

**CUADERNOS DE
DRAMATURGIA
CONTEMPORÁNEA
Nº 22**

XXV MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL
DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

Alicante, 2017

EQUIPO DE DIRECCIÓN

El equipo de dirección no se hace responsable de las opiniones expresadas por los autores de los trabajos.

© *los autores*

© *de esta edición:*

XXV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos

Impresión: INGRA IMPRESORES-Alicante

Publicación interna

ÍNDICE

I. Los autores y la dramaturgia actual

- I.1. *Lucía Miranda*, "Mis palabras no son mías, son de otros" 7
- I.2. *Fernando Sánchez-Cabezudo*, "Stoywalker o cómo trabajar la identidad de un barrio desde sus propias historias" 17
- I.3. *Eva Zapico*, "El señor del bigote" 21

II. En torno al teatro

- II.1. *Guillermo Heras*, "De la dramaturgia emergente a la dramaturgia detergente" 33
- II.2. *José Monléon*, "Nuestros contemporáneos" 39
- II.3. *David Ferré*, "Sobre el paisaje de Actualités Éditions" 45

III. Homenaje a Ernesto Caballero

- III.1. *Eduardo Pérez-Rasilla*, "El teatro de Ernesto Caballero" 53

IV. 25 años

- IV.1. *Guillermo Heras* 65
- IV.2. *Pilar Bosch* 69
- IV.3. *Juan Luis Mira* 73
- IV.4. *Juan Alberti* 75
- IV.5. *Manuel Palomar* 79
- IV.6. *Edel Gambín* 81
- IV.7. *Fernando Gómez Grande* 85
- IV.8. *Fernando Cerón* 91
- IV.9. *José Ramón Fernández* 93
- IV.10. *María Chatzemmanouil* 99

V. Muestra-Maratón de Monólogos

- Juan Luis Mira*, "Sol@ ante el peligro" 105
- V.1. *Arantxa Sánchez*, "Espermograma" 107

VI. Encuesta

- VI.1. "Sobre una encuesta sin intenciones científicas" 113

VII. Breves datos sobre Muestras anteriores

- VII.1. Autores Homenajeados 127
- VII.2. Talleres de Dramaturgia 129
- VII.3. Ediciones de la Muestra 133

I. Los autores y la dramaturgia actual

Mis palabras no son mías, son de otros

...o reflexiones sobre el teatro documental, el *verbatim* y el teatro foro

Lucía Miranda

Nombrarme autora

Hace cosa de dos años la madre de una amiga de la infancia me preguntó: Lucía ¿sigues escribiendo cuentos? Y tras dudarle un poco le contesté que no, que ahora escribía obras de teatro.

La verdad es que lo de nombrarme autora me ha hecho sentir, durante un tiempo, una farsante. Para mí un dramaturgo era un señor mayor con bigote; y ahora resulta que yo... soy dramaturga.

Hace unos dos años, José Padilla, tras recibir la versión de puesta en escena que le proponía de un texto que él había escrito para mi compañía, *El clan Luzzini*, me dijo: "Bueno, esto hay que firmarlo los dos, porque la mitad es tuyo".

Yo ni lo había percibido. Desde la dirección en montaje iba tomando decisiones que afectaban directamente a la dramaturgia: suprimir un diálogo, crear uno nuevo a pie de escenario, inventar escenas que partían del original... "¿Será que escribo?", me pregunté tras aquella oferta generosa y provocadora.

Luego hice un par de textos por no liar a nadie más. La falta de presupuesto o el pudor a que un amigo dramaturgo viera transformada su obra como la vio José, provocó que empezara a contar yo las historias. Los acto-

res de mi compañía me preguntaban: “¿Pero cuándo te da tiempo a eso?”. A las seis de la mañana, cuando no suena el teléfono, ni el WhatsApp. Y el tiempo es mío y sólo mío y nadie puede entrar en lo que dicen los personajes. Levantarme temprano y escribir comenzó a ser un placer olvidado. Un placer que pertenecía a la adolescencia o a los viajes en tren y en avión, cuando la soledad obliga.

Me ha costado nombrarme como autora porque he considerado durante varios años que yo al escribir hago trampa. La mayoría de mis palabras, de las palabras de mis personajes, no son mías, son de otros, lo que está relacionado con mi formación. Yo me he formado en lo que los anglosajones denominan Teatro Aplicado (*Applied Theatre*) especializándome en la rama de trabajo con comunidades. De ahí provienen la mayoría de mis textos: de la gente. Mi obra bebe del teatro documental, el teatro foro, o una combinación de varias de ellas.

Pero antes de hablar del Teatro Aplicado, tengo que hablar de Valle y de por qué necesito escribir.

De Caperucita, los siete cabritillos y el Ratón Pérez

Valle fue mi psicóloga. Sólo fui por un breve tiempo, pero es mía porque así he decidido contármelo. Valle, después de escucharme en un par de sesiones, me dijo: *a ti, si algo te hace daño, tanto que no te deja vivir*—entonces acudía a ella porque había una pena que me arrasaba el cotidiano— *tienes que contártelo de otra manera. Tienes que aprender a contarte la vida de otra manera cuando sea necesario. Como un ritual psicomágico.*

Yo escribo desde siempre, como bien me recordaba la madre de mi amiga. En Valladolid, donde crecí, ganaba los certámenes de relatos a los que me presentaba de adolescente. Y revisando las historias de entonces, ahora que tengo que reflexionar sobre mi propia escritura, me doy cuenta de la razón que tenía Valle: en todos me cuento una historia que me sucedió de otra manera. Le doy la vuelta a la realidad y algo que no me gusta lo cambio, o algo muy bueno lo pongo en malo para darle más emoción a mi álter ego en la ficción. Valle abrió la puerta a la sistematización de mis mentiras, les

puso nombre, les dio una calidad curativa, y no sólo me permitió hacer algo que ya tímidamente había empezado, sino que dio alas a la posibilidad de contarme para entender el mundo y entenderme y vivir mejor en él. Básicamente escribo para que la vida me duela menos.

Si pienso en las dramaturgas que más han influido en mi trabajo, me doy cuenta de que las tengo en casa: mi abuela y mi madre.

Crecí convencida de que el Ratón Pérez se alojaba en la despensa de mi abuela y que el reloj de pared de su salón era un regalo de mamá cabritilla —el mismo reloj en el que el cabritillo pequeño se escondía cuando el lobo conseguía engañar a sus hermanos mayores—, y mi abuela se jactaba de que eran amigas de juventud, cuando ambas vivían en Villafáfila, Zamora.

Y después estaba mi madre y su particular manera de transformar historias. Entre otras, cuando me contaba el cuento de Caperucita Roja y llegábamos al conflicto. Ella decía: "... y entonces llegó Caperucita y devoró al lobo feroz". Yo me enfadaba porque llegaba al colegio y los compañeros me decían que no me sabía los cuentos bien y que mi madre no me los contaba como es debido.

Las historias conciben imaginarios, los imaginarios conciben roles sociales y los roles, patrones de conducta. Lo que mi madre estaba haciendo era contarme la popular historia de tal manera que a ella no le doliera compartirla y a mí no me doliera de mayor ser Caperucita. Saberme desde la infancia, desde la ficción, capaz de devorar lobos, sin necesidad de leñadores para andar tranquila y feliz por los bosques de la vida, era el primer paso para la construcción de otro imaginario, de otro rol, de otro patrón. Sin ser consciente y de manera intuitiva, mi madre trabajaba el pensamiento crítico de Paulo Freire desde su ejercicio de la narración oral. Me contaba de otra manera, y me empujaba, como luego haría Valle abriendo esa puerta de la infancia, a que narrara mis incertidumbres por pura supervivencia. Porque, como el mundo estaba contado hasta ahora, a mí no me sentaba bien a la salud.

No es de extrañar que si estas dos mujeres han configurado mi manera de contar, mis textos no sean míos, sean de otros. Augusto Boal, el pedagogo y director brasileño decía: "Actores somos todos, y ciudadano no es el

que vive en sociedad, sino aquel que la transforma". Siguiendo esa premisa, yo creo que dramaturgos somos todos también y que todos desde el uso del lenguaje tenemos la capacidad de cambiar nuestra cotidianeidad.

Verbatim y Teatro Documental

Anna Deavere Smith, la gran actriz y dramaturga afroamericana de etnodrama escribe "*My tape recorder is my camera because language is identity*" (*Mi grabadora es mi cámara porque el lenguaje es identidad*).

En *Fiesta, Fiesta, Fiesta*, publicada por el V Programa de Dramaturgias Actuales, entrevisté a 37 personas, madres, profesores, personal no docente y alumnos de un instituto público. Más del 95% de la obra son transcripciones de esas entrevistas y el 5% de ficción es la licencia que me tomé para unir los relatos y darles coherencia. Durante dos meses acudí a un instituto, sentándome en el banco del pasillo esperando al siguiente participante de la lista. Son entrevistas personales donde lo único que hago es preguntar y escuchar. Antes de comenzar les explico y les doy por escrito los detalles del proyecto, firmando con ellos un acuerdo de confidencialidad. Todos los participantes tienen derecho a acceder al material antes de que este sea publicado y tienen la libertad de elegir un pseudónimo bajo el que quieran aparecer en la obra como personaje. Yo escucho y estoy con ellos, sólo cuando se han ido tomo notas o hago dibujos. En *Fiesta, Fiesta, Fiesta* decidí emplear la metodología del *verbatim* para la creación de la dramaturgia, porque es una obra sobre la identidad y el lenguaje, como dice Smith, es identidad.

El *verbatim* es una técnica teatral que hace referencia al origen del texto hablado en la obra. Las palabras de las personas reales son grabadas o transcritas por un dramaturgo durante una entrevista o proceso de investigación, o provienen de grabaciones ya existentes como las transcripciones de un juicio (*Ruz-Barcenas* de Jordi Casanovas). Después, en el proceso de ensayos, los actores aprenden el texto como quien aprende una canción, escuchando esa voz, respetando las pausas, adquiriendo las risas, las toses, el tono de voz, escuchando una y otra vez ese texto con sus auriculares, respirando a esa persona para convertirla en personaje. No se trata de imitar ni de crear según el material, sino de encarnar a ese ser. *El verbatim* permite

a la agente hablar por sí misma y compartir historias públicamente que de otra manera sólo se harían en privado.

En otros casos, no trabajo con las transcripciones tal cual, sino que parto del relato de los participantes, generando una dramaturgia más libre y menos fiel al original. Así lo hice con *La zarzuela es joven* (Teatros del Canal, 2014), un encargo de la JORCAM para montar una antología de la zarzuela. Yo no había escuchado zarzuela en mi vida y me pregunté cómo me podía vincular a este género. La respuesta estaba en una de mis dramaturgas favoritas: mi abuela. Si yo sabía un poco de zarzuela, si podía reconocerla, era porque ella la había canturreado en casa. Organizamos, así, un taller al que acudieron una asociación de amigos de la zarzuela del barrio de la Arganzuela y profesionales, cantantes y directores que tuvieran mucho que contar. Los jóvenes cantantes del coro de la JORCAM y nuestros invitados jugaron, se entrevistaron y compartieron entre ellos y conmigo por qué la zarzuela les importaba, por qué había que mantenerla viva y cuáles eran las historias que se hallaban detrás de la antología de canciones escogida. Surgieron así recuerdos de la vida en el pueblo y el paso a la ciudad, un amor ya de mayor y viudo, o los recuerdos de una madre con Alzheimer que sólo te reconoce cuando tarareas: “canta y no llores corazón, no llores más...”.

En el proceso hay tres herramientas fundamentales: mi grabadora de voz, el programa de transcripción de textos y el programa de edición de audio, teniendo que ser escrupulosamente ordenada con los tres, guardando copias de seguridad de todas las fases.

En este tipo de espectáculos mi labor como autora es la de generar un espacio seguro y de juego, donde poder compartir con extraños historias íntimas que más tarde en un escenario se harán públicas. Y tras compartir queda ordenar. Vuelvo a ser la niña que hacía puzles los domingos: observo bien las piezas y después voy colocando las palabras donde creo que mayor impacto dramático van a tener. Mi escritura de ficción sirve para dar sentido a una realidad descrita por los participantes de lo que para muchos sería más que una obra de teatro, una investigación cualitativa a través de las artes.

En la pared de mi estudio voy creando un mapa visual con un código de colores diferente en cada proyecto y creado exclusivamente para ese texto.

Una vez ordenado, me planteo las siguientes cuestiones:

- Quién soy yo como entrevistadora o generadora del taller en el texto final: mi subjetividad está en la selección y edición del material ¿cómo ser fiel y respetuosa a los participantes al tiempo que muestro todas las caras de una misma historia?
- Cómo ordenar la trama de personajes que muchas veces no se conocen: por personajes, por temas, por cronología y momentos...
- Qué relatos mantengo como monólogos, cuáles paso a diálogo y cuáles transformo en otro tipo de estructura dramática (un poema, una canción, una escena coreografiada).
- Dónde está la teatralidad y la poética de horas y horas de grabaciones (no nos olvidemos de que es teatro, diría Saldaña).
- Cuál es el conflicto y el arco de cada uno de mis personajes: las personas cuentan historias, mi deber es encontrar ese arco que provoqué que el espectador quiera seguir viendo esa obra.

Yo no escribo todos los días, pero sí leo todos los días. Johnny Saldaña dice que no hay mejor manera de aprender a escribir teatro documental que leyéndolo. Y nunca hago la estructura de la obra hasta que no tengo todo el material en mi pared. En *Fiesta, Fiesta, Fiesta*, casi al final de las entrevistas, encontré a una persona que se convirtió en personaje esencial y que abre, cierra e hilta toda la dramaturgia.

En una ocasión, en un laboratorio de dramaturgia me pidieron que entregara la estructura de la obra antes de comenzar las entrevistas. Cortocircuité y no dio nada bueno. Desde entonces me aferro con uñas y dientes a las personas que me cuentan sus historias, a sus tiempos y sus necesidades, que se convierten en las mías.

La última fase del proceso es la devolución. Es imprescindible, éticamente hablando. Son las historias de personas reales las que van a estar encima del escenario, son sus historias de las que hablaré en una conferencia o ante la prensa. Ellos son parte del proceso y me siento obligada a compartir el resultado: a través de una lectura organizada sólo para ellos antes de una

publicación, con el envío del texto o asistiendo a ensayos generales o *work in progress*, conociendo en un estado más avanzado de la producción a los actores que los encarnan.

El teatro foro

El teatro foro es otra de las herramientas que he empleado en algunos de mis textos, ya sea de manera directa (*¿Qué hacemos con la abuela?*, *Las chicas no fuman igual*) o sirviéndome de algunos de sus códigos para darle una relectura a una obra más convencional.

En el teatro foro se trabaja con una comunidad o un grupo de personas un problema que tengan en común. A través de juegos e imágenes el grupo va construyendo personajes e historias muy concretas para un conflicto. De nuevo, mi trabajo es el de generar un espacio seguro para que ese grupo, ya sea de profesionales de las artes escénicas o de una asociación de vecinos de un barrio, comparta sus experiencias personales sobre un conflicto común y construyan una dramaturgia en la que yo, como *Jocker* o *Curinga*, les voy guiando.

Esta metodología, creada por Boal, tiene varias particularidades: la primera, que el texto sea breve, ya que en un espectáculo de teatro foro, tras "la obra", el público ve de nuevo algunas escenas pudiendo pararlas para subir al escenario e intercambiarse por uno de los personajes. Así, y siendo otro, prueba diferentes maneras posibles de resolver el conflicto. Segundo, la pieza debe incitar a la participación del público, creando estructuras dramáticas que apoyen la idea de que el teatro es un espacio donde no sólo se viene a escuchar, sino a ser escuchado. Aquí los juegos de calentamiento, la bienvenida a los espectadores y la implicación del público durante la función son fundamentales.

Los textos de teatro foro necesitan tener conflictos y personajes muy claros para que el público en un breve espacio de tiempo pueda entenderlos, a la vez que se le interpela desde el escenario tanto como para subirse a él y convertirse en actor.

Algunas de las preguntas que me hago en este proceso son muy similares a las de un proceso documental, a las que añado:

- Cómo ayudar desde la dramaturgia a que los personajes sean complejos y llenos de circunstancias, cómo no caer en una dicotomía de buenos o malos tan común cuando se trabaja sobre un conflicto que uno mismo ha sufrido, al tiempo que cuido a la persona que ha compartido esa opresión.
- Cómo crear el balance entre la poética (es teatro, aunque sea foro) y la realidad en una pieza de no más de 30 minutos.

Aquí la devolución es de alto voltaje. Si el trabajo se ha realizado con una comunidad, las personas que han compartido su historia son parte del elenco en muchos de los casos. Si es una compañía profesional la que lo lleva a escena, esta tiene que estar preparada para que la persona protagonista de la pieza esté entre el público escuchando las opiniones y posibles maneras de resolver su conflicto. De nuevo el respeto y el cuidado son imprescindibles. El teatro foro es algo vivo que traspasa al texto. Como dramaturga creas un marco, una guía para que ese intercambio se lleve a cabo y, el resto, se lo dejas al público.

.....

Un día, leyendo al dramaturgo británico Robin Soans, especializado en *verbatim*, me hice consciente de que mi escritura no era menor porque partiera de procesos colaborativos o entrevistas y no de mi pura inventiva. Él afirma que un escritor de *verbatim* es igual de creador que un dramaturgo convencional. No diríamos que un dibujante de retratos es menos artista que un pintor que dibuja un rostro desde su imaginación, ya que ambos trabajan desde una subjetividad. Igual sucede con una obra de teatro documental o teatro foro: con un mismo material otro dramaturgo haría una obra completamente distinta de la que haría yo.

Y ahí empecé a considerarme autora.

Lucía Miranda

BIBLIOGRAFIA

Boal, Augusto (2009). *Teatro del Oprimido*. Alba Editorial

Deavere Smith, Anna (2000). *Talk to me. Listening between the lines*. Ramdom House

Saldaña, Johnny (2011). *Ethnotheatre, research from page to stage*. Left Coast Press

Will Hammond & Dan Steward (2016). *Verbatim, Verbatim*. Oberon Books

Storywalker *o cómo trabajar la identidad de un barrio desde sus propias historias*

Fernando Sánchez-Cabezudo

La idea de *storywalker* es un ejemplo claro de innovación en las nuevas formas de las artes escénicas. Nace fundamentalmente del trabajo desarrollado por la sala Kubik Fabrik y su relación con el barrio de Usera. El trabajo realizado en los últimos años por esta sala madrileña es un referente en la creación de nuevos públicos y en el trabajo comunitario, investigando en nuevas maneras de inclusión a través de las artes escénicas. Desde su creación en 2010, la coherencia de su discurso y su trabajo con artistas, creadores y vecinos ha generado varios proyectos para el barrio de Usera y la ciudad de Madrid, como el Cinema Usera o la *app storywalker*.

Storywalker es una nueva experiencia cultural móvil cuyos contenidos son ficciones sonoras geolocalizadas. Storywalker es un nuevo concepto, un nuevo formato, donde los límites creativos entre las disciplinas artísticas se difuminan y amplían. Partiendo de las historias contadas por los ciudadanos, se inicia todo un proceso creativo en la línea de lo que se denomina "*storytelling*" para generar una nueva manera de crear utilizando diferentes medios y lenguajes. Partimos de la premisa de que en lo cotidiano, en lo cercano, en las historias de la gente que nos cruzamos cada día por la calle, se encuentran las grandes historias. Los espacios públicos, las plazas, los

bares y los lugares de reunión son los escenarios de esta nueva experiencia cultural innovadora.

Estos son los objetivos que esta nueva experiencia narrativa intenta potenciar:

- Involucrar al público, a los vecinos, en los procesos creativos y acercar las instituciones culturales a la ciudadanía.
- Crear una nueva manera de hacer turismo cultural basado en las historias cotidianas y en la memoria oral de los habitantes de los lugares.
- Promover nuevas maneras de crear y nuevos formatos artísticos que hibridan diferentes medios y lenguajes creativos.
- Utilizar la cultura como herramienta de desarrollo económico de los barrios.
- Desarrollar el tejido profesional cultural y de las artes en Madrid.
- Mejorar la identidad ciudadana, la autoestima de los ciudadanos y su implicación con la ciudad y promover la cohesión social a través de experiencias culturales innovadoras.
- Desarrollar nuevos públicos para la cultura, sobre todo aquellos que han nacido o crecido en la era digital.

El proceso parte de la identificación de las historias locales mediante entrevistas realizadas a los vecinos de un barrio. El propio ciudadano es el encargado de destacar las historias, leyendas o relatos de la memoria histórica y social que son conocidas para los vecinos del lugar. Son ellos mismos los que seleccionan el material sobre el que finalmente se va a trabajar. Estas entrevistas se graban en vídeo y en los espacios físicos donde se sitúan las historias que ellos cuentan. Es importante localizar las historias en espacios concretos, porque será allí donde finalmente se podrá disfrutar del contenido creado en la experiencia gelocalizada.

El proceso de investigación creativa se desarrolla a través de talleres y salidas de campo, y siguiendo técnicas de investigación social como la

entrevista o el grupo de discusión. En el proceso de investigación, la información se complementa buscando noticias y periódicos que reflejen datos adicionales a la historia y siempre se contrastan las informaciones con los relatos de otros vecinos. Todo este material constituye la base de las ficciones sonoras que posteriormente se crearán y que constituirán los contenidos que se ofrecen en la aplicación móvil.

El material de las entrevistas se pone en común con el grupo de dramaturgos y guionistas del tejido artístico de Valencia que va a escribir las piezas que, posteriormente, se van a grabar. En esta parte de proceso se busca la identificación del autor con la historia que va a trabajar, permitiéndole elegir entre todo el material seleccionado. La identificación del autor puede venir de la inspiración que le suscite un personaje o una historia, de una implicación personal con alguno de los relatos o de la afinidad que muestre hacia los lugares o momentos históricos en los que transcurre la historia contada por el vecino. Es interesante también que el propio guionista o dramaturgo participe en la fase de investigación creativa, lo que facilitará la identificación con 'su' historia. Los autores gozan de la libertad creativa para que, a partir de ese material, creen una pieza teatral o un guion de ficción. Las historias pueden desarrollarse en una sola escena o en varias escenas situadas en diferentes lugares, teniendo en cuenta que la experiencia final va a ser sonora. Una vez que los autores entregan sus textos, comienza el proceso de producción sonora de las historias.

Para la grabación de las historias se sigue un proceso de producción similar al que se lleva a cabo en el cine o en el teatro. En primer lugar, se realiza el desglose del guion, viendo las necesidades técnicas y personas que se necesitarán en la grabación. A continuación, se realiza un casting de actores dentro de los profesionales de la interpretación, teniendo en cuenta que es un contenido nuevo, en el que lo que se va a registrar es el audio de las escenas. Con anterioridad a la grabación de las escenas, se realizan lecturas de guion junto con el director de la pieza sonora, que habitualmente es el propio autor del texto. La interpretación de las escenas se realiza en las localizaciones elegidas y siempre con los actores en acción y con sonidos ambiente naturales, tratando de evitar locuciones de estudio y sonidos enlatados. El equipo de sonido con el que se graban las

historias es de máxima calidad, asemejándose a un rodaje de cine. Al finalizar la grabación y con todo el material registrado, se inicia el proceso de post-producción, en el que se editan las ficciones sonoras y se masterizan los audios finales.

Storywalker tiene muchas bifurcaciones y externalidades positivas que atañen a lo social, con el impacto que genera en el aumento de autoestima y pertenencia entre los vecinos de una zona donde se desarrolla. Pero hay un factor clave en todo el proyecto que no suele pasar desapercibido y es la creación de un nuevo modo de realizar turismo cultural basado en el patrimonio intangible de los lugares. El turismo cultural que genera *Storywalker* tiene un valor añadido poco habitual en las propuestas turísticas de aquellos espacios que tienden a estar basadas en los monumentos y lugares. *Storywalker* propone un nuevo concepto turístico, fundamentado en una experiencia cultural, que es la historia local, la memoria de las personas que habitan los espacios, todo ello pasado por la creación de ficciones sonoras inspiradas en dichas historias.

Fernando Sánchez Cabezudo

El señor del bigote

Eva Zapico

«El hombre está fuera de la casa y mira hacia el espectador. Es enorme, casi tan grande como ella, casi tan alto y ancho como la casa. Su cabeza es gigantesca. Abre la boca como en un rugido. Su pelo es rizado. Es un contraste extraño: pelo ensortijado de ángel sostenido por unos ojos desorbitados y una boca abierta y amenazante. Muestra los dientes. Ah, no, un momento... no son dientes... es, en realidad, un bigote mal dibujado».

No soy autora.

Lo lamento.

Lamento también la imagen de mí misma como oportunista e inconsciente que, tal vez, en este momento, esté transmitiendo. En todo caso, estoy acostumbrada a labrarme enemigos que lo son atendiendo a esa imagen: a la imagen que no soy.

No tengo textos publicados. Nadie me hace encargos de escritura. Nunca he ganado dinero con mis propias frases. Y, sin embargo, aquí estoy. Encarnando un papel que siento que no me pertenece. Un lugar que son palabras mayores. Muy mayores. Así que no me queda otra que aprovechar la ocasión de forma coyuntural. Y hacerlo como en otras ocasiones, también brindadas sin esperarlo, lo he hecho: intentando exorcizar mi propia herida.

Si fuera autora lo sería en la medida en que me lo otorgara mi amor a las palabras. Un amor que creo que cualquiera siente cuando descubre

que hay un montón de cosas que sólo ellas pueden expresar. Sé que esto suena a Perogrullo, pero en mi trayectoria artística fue un descubrimiento nuclear.

Durante muchos años, mi trabajo escénico, siempre vinculado a la investigación, se centró en lo corporal, en la plástica del movimiento y el encuadre, en lo que hoy han dado en llamar «dramaturgias de la imagen». Me obsesionaba aproximarme al teatro como lo hacía a la pintura al óleo. Sólo me preocupaba crear un sistema de signos visuales en cuya interpretación el espectador encontrara la reflexión. La imagen como dueña y señora de la narración. La imagen física ocupando el centro. Mi avidez creativa persiguiendo a artistas como Matthew Barney o William Forsythe. Pero, aun así, siempre la palabra se escapaba y aparecía en algún momento. Aparecía para explicar aquello que, a pesar de mi empeño y mis obsesiones, no era capaz de contar mediante la imagen.

A fuerza de una frustración sistemática entendí algo básico: que ambas, imagen y palabra, son complementarias. Y entendí que, en mi caso, ambas, por separado, son incompletas.

Descubrí que las palabras también pueden transformarse en escena en algo matérico, que pueden crear densidades casi tangibles. Que la palabra pronunciada puede hacerse física; que si se la trata de forma apropiada puede hacerse carne y presencia.

Cuando me enfrenté como directora a mi primer proyecto grande — bueno, grande para mí... de medio formato para la mayoría—, decidí hacer una adaptación de *Las amistades peligrosas* a la que titulé *Merteuil*, en honor a la marquesa protagonista del relato. Fue un encargo para el ya fallecido Festival VEO. En aquella época había descubierto el cine expresionista alemán y estaba fascinada. La mayoría de las escenas del montaje fueron trabajadas en ese código, mudo y expresionista, y los intérpretes hicieron un exhaustivo trabajo de investigación corporal para rescatar esa textura y cualidad de movimiento. Pero otras escenas fueron construidas únicamente sobre el texto, sobre fragmentos rescatados directamente de las cartas que forman la novela. Y fue en esta parte del trabajo que me obsesionó por encima de todo privilegiar la belleza de las palabras, no sólo lo que conta-

ban. Recordaba el espléndido doblaje al castellano de la película de Stephen Frears. Recordaba aquellas voces transitando por las palabras como paladeándolas, con placer, como si tuvieran un sabor exquisito. Las palabras cayendo sobre un colchón de terciopelo, rebotando y regresando a la partitura suspendidas. Sé que es muy cursi esta imagen del terciopelo y el sabor, pero es que realmente no puedo describir de otra manera el estado que me generó escuchar aquel texto. La palabra como forma. Forma y contenido escindidos, disociados. La belleza.

Desde entonces he trabajado en muchas ocasiones adaptando, a mi manera, textos de la literatura universal. Me resulta especialmente interesante convertir en material escénico aquello que, *a priori*, no lo es. Y junto a este interés, convive en mí el placer de apropiarse indecorosamente de las palabras de otro para modificarlas y contar lo que quiero contar. Un *corta y pega* sagrado, adictivo e imparable. En los últimos talleres de creación escénica que he impartido, he pasado por Kafka, Bolaño, Joseph Conrad y algunos ilustres más. También creé una pieza en el 2012, *Abismo*, basada en *El lobo estepario* de Hermann Hesse.

¿Y si no soy autora, pero sí usurpadora? ¿Usurpadora del talento de otros, del talento de aquellos que tuvieron el espacio y la ocasión para mostrarlo al mundo y legarlo?

Por desgracia, el famoso principio enunciado por Woolf sigue teniendo vigencia: es necesaria *una habitación propia* para ejercer de autora. Es necesaria una seguridad espacial y económica. Es necesario disponer del espacio, del tiempo y de los medios para disfrutar de la posibilidad de decirse y de la oportunidad de hacerse oír. Y, por desgracia, también, ese espacio sigue siendo angosto para nosotras. La habitación es tan pequeña que resulta profundamente incómoda e, incluso, dolorosa.

A veces es menos arduo, simplemente, echar una mirada a las habitaciones contiguas. Por mi personal interés artístico, pero en parte también por falta de ese espacio propio, además de utilizar herramientas inmediatas y accesibles como el cuerpo y la imagen, he acudido recurrentemente a esas palabras ya dichas por aquellos que han tenido oportunidad de decirlas. Palabras que, inevitablemente, he tenido que retorcer para que me dijeran

a mí. Autora o usurpadora, he sido traductora de un legado ajeno. Si soy autora, a menudo lo he sido de segunda mano.

Cuando llegó el momento de construir *El Gran Arco*, único montaje del que sí puedo decir que el texto es mío (en coautoría con mi compañero de escena Àngel Fígols), el primer terror al que tuve que enfrentarme fue el tremendo respeto que siento hacia aquellos que han hecho de la escritura su oficio o uno de sus oficios. Escribir me parece enormemente difícil. Componer a partir de las palabras, crear un mundo, todo un universo que articule y fluya sin estorbos. La escritura me parece una tarea inefable y exquisita.

La idea del montaje rondaba en mi cabeza desde hacía años, desde que me encontré por casualidad con la escultura de Louise Bourgeois *El arco de histeria*. Llevaba mucho tiempo recopilando información en torno al tema de la histeria y la neurosis sin saber cómo darle forma. Hasta que decidí encontrarme con Àngel en una sala de ensayos para convertir en materia, ya de una vez, aquello que estaba sólo en la teoría. Y fue al empezar a improvisar que descubrimos que una forma de contar lo que queríamos contar era contextualizarlo en una relación de paciente y psicoterapeuta. Comenzamos estas improvisaciones intentando dejar la teoría atrás y abordándolas desde el juego, desde las situaciones más sencillas. Fueron estas situaciones, a primera vista insustanciales, las que revelaron nuestras angustias y nuestros miedos más profundos; las que revelaron que *El Gran Arco* sólo se construiría si conseguíamos hacer escénico nuestro dolor, que sólo podíamos crear la pieza desde la exposición de nuestras magulladuras y de nuestras tristezas.

Decidimos comenzar a grabar las improvisaciones, algunas de ellas larguísimas, y a transcribir el texto que se creaba en ellas de forma espontánea, no elaborada. Así me convertí en adaptadora de mis propias palabras improvisadas. Pasé de adaptar a Hesse a adaptarme a mí misma.

Nos pusimos a escribir transcribiendo un montón de palabras descontroladas, pero cargadas de emoción y de inconsciente. Nos iniciamos en la escritura dándole forma a lo ya dicho.

Este sistema de improvisación, grabación y transcripción, nos permitió construir el texto como una partitura de frases cortas que se dicen a toda velocidad y componen una especie de partida de pimpón. Cada escena es casi una secuencia numérica que requiere siempre el mismo patrón rítmico. Y aquí radica la dificultad para nosotros como intérpretes: reproducir un estado emocional, que es el que desvela la verdad, dentro de un tempo perfectamente establecido y que no permite disonancias. Las palabras como notas musicales sosteniendo una emoción que, en muchas ocasiones, las contradice.

Los ensayos avanzaron y cuando nos dimos cuenta de que la dinámica que habíamos creado era la de hablar sobre lo circunstancial y anecdótico para, de forma subrepticia, contar nuestra oscuridad y nuestro dolor, ya era demasiado tarde.

Hacemos teatro para intentar controlar el dolor ineludible. Hacemos teatro para amar. Hacemos teatro porque queremos desesperadamente que nos amen. Somos autores de nuestra desgracia.

«El hombre está fuera de la casa y mira hacia el espectador. Es enorme, casi tan grande como ella, casi tan alto y ancho como la casa. Su cabeza es gigantesca. Abre la boca como en un rugido. Su pelo es rizado. Es un contraste extraño: pelo ensortijado de ángel sostenido por unos ojos desorbitados y una boca abierta y amenazante. Parece mostrar los dientes, pero en realidad es un bigote mal dibujado. Tiene los brazos extendidos, como si gritara, y mira de reojo hacia la casa. Da mucho miedo. La casa es de tres pisos. En el primero vemos la puerta y a dos mujeres que asoman cada una por una ventana. En el segundo piso vemos a dos niñas cogidas de la mano, una más grande que la otra. En el tercer piso a un perro que sonríe. El segundo y tercer piso son transparentes, de forma que vemos completos los cuerpos de las niñas y el perro. Fuera de la casa, el resto del espacio desde el cielo hasta el suelo, está lleno de pájaros que son emes con una bolita en el centro a modo de cabeza. Junto a la casa, en la parte inferior del dibujo, hay tres peces geométricos que también sonríen».

El hombre del bigote es mi padre; las mujeres del primer piso son mi madre y su amiga; las dos niñas del segundo piso somos una amiga y yo,

que soy la de menor tamaño, y el perro del tercer piso es Rocco, el perro de la familia. Todo esto lo sé porque mi madre apuntó sobre el dibujo los nombres de cada personaje después de que yo los pintara. Tenía cuatro años. Los trazos son crispados, no hay colores en el dibujo y en el centro hay un borrón alargado, un tachón que parece hecho en un ataque de rabietta.

Cuando lo encontré de casualidad en un cajón en casa de mis padres sentí cómo el peso de la revelación caía sobre mí. Entendí que en 1976 ya me había encontrado con mis horrores. Entendí por qué siendo tan pequeña ya sufría de insomnio y me iba a clase sin dormir y acompañada por las sombras.

Supongo que en este dibujo está todo. El comienzo del miedo. El principio del abismo y el abandono.

A mis alumnos les digo que no pueden acercarse al teatro si no tienen algo que denunciar, si no hay algo que les escuece profundamente, si no tienen una herida que narrar. Yo soy autora de la narración de mi herida. Soy autora de intentar poner en escena la incomprensión que me produce el dolor, a veces infinito e insoportable. La incomprensión que me produce la sensación de abandono que siempre, siempre, me acompaña. La quemadura que me produce no entender por qué tanta gente se acerca para luego marcharse, como si yo fuera algo insuficiente e incompleto, como si no pudiera ofrecer nada hermoso y pleno. Siempre recordando espaldas y siempre mi corazón roto. Siempre a la búsqueda del éxito (o del fracaso, que al final son exactamente lo mismo). Siempre a la búsqueda del amor. Con el señor del bigote y los ojos desorbitados en mis pesadillas y el anhelo de un instinto salvador y sonriente en forma de perro.

Y *Abismo* y *El Gran Arco* y *Marlow*... todas estas piezas hablan del amor y el dolor. Todas narran mi dolor. Y cuando digo «mi dolor», no pretendo mostrarlo como único, no pretendo otorgarme ningún estatus de persona diferente: sé que es el de todos, sé que a todos nos atenaza. Sé que la creación artística lleva toda su historia intentando dar respuesta al porqué del sufrimiento. Sé que no soy una sufriente especial.

Sólo insisto porque he entendido que es mi único objetivo como creadora, como autora (creo que a estas alturas ya puedo utilizar esa palabra): la

reflexión sobre el porqué del hombre del bigote y de la mujer quebrada por un arco. Y no voy a cejar en el empeño. No puedo. O hablo de mis tinieblas o no hablo.

Sé que una mujer creadora triste y enfurecida es algo feo. Han dicho por ahí que no nos sienta bien a las mujeres esto de trabajar con lo oscuro y lo abyecto. Es incómodo. No es amable de presenciar. Lo vivo en mis propias carnes: recibo muchos más halagos por mis trabajos de actriz, aunque sean mediocres y rutinarios, que por mi faceta de directora, a pesar de que esta última es mucho más extensa y está compuesta por casi una veintena de montajes. Según algunos, estoy mejor en este lugar controlado de la interpretación que en el de creadora airada que escupe sus demonios. Pero creo que llevamos tanto tiempo las mujeres calladas, que ahora es imparable nuestra necesidad de gritar y escupir, nuestra necesidad legítima de revolver las tinieblas y de sacar a la superficie nuestra propia basura, nuestra pena y nuestra rabia.

Es precisamente este tránsito de lo personal a lo universal lo que hace que *El Gran Arco* funcione con el público de una manera tan directa y emocional. Hablando de nosotros hablamos de los demás. El dolor convertido en mito. La eterna búsqueda de la sanación como forma de construcción escénica. La búsqueda del amor como fin de toda expresión artística y estética. La búsqueda de Dios en la palabra y en la imagen representada.

CRiATURA. Has aprendido mucho desde que me creaste. Tu nuevo hijo era elegante, tanto de cuerpo como de extremidades. Apacible también, por lo que vi. Y aprendió más rápido que yo. Claro que él tenía un profesor.

CREADOR. Tenía un nombre.

CRiATURA. ¿Le diste un nombre?

CREADOR. Lo escogió él mismo. Se llamaba Proteo. *(Pausa.)* ¿Qué quieres de mí, demonio?

CRATURA. ¿Así que ahora tengo un nombre? Y aun así, no me miras.

CREADOR. (*Mirándolo.*) ¿Qué quieres de mí?

CRATURA. Ya sabes lo que quiero.

CREADOR. No me atormentes.

CRATURA. ¿Y tú me dices eso?

CREADOR. Dímelo.

CRATURA. En esta vida, hay necesidades que nos dominan. Comida, cobijo, calor. Incluso la poesía. Pero una de ellas destaca enormemente. Dila.

CREADOR. Amor.

CRATURA. La cumbre de todo.

CREADOR. Nunca podré amarte.

CRATURA. ¡No busco tu amor! ¡No busco lo que no está ahí dentro! Lloraría por ti, si hubiera aprendido a hacerlo. No. Busco... un compañero. (*Pausa.*) Mira alrededor. Haz tu elección. (*Pausa.*) Me harás un compañero inmortal. Una mujer. Como yo, eterna. Es lo que debes hacer, o mataré a todos los que amas. Y haré de tu día más brillante... tu noche más oscura.

CREADOR. ¿Pretendes amenazarme con la muerte? Si quieres amenazarme, hazlo con la vida.

CRATURA. No me pongas a prueba, Frankenstein. No habrás conocido el horror, hasta que yo te lo muestre.

Este diálogo entre Víctor Frankenstein y su monstruo pertenece al capítulo 3 de la primera temporada de la serie *Penny Dreadful*.

Gracias por escucharme.

Por favor, no me juzguen por estas últimas palabras que acabo de usurpar.

Por favor, no me juzguen en mi exhibición.

Por favor, quiéranme.

No juzguen mi disección voluntaria.

Es sólo la necesidad de narrarme.

Eva Zapico

– Este texto ha sido escrito con la ayuda de Iñaki Moral, a quien le usurpo sin piedad su generosa y enorme amistad. –

II. En torno al teatro

De la dramaturgia emergente a una dramaturgia detergente

Guillermo Heras

Estoy seguro que, a lo largo de los últimos tiempos, yo mismo habré empleado en algunas ocasiones el término “dramaturgia emergente” para reflexionar sobre ciertos autores y autoras que pertenecen a una generación posterior a la que se asentó, desde finales del siglo pasado, en la publicación de obras y estrenos, más o menos regulares, en los escenarios de los diversos circuitos estatales.

Esta acepción de “emergente” se viene aplicando en el territorio de la dramaturgia no a un hecho que podría ser altamente interesante: la emergencia como asunto que requiere un especial interés para ser tratado con urgencia, sino como: acción y efecto de emerger. Creo que ha llegado el momento de constatar, como ya son muchas las escrituras escénicas de los últimos tiempos, que no solo han emergido, sino que en algunos casos se han consolidado.

El término, en sí mismo, no me parece ni bueno ni malo, pero precisamente por su inocuidad se ha utilizado tanto en los últimos tiempos que ya está totalmente banalizado. Recuerdo que en la España de los años 70, cuando el teatro independiente trataba de desarrollar sus modelos de producción y creación, se llamaba “joven autor” a dramaturgos que podían pasar ya de los 40 años... Esa moda siguió permanente durante muchos

años y luego se extendió hasta los directores de escena. A partir de finales de los 90, diversos críticos y estudiosos ya empezaron a señalar con nombres distintivos a las sucesivas generaciones que siguieron a la "realista". Así, surgen los "autores de la transición", "generación del 56", "la generación Bradomín" y, de pronto, otro vacío conceptual hasta que se puso de moda lo de "emergentes".

Por supuesto que estas líneas que escribo están atravesadas por el sentido del humor, algo que en los escasos debates teatrales de los últimos tiempos, subsumidos por la astucia del Gobierno en diatribas sobre cuestiones relacionadas con el IVA o la escasez de subvenciones, no parece interesar demasiado, como otras cuestiones relacionadas con la estética o el pensamiento. Por eso admito que la "dramaturgia detergente" pueda ser una "*boutade*" o un simple chiste, pero como a veces siento nostalgia de los "dadas" o los "oulipos", no he querido quitarme el gusto de pensar en un término, muy alejado de cuestiones académicas, para situar algunas líneas que sería bueno transitar por la dramaturgia actual, más allá de modas o emergencias. Desde luego, vivimos en una sociedad que va tan rápida que hoy los estudios de movimientos artísticos pueden quedar tan viejos al ser analizados como el anterior modelo de telefonía móvil sacado al mercado. Esos mercados que todo lo consumen con una avidez formal, muy alejada de la artesanía precisa que aún requiere la práctica escénica. Sin embargo, es importante constatar, tanto en la escritura dramática como en su práctica escénica, qué de ancestral tiene el teatro y cómo sigue conservándolo en gran parte de sus esencias. Obvidades como que no es lo mismo escribir para el escenario vivo que para el cine o la televisión demuestran las diferencias de sus códigos de comunicación.

Todas estas cuestiones y muchas más deberían estar presentes en esa "dramaturgia detergente" que intuyo desarrollan muchas autoras y autores en la actualidad. Existen muchas variantes de "productos detergentes" que, en su esencia, es una sustancia tensioactiva y anfipática que tiene la propiedad química de disolver la suciedad o las impurezas de un objeto sin corroerlo.

A partir de ahí me resulta evidente que una "dramaturgia detergente", o que también podríamos llamar DD, tendría que ser aquella que, desde su

articulación temática y su propuesta estructural, contuviera los suficientes elementos de interés para disolver tanta retórica, falso compromiso y aparente modernidad con que aún se muestran tantos textos escritos en la actualidad. Por supuesto que no lo analizo desde una cuestión “moral”, cada quién es libre de escribir como le venga en gana, sino desde la perspectiva clara de cómo comprometerse desde lo artístico con las múltiples caras que hoy adquiere la realidad.

Insisto en que escribir teatro me parece hoy una tarea difícilísima y, si bien entiendo que puede —y debe— existir un teatro de mercado comercial, sigo pensando que el teatro que puede trascender —ya sea por su textualidad o por su puesta en escena— es el que va más allá de las normas o las modas establecidas. Y en ese terreno usar el irónico término “detergente” para una dramaturgia actual podría llevarnos a varias consideraciones:

- 1.- Recuperar la limpieza estilística de la textualidad clásica, volviendo a mirar a nuestros maestros griegos, del Siglo de Oro o de la vanguardia de los años XX.
- 2.- Limpiar de impurezas pedantes y sobrecargadas a textos que se consideran interesantes, simplemente por el hecho de tener una cierta densidad inane.
- 3.- Deshacer tópicos que suelen acompañar a muchos manuales que pretenden “enseñar a escribir teatro”, poniendo en cuestión lo unívoco de términos como trama, acción o conflicto.
- 4.- Demostrar que no existe conflicto entre una dramaturgia donde la palabra esté muy presente y aquellas que se basen en acciones didascálicas u otras formas performáticas.
- 5.- Asumir las experiencias de la posdramaticidad como un hecho enriquecedor de la evolución escénica.
- 6.- Huir de cualquier talibanismo excluyente en los modos de desarrollar escrituras escénicas en la actualidad.
- 7.- Desmitificar la idea de que existen fórmulas o recetas para escribir en cualquier territorio de las Artes Escénicas.

- 8.- No olvidar nunca que la escritura escénica convierte ficcionalidad literaria en realidad espectacular y, por tanto, la pureza que pueda existir en otros lenguajes artísticos individuales, se pierde en la especificidad colectiva de la práctica escénica.
- 9.- Que la idea de transversalidad ya no es nada original, sino una consecuencia lógica de la evolución de las Artes Escénicas y, por tanto, de sus diversas formas de escritura.
- 10.- Que se quiera o no se quiera existen diferentes mercados para acoger las propuestas realizadas por los creadores escénicos y de ahí que sea importante superar el tema de "lo emergente", que siempre tiene un cierto tufo de jovenzано, para convertir los textos de cualquier autor/a en un elemento valioso, más allá de la edad biológica personal.
- 11.- Que cualquier "guerracivilismo" entre formas de pensamiento del modo y forma de encarar el teatro, como está volviendo a ocurrir últimamente, engorda a todos aquellos que desprecian nuestro trabajo.
- 12.- Que no basta desear ser original para serlo y, en cualquier caso, me parece banal ese deseo. Lo importante en un proyecto dramático es su autenticidad.
- 13.- Que cada vez más la idea de transversalidad no es una cuestión puntual o de moda, sino una necesidad de creación dramática para conectar, cada vez más, con lectores y espectadores actuales.
- 14.- Constatar que resulta evidente que para que exista esa dramaturgia que, de verdad, conecte con los imaginarios de un espectador de hoy, es preciso hacer de ese receptor un auténtico cómplice que acompañe los procesos de creación y producción de esas escrituras.
- 15.- Que más que nunca es necesario, también, que los procesos de estudio y crítica de estas dramaturgias tengan el rigor de análisis que necesitan, más allá de obviedades y academicismo de los sistemas críticos convencionales.

16.- Y, por último, que para que estas dramaturgias, que sin duda tendrán mucho de biodegradables, deben tener una dialéctica precisa en la poética que une todo hecho escénico: la relación orgánica entre texto y representación.

Como diría el clásico: "Esto no es un manifiesto", es más ya basta de manifiestos. Son solo unas reflexiones surgidas de mi actividad cotidiana en los territorios de la gestión y de la creación a lo largo de estos últimos años en donde, y seguro que por gajes del oficio, he tenido que oír y leer tantas banalidades sobre un tema tan complejo como es el de la creación escénica.

Guillermo Heras

Nuestros contemporáneos

José Monleón

Siempre he tenido la impresión de que uno de nuestros grandes problemas ha sido la imposibilidad de asumir de manera vertebrada y con una visión de continuidad nuestra historia colectiva. Durante varios siglos, una determinada minoría, vinculada a unos dogmas, unas instituciones y unos intereses, dirigió el estado, conquistó y perdió un imperio, definió una identidad, formalizó una cultura y situó en la periferia, atomizándolos, una serie de fenómenos que han sido sustanciales en la vida popular. De manera que tendríamos un gran hilo conductor, animado por los acontecimientos que conforman la historia oficial del país, retenidos a menudo más como crónica que como experiencia y, al margen, un conjunto de peticiones, problemas, conflictos y vivencias, de muy distinto carácter, que afectaron profundamente a determinadas partes o sectores sociales y fueron, de algún modo, percibidos con lejanía por el resto, sin incorporarlos, como hubiera sido necesario, a la estructuración, dinámica y concepción colectiva del país. Por eso, el ser español ha sido una identidad clara para quienes han asumido una determinada imagen oficial, sujeta a ciertas variantes dentro de unas constantes —que nos recordaba, por ejemplo, el cardenal Rouco Varela cuando afirmaba que “España será católica o no será”, o, en otro orden, José Antonio Primo de Rivera, cuando resumía nuestra función histórica en términos de una “unidad de destino en lo Universal”—, pero necesitada de algunas precisiones cuando era asumida por los hijos de esa otra España marginada, que, lejos de merecer el espacio crítico que le era propio, solía

recibir la consideración de anti-España. Y que era, en realidad, una parte fundamental del país, vinculada a una conciencia social y política derivada de la evolución moderna, que chocaba con la estructura estamental e inmovilizada del pasado.

Quizá sea un problema de la decadencia de todos los imperios, tentados siempre a permanecer fieles a la memoria del pasado frente a los problemas y las carencias del presente. No creo, en este sentido, que podamos negar el idealismo melancólico que asalta a menudo al conservadurismo español y que fue una de las señas de identidad de la literatura fascista. Elemento que, obviamente, ha contribuido a la tendencia de “historizar” el presente, situándolo dentro de una perspectiva cerrada que limita su poder transformador, su apertura a nuevos caminos, para, simplemente, catalogarlo en función de estimaciones ya establecidas.

Puestos a elegir varios momentos fundamentales de la moderna rebelión social española contra la gravitación inmovilizadora de su crónica oficial, quizá uno de los primeros podría considerarse la Constitución de 1812, en la que se concretan una serie de aspiraciones políticas e incluso una visión nueva de la relación con las colonias americanas. Es obvio que una historia de nuestro país a partir de aquella Constitución habría sido bien distinta de la que sucedió después. La vuelta al Absolutismo, con Fernando VII y el corolario del “¡Vivan las cadenas!” en las calles madrileñas, escenifica una de las grandes operaciones de la España Eterna para detener una nueva cohesión de la sociedad española. Luego, se sucederán otros momentos de esperanza, ligados a la efímera Primera República, al desarrollo del Movimiento Obrero o a la irrupción de las Generaciones del 98 y del 27, acompañados de sucesivas represiones y una última dictadura borbónica, rota por el resquicio de unas elecciones municipales —cuyo alcance sólo cabe explicar por el caudal de las retenciones acumuladas que se aglutinaron en la ocasión— que abrieron las puertas a la II República. Probablemente, el episodio republicano fue la primera oportunidad en la historia de España para intentar descubrir, movilizar y estructurar nuestra realidad social, para incorporar a la dinámica colectiva los conflictos hasta entonces afrontados desde el poder aisladamente, con el ánimo de un ejército defendiendo su fortaleza.

Es un momento fundamental y difícil, que pone sobre la mesa todos los problemas acumulados durante siglos, todas las represiones y los silencios, la creada condición tribal de una sociedad que no pudo debatir, en paz, con tiempo y con orden, sus discrepancias. Nos queda buena parte de aquella herencia, pese a los años que llevamos de democracia, cada vez que en el parlamento oímos a un líder presumir de ser ejemplarmente “previsible” y decir siempre lo mismo, de descalificar sistemáticamente a su adversario político, en lugar de confrontar razonablemente sus argumentos. Los republicanos del 31 sabían que el empeño era difícil y Marcelino Domingo habló una y otra vez de la importancia de la Instrucción Pública, multiplicando a su servicio las escuelas y las instituciones culturales y artísticas. Para La España Inmóvil, todo eso era y siempre será basura: Educación para la Ciudadanía, se llame como se llame, en vez de los deberes y las resignaciones de siempre, bajo la tutela de las instituciones de siempre suponía el reconocimiento de la España marginal, escuchar las voces de los que nunca participaron en la definición de la identidad y la historia del país. Hacía falta tiempo, desde luego, para ver como se articulaba tanta disidencia hija de la injusticia, de la incomunicación y del silencio.

Como era de temer, la España republicana se enfrentó a un censo de problemas que los diversos voluntarismos radicales se apresuraron a resolver sobre el papel y tradujeron a sus correspondientes acciones programáticas. Era lógico, porque, en cierto sentido, era la primera oportunidad. Pero el camino era y debía ser mucho más largo. Porque la II República ofrecía la oportunidad de que se integraran al debate general los excluidos, con sus cuestiones concretas, en un espacio común, donde el interés público debía privar sobre la resistencia guerrillera de las épocas autocráticas. Surgía, en fin, la necesidad de articular un discurso político colectivo, que albergara tanto las disidencias entre los dos grandes bloques que se disputaban la dirección de la política nacional, como en el interior de cada uno de ellos, al servicio de esa vertebración última dictada por la necesidad de construir una resultante que correspondiera a los intereses del progreso y de la mayoría. La instrucción pública debía, en pocos años, dar al término “mayoría” un valor que no estaba en el simple número de votos, puesto que encerraba la exigencia de crear una sociedad de ciudadanos dotados de un espíritu crí-

tico y una percepción del mundo que los pusiera a salvo de la servidumbre, el temor o la doctrina.

Un programa de esas características necesitaba tiempo. Y más en la España de entonces, dominada en buena parte por el caciquismo y por la exclusión cultural de la mayoría popular. Tampoco la información tenía las posibilidades de nuestros días. Y el esfuerzo hubo de ser, necesariamente, intenso y difícil. De una parte, entre las fuerzas aliadas con la República, muchos no entendieron el alcance del proyecto y se lanzaron a la acción considerando que era llegada la hora de su Partido, su ideología o su Comunidad y plantearon mal los conflictos, lógicos, que había suscitado la realidad republicana. De otra, la España Inmóvil volvió a repetir su argumento de siempre. Y desencadenó una Guerra Civil, cuya crueldad debiera avergonzar eternamente a cuantos la promovieron, devolviéndonos una vez más al pasado.

Y es aquí donde aparece lo que hoy llamamos exilio republicano, atribuyéndole un origen preciso y situándolo dentro de un camino. En el 39, para la casi totalidad de los españoles, no era ni siquiera exilio, no era nada. Luego, poco a poco, a partir de la existencia de algunos nombres que ya tenían su peso antes del 39, como era el caso de Alberti y Casona, o de otros cuya obra escrita en América fue adquiriendo cierta notoriedad, como Max Aub, se supo algo más, dentro de la lenta recuperación de la España soterrada. Las editoriales mexicanas y argentinas nos ayudaron a ello, contando con la trastienda de algunas librerías españolas. Hasta que, al fin, acabó admitiéndose —y en ello medió el trabajo de un grupo de especialistas y publicaciones españolas— que nuestros exiliados eran una parte de nuestra literatura y de nuestro teatro.

Me pregunto hasta qué punto las circunstancias comentadas al comienzo han contribuido a alejar de la sensibilidad española la obra de los exiliados del 39, considerándolos, desde siempre, como un fenómeno adscrito al “pasado”. Hubo una guerra, hubo un exilio y hubo una literatura y como se nos ha dicho a menudo, cada vez que se ha invocado la necesidad de rescatar la “memoria histórica”, era mejor olvidarlo todo para borrar cualquier sentimiento de revancha. En la zona republicana se cometieron obviamente

numerosos crímenes. Nos fueron recordados al término de la Guerra Civil y fueron sin duda reprobables; los cuerpos de las víctimas recibieron sepultura y sus nombres figuraron durante varias décadas en el frontispicio de las iglesias españolas, aparte de ser honrados en diversos monumentos y numerosos actos. Paralelamente, miles de españoles asesinados por los grupos franquistas fueron enterrados en fosas improvisadas, muchas hoy localizadas, de dónde es justo y lógico que sean exhumados los cadáveres para ser enterrados dignamente por sus familias. Asesinatos dictados por la militancia en un partido de izquierdas, por ser maestros de escuela, por la significación de su obra —como fue el caso de García Lorca—, por la ojeriza de un cacique y mil argumentos personales que afectan a miles de personas, absurdamente abandonadas después de muchos años de democracia.

Hay en este dato, incomprensible, una aplicación de ese “borrón” aplicado por la Dictadura en su extraño rescate de una España “pre-republicana”, inocente y limpia, que, a mi modo de ver, afecta al exilio y a muchos escritores, obras y episodios de la España de la República. Pienso incluso que muchos de los conflictos que se plantearon en aquellos años difíciles y quedaron sin respuesta, constituyen un patrimonio de la izquierda española y que el hecho de haberlos olvidado supone una pérdida para esa izquierda, que podría —a la vista de muchos de sus debates de hoy— sacar provechosas consecuencias de lo que pasó entonces y de los errores cometidos, evitando repetirlos.

Yo no sé muy bien si nos hemos recuperado del corte que nos impuso la Dictadura. Un sociólogo ilustre ha explicado que la Unión Soviética se desmoronó desde dentro por las contradicciones entre la información y su cartilla ideológica. Me parece una observación aguda siempre que la amplíemos a otras manifestaciones. Lo mismo le está ocurriendo a cierta Iglesia tradicional, al capitalismo y a diversas alternativas ideológicas, encerradas en una oratoria simplista, frente a un complejo orden internacional que genera mil doscientos millones de hambrientos, de los que mueren varios miles diariamente, mientras tiene en cuestión el futuro del planeta y la industria del armamento ocupa uno de sus afanes principales. Cierto que la información está consiguiendo que la crueldad y la muerte que causa la “ordenación” del mundo parezcan crímenes accidentales atribuibles a

circunstancias insólitas, pero, es obvio, que no es así. Que eso es parte de nuestra política contemporánea y que, como decía el sociólogo a propósito de la Unión Soviética, está llamado a destruir todos los catecismos ideológicos que, de un modo o de otro, han crecido o crecen sin contemplar el modo de acabar con ese genocidio y ese despropósito.

Vuelvo a nuestros exiliados y definiendo la necesidad de, más allá del origen histórico que los une, leerlos y entenderlos como personajes concretos, vinculados a una guerra y a un drama social que anda aún en el pensamiento de la sociedad española, no en términos anecdóticos, pero sí lastrando nuestra capacidad para establecer nuestra continuidad histórica y encarar el hoy racionalmente desde ella. No para mirar atrás y caer en el encantamiento, sino todo lo contrario, para compartir la dificultad que muchos de esos escritores, nuestros escritores, tuvieron para ser parte del discurso social español —al punto que tuvieron que exiliarse— y asumir su visión de España, de esa España que a mí me enseñó Max Aub, que no era la de este o la de aquel republicano, sino la de la República, la del progreso —término en desuso— colectivo, que nos han roto y nos siguen rompiendo los nuevos líderes tribales, en tantas cosas más viejos y más antiguos que nuestros mejores exiliados, tan dolorosamente heridos por la incapacidad nacional de conciliar la libertad con la discrepancia en la búsqueda del bien común. Por la pérdida de toda noción, como dijo Pericles, hace ya veinticinco siglos, de la “cosa pública”, la perla escondida de la democracia.

José Monleón

Sobre el paisaje de *Actualités Éditions*

David Ferré

El año pasado, en esos *Cuadernos*, tan útiles como agradables, imprescindibles, iniciaba mi artículo por algo parecido al horizonte, y, de hecho, al paisaje, una vez más, que se iba descubriendo después del nacimiento de *Actualités Éditions*. Soy hombre de paisaje, que es bastante distinto de lo que llamamos un decorado. Un paisaje corresponde a una construcción, lo sabemos desde el Renacimiento. Un proyecto.

Proyecto¹: (Del lat. *Proiectus*.) adj. *Geom.* Representado en perspectiva. // 2 V. Ortografía proyecta. // 3. Planta y disposición que se forma para la realización de un tratado, o para la ejecución de una cosa de importancia. // 4. Designio o pensamiento de ejecutar algo. // 5. ***// 6. Primer esquema o plan de cualquier trabajo que se hace a veces como prueba antes de darle la forma definitiva.

Por lo tanto, sería lógico y racional dar continuidad a aquello en este espacio privilegiado. Es decir, sacar un balance relativo al proyecto iniciado por *Actualités Éditions* en cuanto a la recepción de los seis primeros títulos de la colección española *Les Incorrigibles*, enumerar los eventos múltiples al res-

¹ Cada definición proviene del Diccionario de la Lengua española (Real Academia Española).

pecto y las perspectivas que están apareciendo, los más y los menos. Pues no lo voy a hacer. No lo voy a hacer porque caminar en un paisaje desolador me terminó de cansar y resulta, al nivel del análisis que podemos hacer de la cuestión dramaturgica de la política cultural, una pérdida de tiempo frente a la falta de ética de nuestro mundo, dentro de nuestro mundo.

Desolador: (De *desolar.*) adj. Asolador. // 2. Que causa extrema aflicción.

De todos modos, para caminar en un paisaje, existe a día de hoy el GPS. Y también existen los que lo utilizan para sus propios fines y justificar de sus existencias, así como el GPS de Renault o el de BMW. También existe el que siempre ha existido: lo animal, es decir, según lo que entendí, lo opuesto a la cultura. Se asemeja al lugar del paisaje donde nos encontramos ahora.

Animal: (Del lat. *Animal, -alis.*) m. Ser orgánico que vive, siente y se mueve por propio impulso. // 2. Animal irracional. // 3. Persona de comportamiento instintivo, ignorante y grosera. 4. Persona que destaca extraordinariamente por su saber, inteligencia fuerza o corpulencia.

Pero sí, es cierto, sería bueno recordar algunas cosas sobre el paisaje de *Actualités Éditions*, de dónde viene y hacia dónde va, a pesar de todo lo animal de la cultura contemporánea. Esta información la pueden recoger en el hermoso dossier que hizo la revista *Paso de Gato* en México (n° 70) y, también, en la entrevista del ABC cultural (n° 1287), por Juan Ignacio García Garzón sobre la traducción (y en este caso se trata más de David Ferré traductor que de *Actualités Éditions*). Y también en esa indispensable página web que me ocupó gran parte del verano en vez de nadar (me dirán que nadar y caminar no es lo mismo). Pero por lo menos el famoso www.actualites-editions.com permite proyectar las puntas del iceberg, es decir dar a conocer algunos aspectos relativos a mucho más de lo que se está moviendo y removiendo a partir de los textos publicados, los textos en sí, y las distintas actividades de lo que llamamos "extensión del territorio".

Extensión: (Del lat. *Extensio, onis.*) f. Acción y efecto de extender o extenderse. // 2. Línea conectada a una centralita. // 3. *Geom.* Capacidad para ocupar un aparte del espacio. *El punto no tiene EXTENSION.* // 4. 5. *** // 6. *Gram.* tratando del significado con el originario. // En toda la extensión de la palabra. Fr. Fig. Enteramente, por completo.

Allí están las líneas de la labor editorial, no como soporte de difusión, sino como espacio dramático propio, para que quede de manifiesto que la Fundación-SGAE apoya un proyecto bien claro y profesional, necesario desde años según lo que se plantea desde la riqueza del proyecto dramático del teatro español, y por extensión hispanófono. Y no estamos hablando de las guerrillas, las de allí o de aquí, tampoco de vender textos como si fueran objetos industriales de valor relativo al mercado y a su propia armadura, tampoco objetos cuyo prestigio sería dado por la fama, eso sí relativa, de cada una o cada uno de los autores/as y traductores/as. No. Un proyecto claro, es un proyecto editorial definido por líneas claras desde hace 10 años.

Claridad: (Del lat. *Claritas, atis.*) f. Calidad de claro. // 2. Efecto que causa la luz iluminando un espacio, de modo que se distinga lo que hay en él. // 3. Distinción con que, por medio de los sentidos, y más especialmente de la vista y del oído, percibimos las sensaciones, y por medio, de la inteligencia, las ideas. // 4. ***// 5. Fig. Palabra o frase con que se dice a alguien franca o resueltamente algo desagradable. U. M. En pl. // 6. Fig. Buena opinión y fama que resulta del nombre y de los hechos de alguna persona. // 7. de la vista, o de los ojos. Limpieza o perspicacia que se tiene para ver. // meridiana. Fig. De un razonamiento de muy fácil comprensión.

Podemos, dentro de ese marco, apuntar una novedad muy grata: ver el ecosistema que se genera alrededor del mismo proyecto. Es decir, que las distintas instituciones españolas y francesas se juntan alrededor de aquella labor.

Ecosistema: (De *eco-* y *sistema*.) m. Comunidad de los seres vivos cuyos procesos vitales se relacionan entre si y se desarrollan en función de los factores físicos de un mismo ambiente.

Actualités Éditions nació en el 2016 después de 10 años de labor porque nadie en esa época, o casi, quiso dar a conocer en el hexágono autores, digamos, no posdramáticos, ni tampoco dar a conocer autores sin estrenar: es decir, el libro como soporte de difusión y también como espacio colaborativo, artístico, con una identidad hispanófona propia. Y esto no tiene nada que ver con los supuestos efectos económicos inmediatos de la producción de un texto. Sería bueno recordar que el buen vino se hace con el tiempo. Y se toma solo en las fiestas dignas de este sustantivo. María Velasco podrá

atestiguar de esta dimensión en cuanto al 2017, y tendremos espacios de comunicación significativos en revistas especializadas de alta calidad, tanto en España como en Francia estos próximos meses (*Primer acto y Frictions*). También el Teatro Español (Madrid) organiza una tarde editorial en su recinto (fecha por definir a la hora de escribir este texto). Y por supuesto, un balance público en el mismo Vº *Encuentro Autores y Traductores* del 2017.

Labor: (Del lat. *Labor, oris.*) f. Acción de trabajar y resultado de esta acción. // 2. Adorno tejido o hecho a mano en la tela, o ejecutado de otro modo en otras cosas. U. Con frecuencia en pl. // 3. Obra de coser, bordar, etc. //4. ***//5. Labranza, en especial la de las tierras que se siembran. Hablando de las demás operaciones agrícolas, u m. En pl. // 6. V. Casa, tierra de labor. // 7. Cada una de las vueltas de arado de las cavas que se dan a la tierra.

Bien lo sabía mi abuelo, quien cuidaba de las viñas emblemáticas de Bordeaux, donde aprendí a andar con mi hermano, el gemelo. Sí me resulta rico hablar de esto: inicié mis primeros pasos en las viñas de un castillo muy antiguo; no por soberbio, pero aprender a andar agarrado a lo que son las viñas, eso sí es un aprendizaje: la madera, el *pie* decimos nosotros, es tan frágil como difícil de romper, y sirve de soporte, de raíz, a quien intenta encontrar el equilibrio para andar. Pues, el año que viene haré un texto sobre esto. Sobre las viñas de la traducción en el lugar de *Actualités Éditions* (y no en lugar de).

Viña: (Del lat. *Vinea.*) f. Terreno plantado de muchas vides. // arropar las vinas. Fr Agr. Abrigar las raíces de las cepas con basura, trapos u otras cosas, para lo cual se cavan antes y se vuelven luego a cubrir con la misma tierra: suélese arropar solamente las cepas viejas. // como hay vinas. Expr. Fam. Que se usa para asegurar la verdad de una cosa evitando el juramento.

Decíamos... entonces, las líneas bien definidas de este lugar. Pues este lugar, este *topos* en el fondo, constituye el sello de *Actualités Éditions*. Un buen año de inicio, un segundo bien intensivo, con Marion Cousin y Françoise Thanas, para seguir dando forma a la metáfora que defino, primero como artista, segundo como editor, tercero como alguien que conoce el teatro español, es decir, desde España (esto para los que me preguntan por qué yo traduzco y edito, y qué es lo que tengo que ver con España...). Cinco autres/as más en la colección de *Les Incorrigibles*: Cristina Peregrina, Eva Redondo, Borja Ortiz de Gondra, Albert Boronat, Sergio Martínez Vila. Y más por venir en la primavera

del 2018. Y es un gusto, un alegría, una satisfacción. Bien, entonces decía que a ser claro como es este lugar, por lo menos sin trampa, y esto sí que es bien difícil, hay que ser aún más prudente, teniendo en cuenta lo que es lo animal. Y la cuestión del instinto, siempre desvela la intuición, porque bien se acordarán de los *dealers* enunciados en esos mismos *Cuadernos* el año pasado.

Intuición: (Del lat. Mediev. *Intuitio, onis.*) f. Fil. Percepción íntima e instantánea de una idea o una verdad, tal como si se tuviera a la vista. // 2. Facultad de comprender las cosas instantáneamente, sin razonamiento. // 3. Teol. Visión beatífica.

Y después de la intuición, lógicamente viene el agradecimiento de los que comparten esa intuición; sea lo que sea su motivación, se suben al barco, dado que la cuestión de prestigio, no es cuestión formal pero cuestión de dinámica.

Dinámico, ca: (Del gr. *δυναμικός dynamikós, de δύναμις dýnamis, fuerza.*) Adj. Perteneciente o relativo a la fuerza cuando produce movimiento. // 2. Perteneciente o relativo a la dinámica. // 3. Fig. y fam. Dícese de la persona notable por su energía y actividad.

Pero bueno, gracias, estoy bien. Hoy mismo se derrumbó México una vez más. Sería bueno tomar esta realidad como referente, al menos semántica. Y más que nada, gracias a todos los que hacen posible que se construya un lugar donde pensar y construir no sea siempre cuestión de expediente, ni de coqueteo literario dramático. Pero de poesía.

Poesía: (Del lat. *poēsis*, y este del gr. *ποίησις poiēsis.*) f. Manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa. // 2. Cada uno de los géneros en que se dividen las obras literarias. POESIA épica, lírica, dramática. // 3. Por antinomia, poesía lírica. // 4. Poema, composición en verso. // 5. Poema lírico en verso. // 6 Idealidad, lirismo, cualidad que suscita un sentimiento hondo de belleza, manifiesta o no por medio del lenguaje. // 7. Arte de componer obras poéticas en verso o en prosa.

París, el día 20 de septiembre del 2017.

David Ferré

III. Homenaje a Ernesto Caballero

El teatro de Ernesto Caballero

Un dramaturgo calderoniano en el siglo XXI

Eduardo Pérez-Rasilla
Universidad Carlos III de Madrid

Ernesto Caballero encarna el modelo de hombre de teatro, tan frecuente en el panorama escénico español desde finales de la década de los setenta. Me refiero con esta expresión, que, ciertamente ha quedado un tanto gastada hasta el punto de que resulta imprecisa, a aquellas gentes que han transitado con soltura por distintas tareas relacionadas con la escena. Así, Ernesto Caballero ha trabajado como actor, profesor de interpretación, director de escena, dramaturgista, productor, gestor e incluso como ensayista o conferenciante teatral. Esta relación con el teatro, que caracteriza a tantos creadores (y creadoras, por supuesto) del teatro español, arranca, como queda dicho, en los años setenta, en buena medida como consecuencia de la evolución y las transformaciones del teatro independiente, muchos de cuyos miembros más activos se incorporan a otras iniciativas también escénicas y establecen un modelo, inusual hasta entonces en el teatro español, que han continuado las generaciones posteriores. Esta manera de hacer conlleva una actitud y contamina fructíferamente las diversas tareas que han de realizarse, hasta el extremo de que en algunas ocasiones los límites entre ellas resultan inciertos o borrosos. Es difícil, por ejemplo, deslindar en algunos espectáculos de Ernesto Caballero su labor como director de su tarea como dramaturgo que está revisando un texto o proponiendo una nueva lectura de él. No obstante, en las páginas que siguen atenderé fundamentalmente al Ernesto Caballero dramaturgo, al

escritor de textos originales, aunque sin perder nunca de vista que quien está escribiendo lo hace desde la perspectiva múltiple del creador escénico.

Caballero ha dado textos a la escena desde hace aproximadamente treinta años y lo ha hecho de manera regular e intensa. Su escritura ha interesado a numerosos estudiosos, como Mariano de Paco, Fernando Doménech, Emilio Peral, Patricia McDermott, etc., a los críticos y a dramaturgos como Fermín Cabal, Francisco Nieva o Fernando J. López, quien dedicó al estudio de la obra de Ernesto Caballero su tesis doctoral. Los prestigiosos y abundantes premios obtenidos lo avalan a su vez como uno de los dramaturgos más relevantes del panorama español contemporáneo.

Tal vez lo primero que pueda decirse de su obra es que posee una voz propia. Su poética, que se nutre, claro está, de numerosos referentes, es poderosa y distinta de la que inspira la producción de otros colegas. Sin ánimo de agotar los rasgos de dicha poética, lo que resultaría no solo pretencioso, sino inadecuado en el marco de este breve trabajo, me propongo sugerir algunas de las líneas por las que discurre su escritura.

El punto de partida podría situarse en un curioso cruce entre un acentuado hiperrealismo urbano inequívocamente contemporáneo y una no menos evidente elaboración literaria y formal. Su hiperrealismo se basa en una mirada que se aproxima casi impudicamente al territorio humano que desea examinar y, desde la perspectiva temática, es perceptible en las situaciones, en los ambientes y en algunos rasgos que caracterizan el habla de los personajes y a los personajes mismos. La dimensión literaria está inspirada en fuentes numerosas y muy diversas: el Siglo de Oro español —singularmente Calderón de la Barca y Cervantes—, Shakespeare, la herencia de la Ilustración y de la intelectualidad progresista española de finales del siglo XIX y comienzos del XX, la obra de creadores singulares como Ibsen, Gómez de la Serna, Valle-Inclán, Lorca, Alberti, Sartre, Brecht, Beckett, Priestley, etc., así como la de algunos escritores españoles contemporáneos. Sin embargo, el elemento formal más relevante de su obra suele girar en torno a la alegoría, de estirpe barroca y singularmente calderoniana, que, pasada por el extrañamiento brechtiano, se convierte en su herramienta de análisis social.

Desde esta peculiar combinación, entendemos que en sus textos se entrelacen los aspectos trágicos, poéticos, ceremoniales y simbólicos, con los

rasgos propios de la farsa, de la comedia desaforada y de la parodia. Algunos críticos han visto notas del sainete en su obra, pero se trataría más bien de una parodia del modelo sainetesco. El propio Caballero se ha referido a *Squash* como “sainete al revés”. Sin embargo, y como sucede con la de su maestro Calderón, la obra de Caballero es de naturaleza predominantemente trágica, aunque esa tragicidad pueda esconderse muchas veces en los pliegues de lo cómico.

El hiperrealismo pudiera tener su origen en varias fuentes. Por un lado, resulta heredero de ciertos modelos que caracterizaron el discurso crítico del teatro español de la Transición (también de cierto cine) y que se prolongó durante la década de los ochenta. El deseo apresurado de adaptarse a los nuevos estilos de vida que se proponían en una sociedad democrática (al menos esa era la pretensión) y europea, después de décadas de dictadura y aislamiento, junto (o frente) a las inercias y los prejuicios del periodo anterior, mucho más fuertes de lo que quería admitirse, ofrecieron a los dramaturgos materiales lingüísticos, sociológicos, ideológicos, políticos, etc., muy fecundos, que exploraron adecuadamente. Caballero y otros dramaturgos de su generación, por ejemplo, Ignacio del Moral o Paloma Pedrero, recibieron el influjo de sus predecesores, sobre todos ellos José Luis Alonso de Santos y Fermín Cabal, muy atentos a las fracturas que el cambio político y social estaba produciendo en la vida de tantas gentes y de las situaciones en las que se movían. Y Caballero es deudor también del trabajo que sobre el lenguaje teatral ha llevado a cabo Sanchis Sinisterra, con su exploración de las vacilaciones, las frases inacabadas, las interrupciones bruscas, las respuestas diferidas, las incongruencias, etc., que aparecen también, y con frecuencia, en su teatro.

Por otro lado, Caballero proviene de una tradición intelectual y política, de la que no ha renegado, configurada por el pensamiento existencialista y marxista, desde la que se obliga a asumir una función crítica del teatro y a analizar rigurosamente las lacras sociales del entorno próximo. Singularmente Caballero combate —ferozmente y de manera explícita— el obsceno y banal consumismo en el que se han instalado desde hace ya algunas décadas en España, y en general en el que se considera el mundo desarrollado, un consumismo ligado a la estupidez mental, a la avaricia y a la corrupción desmedida y a la alienación, en suma. Este es el tema recurrente en textos como *Auto*; *Un busto al cuerpo*; *Maniquís* o *¿por qué conformarse con mirar a los vivos?*;

Naces, consumes, mueres, o, incluso, *Squash, Quinteto de Calcuta, Tierra de por medio* o *Te quiero, muñeca*. De este modo, los rasgos hiperrealistas aparecen asociados a un lenguaje impostado, dominante en tantos sectores de la vida urbana contemporánea, incluidos los medios de comunicación de masas y los discursos políticos, caracterizado por la inercia y la pedertería insufrible, por el recurso al eufemismo y al circunloquio, por una pretendida corrección ética, por la frase hecha y el lugar común, elementos a los que se añaden la proliferación de las marcas comerciales, los eslóganes publicitarios y los clichés cómodos y acrílicos, monedas de intercambio sin emoción ni compromiso que han inundado el lenguaje social. Sin embargo, en este lenguaje aséptico, Caballero permite entrever las lacras de la sociedad que lo genera, perceptibles, por ejemplo, en las adherencias de un machismo y un casticismo groseros que atraviesan los filtros de esa pretendida corrección. El hiperrealismo tiene que ver con esa decisión de afrontar el reto que esa sociedad plantea y con hacerlo desde el epicentro de esa actividad social, sin miedo a que el retrato resulte tan monstruoso y deforme como lo es la realidad que lo suscita.

Sin embargo, a este acentuado realismo Caballero superpone una estética que, en un principio, parecería antagónica y casi incompatible con esa mostración tan explícita de la realidad inmediata. La imagen de esa realidad está atravesada por la condición trágica de sus personajes y se explica desde los procedimientos metateatrales de que se sirvió la alegoría barroca. El modelo para ambos géneros lo busca Caballero en Calderón de la Barca. Es evidente que Caballero es el dramaturgo más influido por Calderón en el teatro español de los siglos XX y XXI. A los homenajes explícitos que suponen textos como el citado *Naces, consumes, mueres* (propuesta libre a propósito de *El gran mercado del mundo*), y como *En una encantada torre* (una suerte de coda de *La vida es sueño*, escrita con Asun Bernárdez) o *Sentido del deber* (versión muy libre, actualizada y notablemente perspicaz de *El médico de su honra*), se suman otros inequívocos como *Maniquís o ¿por qué conformarse con mirar a los vivos?*, pero también *Auto* y, en no pequeña medida, *Rezagados, La última escena, Squash, Retén, Destino desierto, Quinteto de Calcuta*, etc. Incluso pueden advertirse concomitancias con Calderón en textos que parecerían tan alejados de su universo estético como *En la roca* o *El descenso de Lenin*, por ejemplo. En realidad su obra toda pudiera leerse

como una re-escritura calderoniana. Del sugestivo universo del poeta barroco, Caballero toma sus motivos escénicos más fecundos y recurrentes: así, la dificultad para discernir entre realidad y apariencia, entre verdad y engaño, entre vigilia y sueño, entre el original y la copia, entre ilusión y hecho cierto; la condición teatral de la existencia, es decir, la perentoriedad en que nuestras vidas se desarrollan y su dependencia de la mirada de los otros, condición extensible —por supuesto— a los papeles sociales desempeñados; la presunción de que alguien (Dios en Calderón, algún observador anónimo —o no— que ocupa su lugar en Caballero) escudriña las actuaciones individuales y sociales con autoridad moral para juzgarlas; la convicción de la tragicidad de la existencia humana y de su radical soledad, etc.

Desde la perspectiva formal, Caballero ha podido tomar de Calderón el gusto por las estructuras muy elaboradas que experimentan con las simetrías, las construcciones en abismo, los juegos de ocultamientos y apariciones súbitas, los espacios insertos indefinidamente en otros a la manera de las cajas chinas o las muñecas rusas (uno de los últimos textos de Caballero lleva el significativo título de *Matrioskas*), y hasta el recurso al escondite desde el que alguien puede ver sin ser visto, así como algunos elementos del lenguaje: la propensión a las enumeraciones, a la profusión de imágenes ingeniosas o deslumbrantes, a las largas tiradas con un valor fónico dominante, la afición a los juegos de palabras, etc.

La perspectiva existencial de la obra de Caballero mira hacia algunas directrices del teatro calderoniano, en concreto a aquellas que sitúan al individuo en una situación extrema en la que ha de tomar una decisión moral que lo compromete por entero y se encuentra desamparado y solo, sin que su posición en el mundo, su educación y sus experiencias anteriores le sirvan en absoluto para saber qué debe hacer. Ciertamente, en el teatro de Caballero estos personajes se encuentran con frecuencia acompañados por otros o forman parte de un grupo, lo que no evita su soledad íntima, sino que, por el contrario, la pone de relieve, hasta el punto de que es en el momento en que deben decidir cuando descubren que están irremediablemente solos, a pesar de las apariencias. Por lo demás, muchos de los personajes de Caballero —no todos, desde luego, más adelante tendremos ocasión de mostrar otras posibilidades— actúan de manera inauténtica en

ese momento decisivo, no están a la altura de las circunstancias, se sienten desbordados, superados o incapaces, escamotean su responsabilidad, se evaden, y el desenlace de la situación en la que se hallan suele tener algo de grotesco o de indigno. Así les ocurre, por ejemplo, a los personajes de *Auto*, a los de *Quinteto de Calcuta*, a los de *Destino desierto*, a los de *Un busto al cuerpo* o a los de *Te quiero, muñeca*. También, posiblemente, a los de *En la roca*. Sin embargo, se trata de una suerte de trampantojo: en muchos casos, su falta de grandeza o su tentativa de evasión de la responsabilidad de decidir pone de manifiesto su situación esencialmente trágica, de la que algunos llegan a tomar conciencia, aunque el momento en que esto sucede es ya tardío y no es posible rectificar la decisión equivocada o sencillamente la falta de decisión. Frente a ellos, otros personajes, como algunos de los de *Maniquís*, *Squash*, *La última escena*, *El descenso de Lenin* o *Retén*, son capaces de afrontar el riesgo que supone romper con las certezas que los han sostenido hasta ese momento y abrirse a un mundo hasta entonces desconocido.

Sin embargo, la influencia más fácilmente reconocible de Calderón en la obra de Caballero se encuentra en la alegoría del auto sacramental, modelo que se hace explícito en *Auto* y en *Naces, consumes, mueres*, y también en *La última escena*, pero que funciona como sustrato en muchos otros textos. El emblemático auto de Calderón, *El gran teatro del mundo*, aporta el principal paradigma, aunque no el único. La construcción de un reducido universo en el que los personajes encarnan modos de conducta, que serán juzgados de manera explícita o implícita en el desenlace, no solo se advierte en las obras mencionadas más arriba, sino que se vislumbra en otras, en casi todas ellas, en realidad, porque Caballero tiende a presentar su teatro como un ejercicio, metateatral y ético, en el que los personajes actúan como las figuras calderonianas, encarnando un papel que alguien les ha conferido y cuya responsabilidad deberán asumir, no respecto al papel que representaron, sino a la manera en que lo interpretaron. O, dicho de otro modo, es aquí y ahora cuando deben dar un sentido a sus vidas, como el actor en el momento de subir al escenario.

En los textos de Caballero se presupone que las acciones que los personajes realizan están siendo examinadas desde algún lugar inaccesible para ellos, pero a cuya mirada no consiguen sustraerse del todo. Los personajes nunca se desprenden de esa conciencia, molesta y estimulante a un tiempo,

de estar siendo observados. Así, estos personajes se saben actores que interpretan su papel para alguien que, inevitablemente, valorará su quehacer sobre el mundo-escenario.

La lectura de textos temática y formalmente muy diversos, como *Squash*, *Retén*, *Quinteto de Calcuta*, *En la roca* o *El descenso de Lenin* adquiere su pleno sentido si se lleva a cabo desde la consideración de que son deudores del auto sacramental. Los dos primeros apuntan a dos situaciones límite a las que los personajes han sido arrastrados y en la que han de afrontar con coraje la ardua prueba que alguien está observando (en *Squash*, de manera explícita; en *Retén*, de manera metafórica, pero, en ambos casos el peso social y político de esa observación es relevante). En *Quinteto de Calcuta* el proceso de la prueba se revela a un tiempo ante los ojos de los personajes y del espectador, que ocuparía, como en otras obras del dramaturgo, el lugar del personaje ausente, de aquel que no llega, aunque se le espera. En las dos últimas mencionadas más arriba, el continuo desdoblamiento de planos temporales, es decir, el uso del anacronismo, sugeriría una convergencia entre Brecht y el auto calderoniano. Las obras no evocan las biografías de los personajes históricos, sino que ponen a esos mismos personajes ante el juicio de la historia, que deben fallar ellos mismos.

El modelo del auto adquiere una curiosa y significativa presencia en la cervantina *Tratos*, muy libremente inspirada en *Los tratos de Argel*, en la que, al final de la obra, Don Miguel parece asumir el papel que Calderón atribuía precisamente al Autor, aunque entonces esta figura representase a un Dios ausente en el mundo que ahora se muestra. En *Rezagados* o en *Auto* (cuyo título es un explícito homenaje al género), los personajes ya muertos —aunque aún no lo sepan— están siendo juzgados por su actuación en un momento decisivo de su trayectoria personal, que, en realidad, no era sino una síntesis del conjunto de sus vidas. En *Destino desierto* se coloca a los personajes ante una experiencia límite que dotará de sentido a sus existencias y que se asemeja mucho a la reflexión que sobre la propia vida han de hacer en los umbrales mismos de la muerte. Por lo demás, es uno de los textos en los que el juicio aparece de manera más rotunda. En la obra breve, *Mientras miren*, el procedimiento de la asignación de tareas, la observación y el juicio se hacen explícitos, mediante el juego del vigilante vigilado. En la sátira política, con ribetes farsescos, *Sol y*

sombra, los personajes adquieren la condición de figuras, estereotipos sociales colocados en una situación diferente de la que les es habitual y que supone para ellos una prueba sobre cuyo resultado serán juzgados. En *Maniquís o, ¿por qué conformarse con mirar a los vivos?* el recurso de la humanización de las maniquís, que, a su vez, se convierten en portavoces de marcas comerciales muy conocidas, reproduce con acierto el procedimiento de la alegoría. Por lo demás, la figura del vigilante —figura latente— podría sugerir a esa divinidad ya muerta, pero todavía no ausente del todo en el recuerdo de los personajes maniquís. Y, por supuesto, constituye una evocación del Vigilante de *El hombre deshabitado*, el auto sacramental sin sacramento de Rafael Alberti.

Los desenlaces están marcados con frecuencia por situaciones que sugieren alguna forma de ejemplaridad (*Auto, Rezagados, Mientras miren, En una encantada torre, Tratos, Oratorio para Edith Stein*) o de liberación (*Quinteto de Calcuta, Squash, Sol y sombra, Retén, Destino desierto, Maniquís*), aunque ejemplaridad o liberación pueden converger en el mismo texto. En cualquier caso, los desenlaces adquieren orientaciones diferentes, desde la muerte hasta el vaciamiento intestinal; desde la salida en libertad hasta las palabras de elogio o de reproche por parte de alguien con autoridad para hacerlo, desde el ridículo hasta la satisfacción por la obra bien hecha, desde la toma de conciencia personal hasta el logro de alguna forma de sublimidad.

La influencia del auto calderoniano ofrece la posibilidad de utilizar motivos temáticos y formales procedentes de la tradición bíblica, aunque su empleo muy rara vez conserve el sentido religioso originario. *La última escena*, de título evocador y transparente, es el ejemplo más claro. En ella parece invertirse el modelo del auto sacramental y es el Maestro que convocó a sus discípulos, los actores, quien permanece en silencio, incapaz de dar respuestas a quienes le han seguido, lo que lleva a una encrucijada en la que comparecen el Nuevo Testamento, Calderón, Beckett y el propio Caballero. *Maniquís* abunda en motivos del Génesis, como la vergüenza por el desnudo (o por la toma de conciencia de la desnudez), el descubrimiento de que la condición humana está vinculada al dolor o la posibilidad primigenia de poner nombres a las personas y a las cosas. Pero, sobre todo, es relevante la inversión del modelo bíblico: en *Maniquís* son las mujeres las que pretenden insuflar de vida a los varones. En *Destino desierto*, los personajes han sido

convocados (invitados, premiados...) a un viaje a Tierra Santa. *A Cafarnaúm* toma prestado el título del relato evangélico que sugeriría la posibilidad de curación, física o moral. *Oratorio para Edith Stein* plantea una reflexión existencial y religiosa sobre el personaje histórico homónimo.

Desde una perspectiva laica, a la pureza moral que sugerirían determinados referentes religiosos se opondría, como ha quedado dicho, la crítica a las formas de alienación, singularmente el consumismo, la corrupción y la banalidad, que atraviesa el teatro de Caballero. Sin embargo, cabe advertir también una línea de fuga perceptible en una suerte de nostalgia de lo que pudo ser y no fue, que asoma en títulos como *El descenso de Lenin* o *En la roca* o que podría atisbarse metafóricamente en *Nostalgia del agua*.

En el universo teatral y literario en el que Caballero se mueve, sus personajes, a pesar de la verdad profunda que encierran y aunque se insertan en realidades sociales muy precisas y hasta sangrantes, pueden ser vistos también como figuras, es decir, como abstracciones, como réplicas o como sombras. O como actores que interpretan un papel muy diferente de lo que son ellos mismos. Es significativo advertir la abundancia de textos en los que los personajes son (total o parcialmente) autómatas o artefactos análogos (*Maniquís; Te quiero, muñeca*); sombras de otros personajes históricos (*Santiago de Cuba y cierra España; El descenso de Lenin; En la roca; Leandro o la búsqueda del equilibrio; Oratorio para Edith Stein; Reina Juana*); literarios o teatrales (*En una encantada torre; Sentido del deber; Tratos; Naces, consumes, mueres; Pepe el Romano; Querido Ramón*); muertos que no conocen aún su condición (*Auto, Rezagados*); impostores (*Squash; Sol y sombra*); figuras explícitamente metateatrales (*La última escena*); figuras espectrales (*Nostalgia del agua, A Cafarnaúm*); réplicas de otros, desdoblamientos o figuras espejadas (*Retén, Mientras miren, Un busto al cuerpo*); seres anónimos, estereotipados e intercambiables (*Quinteto de Calcuta, Destino desierto*); estilizaciones teatrales tragicómicas o personajes paródicos (*Solo para Paquita; María Sarmiento*), etc. Su condición humana (tragicómicamente humana) y su elaborada dimensión literaria y teatral convergen en estos modelos de creación de personajes.

Eduardo Pérez-Rasilla

IV. 25 años

GUILLERMO HERAS

Un cuarto de siglo para la Historia general del mundo o de un país es una medida de tiempo, quizás, muy relativa. Para la tradición española, de secular falta de memoria en la construcción de proyectos culturales, puede que un hecho como la celebración de los 25 años de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, constituya un momento de especial significación y que, creo, debe llenar de orgullo a todas las instituciones que han hecho posible este logro. Pero también a las personas que desde los equipos de trabajo que han coordinado las diferentes secciones de las Muestras, a los cientos de autoras y autores que han sido programados, a los artistas, técnicos y gestores de los grupos y compañías que nos han acompañado, a traductores y editores, aunque espero, también, que a la ciudadanía alicantina que, con su apoyo, han hecho posible la convocatoria de este evento.

La Muestra tuvo un crecimiento económico continuo hasta que la llamada crisis de hace ya unos años sacudió sus cimientos y tuvo que realizar todo un ejercicio de ajuste para hacer posible su celebración. No niego que me hubiera gustado celebrar estos 25 años con un presupuesto que pudiera cumplir con los sueños que desde hace tiempo venimos enunciando el equipo de gestión de la Muestra. No ha podido ser así, pero, quizás llevado por un evidente posibilismo, he creído conveniente que esta cita anual, a orillas de un mar cultural, ejemplo tantas veces de signo de civilización, pudiéramos volver a encontrarnos los defensores y hacedores de una dramaturgia contemporánea con todas y todos los que hacen de la ceremonia de acudir a los teatros una bandera reivindicativa de calidad de vida.

Afortunadamente, la situación de nuestra dramaturgia viva goza, en la actualidad, de un nivel de valoración y proyección nacional e internacional mucho mayor que a finales del siglo pasado. Varios son los factores que han contribuido a esa evolución. Desde una mayor sensibilidad por parte de la profesión teatral hacia nuestra dramaturgia viva, una mayor visibilidad en los medios de comunicación de sus creaciones, las propias luchas sostenidas por el sector de la autoría, la consolidación de plataformas como la AAT, una mayor voluntad (aún insuficiente) por parte de las empresas públicas y privadas para estrenar a nuestros autores o los éxitos que estos han ido obteniendo en las carteleras de nuestro país. Aunque también los estrenos en el extranjero, gracias al compromiso y labor de un núcleo ejemplar de traductores, y sin olvidar a la sociedad civil que se ha abierto de un modo más generoso a acudir a los estrenos de nuestras autoras y autores en comparación con otros tiempos de nuestra reciente historia.

Desde luego, pensamos que la Muestra de Autores de Alicante ha aportado, aunque sea de una manera específica y temporal, alguna porción de arena para construir esta nueva geografía escénica.

Han sido 25 años en que algunos que eran muy jóvenes cuando los programamos, hoy son figuras consagradas e incluso han recibido el Homenaje que anualmente dedica la Muestra. Otros, desafortunadamente, nos han dejado en el camino, pero si analizamos esa lista compuesta ya de 25 nombres no cabe duda que “están todos los que son”. Su memoria ha quedado, pues, como un referente a la hora de analizar la contribución de nuestra dramaturgia al valor de la cultura española contemporánea.

La Muestra no solo ha servido para exhibir espectáculos teatrales, ha fomentado los talleres de dramaturgia, los encuentros entre profesionales y de estos con la ciudadanía, se ha abierto a programadores y traductores para propiciar el conocimiento de nuestros creadores y creadoras, ha publicado obras teatrales y unos cuadernos de dramaturgia que han recogido un amplio abanico del pensamiento de la dramaturgia actual, ha transitado por los espacios de los teatros y salas tradicionales, y se ha abierto al cabaret y a la calle, ha concedido premios de reconocimiento de trayectorias y, siempre ha tratado de convertir a Alicante en referente nacional de las escrituras

escénicas españolas más actuales. Todos los que trabajamos en la Muestra esperamos y deseamos que, si alguna vez se supera la llamada crisis y se pudiera volver a presupuestos económicos suficientes, se hicieran realidad varios de los sueños que hasta ahora no se han podido cumplir. Y no estamos hablando de utopías, sino de proyectos de gestión perfectamente realizables.

Pero como he reflexionado en tantas otras ocasiones, este año nuevamente hay que celebrar este aniversario aunque solo sea por la capacidad de resistencia y resiliencia que ha desarrollado la Muestra a lo largo de su existencia, al igual que tantas trayectorias de otros eventos culturales españoles.

El teatro, como ceremonia cívica, nos sigue acompañando en todo el mundo y aquí, en y desde Alicante, nuestras dramaturgias vivas demuestran su valor y su compromiso con la sociedad actual. Su variedad de temáticas y estéticas son un signo de la vitalidad que lleva a sus creadores y creadoras a intentar transformar, aunque sea solo eso, nuestros pequeños entornos cotidianos.

Y siempre recordar a Lorca y sus palabras: *“Una y otra vez lanzar una idea al aire: un pueblo que no ayuda y fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo. Sí, ¡Sermón!, sí ¡sermón! ¿Por qué hemos de ir siempre al teatro para ver lo qué pasa y no lo que nos pasa?*

Como toda ceremonia de vida, la que produce el teatro a partir de lo efímero de su representación, puede que solo nos quede en la memoria, pero de ahí emana su gran fuerza. Esa fuerza con la que siempre, Lorca y tantas autoras y autores, han soñado con poder atrapar, el valor del recuerdo guardado más allá del tiempo y el espacio.

El teatro como diversión, como documento, como juego, como espejo de tragedias cotidianas o situaciones absurdas y llenas de comicidad. El teatro de la palabra y el teatro de las imágenes. El teatro en las salas, en la calle o en espacios insólitos. Muchas de estas cosas hemos recorrido en 25 años... ¿Cómo serán los siguientes 25?

Guillermo Heras

PILAR BOSCH

Nada más y nada menos que 25 años. Se dice pronto. Sobre todo porque yo conocí la Muestra cuando todavía no era más que una idea en la bulliciosa cabeza de Guillermo Heras. Un plan, un proyecto, la ilusión de dar a conocer y escuchar a los autores y las autoras de teatro contemporáneo de nuestro país; el privilegio de estar tan cerca de él como para medir su valor fuera de nuestras fronteras.

Aunque fue un cuarto de siglo atrás cuanto todo arrancó, siempre ha tenido un papel protagonista para todos la voluntad de mantenernos fieles a la razón de ser de la Muestra y es, precisamente, el creer en nuestros autores y autoras por encima de gobiernos o políticas. Y hoy quiero subrayar este planteamiento porque ha sido el telón de fondo, el hilo conductor del guion que nos ha llevado hasta aquí.

En cuanto a mí, confieso que 25 años han dado para aprender muchísimo. La Muestra siempre ha estado conmigo, ha existido en mi vida de forma paralela y me ha acompañado, discreta y perseverante, durante muchas y diferentes etapas que he ido atravesando. De aquel proyecto inicial han resultado 25 años fundamentales en mi vida, tanto en lo profesional como en lo personal y emocional.

Mi labor en la Muestra de Teatro español de Autores Contemporáneos ha sido principalmente la de jefa de prensa, lo que me ha permitido conocer a Cristina, África, Ezequiel, Sergio, Eneas, Rafa, Miquel —compañeros de prensa de Alicante—, sin cuyo apoyo, al menos mi trabajo, hubiera sido mucho más difícil. Hemos compartido más de doscientas ruedas de prensa,

no está mal. Pero, aunque lo mío ha sido la comunicación, lo cierto es que no hay nada que ninguno de los que formamos este equipo no podamos hacer. Todos hemos hecho de todo: desde repartir entradas hasta sentar a la gente en las butacas. Este es quizá uno de los factores que hace que hoy estemos celebrando la XXV Muestra.

Lo profesional ha sido intenso, pero lo personal ha crecido muchísimo más. He trabajado con el teatro en otras ocasiones, en otros festivales, con centros dramáticos, con otras personas y en ningún lugar me siento como me siento aquí. No sólo porque soy parte desde el principio, sino porque la conexión que me ata a la Muestra es demasiado fuerte.

No ha sido fácil. Hemos pasado de todo. Épocas en las que hemos ido en tren y épocas en las que hemos ido en autobús. Metáforica y literalmente. Y lo digo porque un año, cuando iba a perder el autobús, Guillermo Heras se puso delante, brazos en cruz y al grito de "PARE" consiguió que pudiera volver a casa. Igual era de las ganas de perderme de vista. Bromas aparte o no, esto me recuerda que todavía no puedo contar cuántas veces Guillermo (y también Nina) se ha puesto delante de otros problemas más grandes que un autobús y les ha dicho "PARE, tenemos que subir". Y hemos subido.

De todo esto he aprendido, sobre todo, cómo a veces la pasión y la confianza hacia nuestros autores pueden con todos los obstáculos que nos hemos ido encontrando durante todo este tiempo.

Lo emocional es, quizá, lo que más huella deja y lo más difícil de explicar. A quién más fiel he sido en mi vida es al Ducados y a la Muestra. Ducados ya no fumo. Y que yo siga haciendo viajes a esta ciudad es en parte responsabilidad de Guillermo y de Nina. Mi vínculo con ellos es muy fuerte y ver su manera de sacar la muestra adelante es una fuente de inspiración: nada sería posible sin él, el director y la esencia de todo esto; ni sin ella, el motor de algo que me tiene atrapada desde hace 25 años.

No obstante, mantener a flote mi fidelidad y —bien entendida— dependencia emocional no ha sido tampoco un paseo en barca. A veces fue duro. Cuando trabajaba en RTVV, renunciaba a mis vacaciones y no siempre cogí el tren o el autobús con la misma ilusión. Pero debo reconocer que, al final,

como casi todo lo que alimenta el alma, llegar allí era un soplo y, al volver, siempre me acompaña la tristeza.

Ser parte de la Muestra me hace feliz y disfruto navegando el mar del teatro contemporáneo español. A veces, casi siempre, no está en calma y hay que achicar agua y remar de un lado o del otro.

Han sido muchas aventuras, muchos esfuerzos y sacrificios, muchas horas, muchos amigos. Han sido también, para qué negarlo, 25 milagros. Y es que cada año, cuando termina una nueva edición, aparece el fantasma de la incertidumbre y nos despedimos con la sensación de que quizá sea la última. Dependemos de tantas concesiones, ayudas y buenas voluntades que resulta complicado tener fe. En cualquier caso y, como siempre, seguiremos luchando.

Pilar Bosch

25 en noviembre, fum, fum, fum...

Juan Luis Mira

Desde hace 25 años Alicante, durante algo más de una semana, en noviembre se convierte en la capital del teatro español. Así lo peleó en su día un madrileño —ya casi de “la terreta”— llamado Guillermo Heras, inventando la Muestra de Autores, y así lo sigue peleando hasta el día de hoy para que, cada año, aunque en mayo todavía todo esté en el aire, los trámites, los presupuestos, los recortes y la habitual indolencia administrativa no impidan que sí, al final... se produzca el milagro y... *¡habemus* Muestra!

25 años así. Que si sí, que si no... y al final, que si sí.

Para forjar semejante proeza, desde la primera edición decidió sumar en el combate a un escuadrón de incombustibles teatreros, gente de la ciudad, entre los que me encuentro, y he de decir que, además de ser testigo y compartir canas irremediables, curvas de felicidad y alopecias, para mí formar parte de esta cuadrilla de locos (junto a Nina, Fermín, Fernando, Edel, Manuel, Juan, etc...) ha sido una de las experiencias más enriquecedoras de mi vida profesional. Y de la otra, que es la que cuenta.

Porque, por encima de todo, la Muestra me ha enseñado a valorar cuatro cosas: la primera, la importancia que tiene el espíritu de equipo, en el que cada miembro, además de su cometido, debe ser consciente de que está para lo que haga falta, en vanguardia o retaguardia. En segundo lugar, la honestidad de la gestión. En la Muestra, conscientes de que cada euro, euro

público, cuesta sudor y lágrimas, no hay céntimo que no se pase por la lupa; y si algún listillo infiltrado desde cualquier administración no lo entiende, mejor que lo entienda en su casa. En tercer lugar, el amor por nuestro teatro vivo, el que se escribe aquí, el gran caballo de batalla de esta Muestra. La apuesta por los autores y autoras de nuestro país, esos héroes silenciosos que han ido saliendo, en tantas ocasiones, del armario de la invisibilidad. Y, por último, la humildad. No se es más porque se haga más ruido, se es grande si uno cree en lo que lucha y admite errores que intenta enmendar cada día. Y esa es la grandeza, principalmente, de quien dirige la Muestra, un hombre que lleva peleando desde el mítico Teatro Independiente por una concepción de la escena sin alharacas, comprometida y creativa; que continuó su brega en el Centro de Nuevas Tendencias Escénicas a mediados de los ochenta y que ahora sigue en sus trece, bueno en sus veinticinco, en noviembre y en todo el año, desde Alicante.

La muestra y el teatro para niños

Juan Alberti Cadenas

Es una enorme satisfacción comprobar, cómo durante estos 25 años, la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante ha conseguido mantener en su programación la sección de teatro dirigido al público más joven, a pesar de la crisis, la escasa producción de autores de teatro para niños y de compañías profesionales que antepongan el proyecto artístico por delante de la cuestión económico-comercial. Resulta verdaderamente alentador comprobar cómo se mantiene esta opción en una ciudad que tan escasa atención presta al teatro para niños.

A simple vista llama la atención observar que la programación de teatro infantil ha tenido dentro de la Muestra una característica que la diferencia de las otras secciones: el horario, específicamente escolar, lo que restringe la asistencia de otro tipo de público que no sea el alumnado de los Centros educativos y cuyo profesorado previamente hubieran solicitado su asistencia.

La Muestra ha apostado y ha manifestado el reconocimiento del teatro para niños como una especialidad que precisa de una capacitación específica en quienes lo realizan y que tiene al niño como destinatario principal del hecho artístico, pensado, diseñado y realizado para ellos, teniendo en cuenta su desarrollo, su madurez y todas aquellas características que conforman su especificidad.

Un teatro que pone límites a partir de qué edad pero no hasta qué edad está recomendado el espectáculo. Y no se han puesto límites hasta qué edad porque si se trata de un buen espectáculo, si tiene en todos los elementos que lo componen (dramaturgia, dirección, actuación, escenografía, música) la calidad artística que corresponde a un buen trabajo, el espectáculo podrá ser disfrutado por las personas de cualquier edad, a partir de la edad mínima recomendada.

Estamos hablando de Teatro, teatro para todos los públicos, con la única excepción que pueda marcar la edad; cuando se califica a un espectáculo para niños "a partir de", por ejemplo, espectáculo para niños a partir de 6 años, se está diciendo que no es apto para niños menores de esa edad. Se está diciendo que quienes realizaron el espectáculo han tenido en cuenta las vivencias, la madurez de un niño mayor de seis años. Por supuesto, no se han puesto límites de hasta qué edad es el espectáculo. Y no se han puesto límites porque si se trata de un buen espectáculo, si tiene desde todos los elementos que lo componen (dramaturgia, dirección, actuación), la calidad artística que corresponde, el espectáculo podrá ser gozado por las personas de cualquier edad, menos aquellos que aún no han cumplido los 6 años.

No se nos escapan las dificultades económicas por las que atraviesa la Muestra, con un presupuesto que mengua cada año, no sólo por los recortes institucionales, sino por la desaparición del sostén de algunas entidades que colaboraban económicamente. A pesar de ello, la Muestra ha mantenido y consolidado la programación de teatro infantil, con propuestas de alta calidad tanto de la escritura dramática como de los montajes presentados por compañías de prestigio en el panorama nacional; mencionamos a título de ejemplo nombres de autores como Toni Albá, Miquel Obiols, Maxi Rodríguez o Bernardo Atxaga y compañías de la calidad de Achiperre, Paraíso La Machina o Laví e Bel.

Repasando la estadística, se constata el carácter itinerante por los espacios escénicos: en el año 1994, en el marco de la 2ª edición, las 5 funciones programadas se representaron en el gimnasio del Instituto Jorge Juan; las 11 siguientes ediciones tuvieron lugar en el Salón de actos del Hogar Provincial y a partir del año 2002, se utiliza el salón de actos del Colegio Gloria Fuertes.

En las primeras ediciones, se programaba para la franja de edad que abarcaba la enseñanza obligatoria, de 6 a 16 años. Al finalizar la Muestra X, el año 2002, y después de valorar que tras varios años constatando la dificultad que existía de implicar a la E. Secundaria en la actividad, se decidió dejar de programar para este segmento en las sucesivas ediciones y hacerlo exclusivamente para los Centros de E. Primaria.

Lo anteriormente descrito, es el pasado. Vamos a plantear, de forma utópica, lo que, a partir de ahora, consideramos que sería ideal conseguir.

La Muestra tiene, a nuestro juicio, tres asignaturas pendientes, que, implícitamente, ya hemos dibujado más arriba:

- Conseguir un espacio teatral con el fin de que la asistencia de los niños suponga para ellos un acercamiento a un espacio mágico, en el que todo es posible, un lugar extraordinario. Asistir a una representación teatral para un niño tiene que ser rito y ceremonia, que tiene lugar en un “templo de la cultura”, el teatro. Los niños tienen derecho a participar en eventos artísticos y culturales, en particular de las representaciones teatrales, en lugares diseñados y estructurados para acogerlos atendiendo a su edad, de manera habitual —y no de modo excepcional— a lo largo de su vida escolar.
- Además de la programación en horario escolar, se deberían programar funciones para que los niños vayan al teatro (espacio físico) acompañados por sus familiares. Los niños tienen derecho a participar y a compartir con su familia el placer de la experiencia artística. Es necesario que la familia se implique, y no dejar que sea la escuela el único agente mediador en su acceso al arte y la cultura.
- Recuperar y programar teatro específico para adolescentes y jóvenes, con propuestas que aborden la problemática que les interesa y preocupa. La sociedad no puede permitir que una franja de la población sea abandonada a su suerte sin ofrecerle la posibilidad de disfrutar del arte y la cultura, especialmente del teatro. Es tarea muy difícil, pero prioritaria y exige una gran dosis de imaginación y compromiso.

Finalmente, señalar que estas consideraciones sólo son una reflexión que trata de poner una pincelada de optimismo ante una situación nada halagüeña. También es la excusa para hacer un llamamiento para reivindicar que todo espectáculo para niños, por el solo hecho de ser un producto artístico, podrá ser visto y disfrutado por todos los públicos.

Que así sea.

Juan Alberti Cadenas

Solo una muestra (de calle)

Manuel Palomar

Aprovechando el cumpleaños, no hacemos ni balance ni reflexión retrospectiva ni estado de la cuestión.

Solo señalar aquí que ha sido únicamente una parte de “muestra” de ese complejo y amplio segmento conocido como “teatro de calle” y, a su vez, una parte modesta de las 25 ediciones de una Muestra festival donde los autores y las autoras son los protagonistas.

Solo aquí agrupamos todas las representaciones anunciadas hasta la veinticinco edición en una única Muestra de Teatro Español de CALLE de Autores Contemporáneos para visionar de golpe su programación plural y arbitraria, parcial y diversa, siempre en evolución y puntos suspensivos...

69 obras: *En la ciudad soñada, Con las tripas vacías, Retablo de comediantes, Veles i Vents, La familia Vamp, Parasitum, El señor Tornavis, Medusa, La Llum, Hazte azteca, Luna, Babilonia I-II, Festa plural Animal, Paquetito, Barroco Roll, Espere su turno, La Vidada, Diario carreta: noticias orales, K.O, Ritme i Foc, Primus, Führer, Viajeros, Urbe, DSO, Génesis, Carbón Club, Vértigo, Destino Marte, Transaccions, Metáfora: el circo olvidado, La Gran Familia, Los Perroflauta, En las puertas de Europa, Vis a vis, Cónsules de la Calle: momento, Éxodos, Meganimals, Blazek, Humortal, Carrilló, Rezikletas, Business Class, Diva di Palo, Nuevas aventuras de la Bruja Maduixa, El concursazo, Karroart, Anomalia Magnética, Medio Pelo, Farsantes, Bajo el andamio, Suz, Postal Express, Judit & Paul, De Paso, Entre Lombrices,*

Nola, La Conga, Crudo Ingente, La Familia Romanesku, Andante, Lluvia de Palabras, Naúfragos, Mr. Pichichi, Fémina: las mujeres mueven el mundo, Femmes...

49 Compañías: Teatro Guiragai, Morboria Teatro, La Jácara, Xarxa Teatre, Visitants, Gog i Magog, Volantins, Artistras-Camaleón, Teatro de la Resistencia, K de Calle, Axioma Teatro, Scurasplats, Trapuzaharra, Azar Teatro, Zanguango Teatro-Colectivo Mostrenco, Lavi e Bel Teatro, Xarop Teatre, Pikor Teatro, Teatre de l'Ull, Hortzmuga Teatro, Teatro de la Saca, Gaitzerdi Teatro, Markeliñe, NSM Teatro, Fanfarlo Teatro, La Strada Teatro, Zero Teatro, Fadunito, Espejo Negro, Cal y Canto Teatro, Maduixa Teatre, El retrete de Dorian Grey, EFS (Encara Farem Salat), Cia. La Tal, Turukutupa, Nacho Vilar Producciones, Te-arto Teatro, La Mosquitera Producciones, Ganso y Cía, Animasur Teatro Urbano, Teatro Percutor, Cía. Pere Hosta, La Industrial Teatrera, La Finestra Teatre, Philo y Jole, Maracaibo Teatro...

16 Espacios: Plaza del Ayuntamiento, Explanada de España, Plaza Abad Penalva, Paseo del Puerto, Parque Canalejas, Centro Comercial Panoramis, Plaza 25 de Mayo (Mercado Central), Estación Renfe, Plaza Claustro San Nicolás, Parque Lo Morant, Plaza Nueva, Plaza Gabriel Miró, FNAC Alicante, Avda. Estación, Jardín de Las Cigarreras, Plaza Santa María...

65 Autores: Agustín Iglesias, Antonia Bueno, Álvaro y Fernando Aguado, Alfonso Zurro, Vicent Martí Xar, Joan Raga, Jordi Pessarrodona, Dolores Coll, Carles Benlliure, M. A. Mondrón, Jesús Pescador, Carlos Góngora, Santi Ugalde, Javier Esteban, Miguel Muñoz, Emilio Goyanes, Miguel Olmeda, Fernando Grannell, Ferrán y Juanjo Benavent, Sorka Zero, Sergi González, Tomás Ibáñez, Kepa Ibarra, Pedro I. Eguiluz, Marcial Gongora, Iñaki Eguiluz, Damaris Sainz, Isaac Torres, Luar Camarieno, Paco Pascual, Jonan Katalano, Ferran Orobigh, Ángel Calvente, Raúl Cancelo, Ana Ortega, Juanjo Cuesta, Marcos Castro, Pere Marco, Ezra Moreno, Marcos Carballido, David Berga, Enric Casou, Jordi Magdaleno, Sergio López, Víctor García, Antón Valen, Enriqueta Vega, Gerardo Casali, Gorka Ganso, Cecilia Paganini, Paco Pascual, Pere Hosta, Sonia Alejo, Jaume Navarro, Mamen Olías, Ignacio Fernandez, Miguel Ángel Pérez, Miguel Muñoz, Arantxa Goicotxea, Juan Montoro, Patricia Pardo, Phil Otajole, Cristina Maciá...

Manuel Palomar

25 talleres de dramaturgia...

Edel Gambín

... incluyendo el de la presente 25 edición de la Muestra de teatro español de autor contemporáneo de Alicante. 24 talleres ya realizados a la hora de escribir estas letras, que demuestran, con una participación estable durante todo este tiempo, el acierto de la Muestra al incluir esta actividad desde su primera edición, en las complementarias del certamen.

25 talleres, casi 25 ponentes (dos de ellos han repetido la experiencia, como veremos más adelante) de la más variada tendencia del teatro contemporáneo escrito en lengua española o traducido desde algún idioma cooficial. 25 años atrás.

El taller de dramaturgia es un interesante observatorio en lo que se refiere a la evolución del público alicantino en su conocimiento de la dramaturgia, como elemento esencial de la creación del espectáculo que finalmente puede disfrutar sentado en un patio de butacas.

Alrededor de 450 personas han asistido a los cursos que, adaptándose a los tiempos y a la mejora de las herramientas de comunicación, tanto en su duración, que empezó siendo de cuatro sesiones repartidas en ¡cuatro días! y se ha ido reduciendo al mismo tiempo que aumentaba la fluidez en el intercambio de información y experiencias entre ponentes y alumnos del taller, hasta constar de, aprovechando cada minuto, dos únicas sesiones intensivas.

Los distintos espacios en los que se han impartido los talleres han contribuido también a enriquecer su desarrollo. Las ocho primeras ediciones, entre los años 1993 y 2000, tuvieron como escenario el aula que, recordando a un pequeño anfiteatro, existía en la segunda planta del edificio que ocupa actualmente el teatro Arniches. Allí se prestaba, sobre todo, a la fórmula clásica de las clases de cualquier centro de enseñanza al uso, con los alumnos atendiendo al profesor que se encontraba frente a ellos, a una cierta distancia física.

El Ayuntamiento de Alicante acogió el taller en el Centro Municipal de las Artes entre 2001 y 2008, tras el cierre de Arniches con motivo de su remodelación, lo que nos permitió descubrir nuevas formas de organización del espacio; una estancia amplia y diáfana que fomentaba la participación y complicidad entre los participantes del taller y que ya se buscaría en el resto de espacios utilizados, como las aulas CAMON del Aula de cultura y Las Cigarreras, entre 2009 y 2013 para —tras regresar en las ediciones 2014 y 2015 al Centro Municipal de las Artes— recalar en un espacio nuevo en la edición XXIV y la presente XXV: la sala Nuria Espert del Teatro Principal.

Si el taller ha tenido la capacidad de adaptarse a diferentes espacios, no ha sido menos versátil a la hora de aprovechar las propuestas de cada uno de los ponentes. Distintos estilos de escritura dramática y muy variopintas formas de plantearla, que también iban retratando los cambios que ha ido experimentando la dramaturgia española en los últimos tiempos. El empuje de los nuevos autores y autoras, la consolidación de muchos de ellos y la evolución de los que ya tenían fuerte presencia y acogida por parte del público de teatro.

Han acudido a la cita...

(1993) Sergi Belbel (I), (1994) José Luis Alonso de Santos, (1995) José Sanchís Sinisterra, (1996) Rodolf Sirera, (1997) Fermín Cabal, (1998) Carles Alberola, (1999) Yolanda Pallín, (2000) Ignacio del Moral, (2001) Paloma Pedrero, (2002) Juan Mayorga, (2003) Itziar Pascual, (2004) José Ramón Fernández (I), (2005) Chema Cardeña, (2006) Alfonso Zurro, (2007) Antonio Onetti, (2008) Alfonso Plou, (2009) Maxi Rodríguez, (2010) Paco Bezerra, (2011) Miguel Murillo, (2012) José Ramón Fernández (II), (2013) Carol López, (2014) Sergi Belbel (II), (2015) Alfredo Sanzol, (2016) Laila Ripoll.

Y en esta XXV Muestra, la alicantina Lola Blasco.

Diecinueve autores, siete autoras. Por primera vez, en este mismo año 2017, se da la circunstancia de que dos dramaturgas han impartido el taller de forma consecutiva, esta realidad merece una profunda reflexión que no procede en este escrito, aunque no me resisto a expresar el deseo de que la dramaturgia femenina se vaya equiparando, en lo que se refiere a textos y puestas en escena a la de los dramaturgos, que siguen teniendo mayor presencia.

Esta realidad se podía observar igualmente en los participantes en los talleres de dramaturgia. El número de alumnos era considerablemente más numeroso que el de alumnas en los primeros talleres; costó despegar, pero con el trascurso de los años, puede decirse que ambos se encuentran muy equilibrados. Un buen síntoma.

La coordinación de los primeros talleres nada tiene que ver con la forma de organizar los de los últimos años. La aparición de la telefonía móvil y de Internet ha aumentado enormemente la capacidad de compartir, antes incluso de la primera sesión del taller, propuestas, textos o ejercicios que se han incorporado durante el mismo. Tampoco tiene mucho que ver el alumno que en 1993 asistía, a veces confundiendo dramaturgia e interpretación, a una exposición teórica sobre la poética aristotélica... con el que, después de estos años sabe perfectamente cómo se desarrolla un taller de escritura teatral y además está dispuesto a escribir desde el minuto uno, muchas veces ya no usando la palabra, sino también desde el contenido audiovisual o basándose en la comunicación a través de redes sociales.

En prácticamente todas las ediciones del taller, los grupos que los han ido integrando planteaban, siempre al final de la última sesión, estructurar un texto partiendo de los ejercicios realizados durante las sesiones que acababan de acontecer, para su posible puesta en escena. Nunca se ha conseguido. Da lo mismo. Cada alumno ha vivido su experiencia y cada profesor su momento de conexión con el grupo. 25 talleres... Ahí es nada.

Edel Gambín

Las publicaciones de la Muestra de T. E. de A. C. XXV años

Fernando Gómez Grande

Es un honor y un placer poder participar en la celebración, este año de 2017, del 25 cumpleaños de una actividad, la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos que tanto ha significado para los autores españoles de teatro y, sobre todo, para una ciudad como Alicante. Aglutinar y recibir la visita cada año a lo largo de casi diez días a autores, estudiosos e investigadores, periodistas, editores, traductores, etc., no es un hecho habitual en Alicante. Unos días en los que el foco del teatro español contemporáneo se centra en nuestra ciudad.

Poder llegar a celebrar esos 25 años de existencia de un Muestra de Teatro o de un Festival, tanto da, sí que es toda una hazaña, sobre todo si durante estos años ha contado con la misma dirección y el mismo equipo bajo el impulso constante de Guillermo Heras.

Pero, sin duda, no todo ha sido un camino de rosas. La Muestra, a lo largo de estos años, se ha ido ampliando, con pequeños cambios, que no han afectado a su línea programática y al conjunto de sus actividades. El mayor o el menor impulso en cada uno de los sectores de su actividad se ha visto afectado por la mayor o menor implicación económica de las entidades convocantes y patrocinadoras. Estamos en una edad en la que los “ilusorios sueños”, como dice mi buen amigo Guillermo, se han ido cumpliendo, paso

a paso, sin desfallecer, hasta llegar a esta realidad de cumplir 25 años de un proyecto claro que ha ido creciendo con el tiempo. Ha sido un trayecto con dificultades y momentos brillantes como el de cualquier proyecto, de “cosechas buenas” y otras no tanto, de cientos de personas y de compañías procedentes de toda la geografía de España que han mostrado su trabajo y su profesionalidad en nuestra ciudad a lo largo de estas citas anuales.

Actividades muy diversas como es el caso concreto de Publicaciones que analizaremos a lo largo de estas breves notas.

El objetivo, de partida, era claro en términos generales: tomar el pulso anualmente y facilitar la posibilidad de mostrar el estado de la autoría teatral de nuestro país. Pero si sobrevolamos todo lo realizado en el campo de las publicaciones en sus diferentes líneas editoriales, vemos que es ingente el trabajo realizado. Y me consta que han significado algo para autores, investigadores y especialistas, traductores, etc., tanto en nuestro país como en universidades extranjeras de Francia, Alemania, Italia, Grecia, así como en Estados Unidos e Hispanoamérica.

Desde el inicio del proyecto, Guillermo Heras tenía muy claro, allá por el año 1993, que junto a la exhibición de espectáculos en diferentes formatos y segmentos de producción, deberían propiciarse toda una batería de actividades de investigación, reflexión y difusión que acompañasen al eje central de esa exhibición.

De tal forma que entre las líneas básicas de actuación y sus objetivos programáticos se hace constar lo siguiente: “entender que la Muestra no es solamente un elemento de exhibición, sino que es la cita anual para el debate, la reflexión y el análisis de cómo se encuentra nuestra dramaturgia viva. Por ello, propiciar los encuentros, talleres, seminarios, publicaciones...

Centrándonos exclusivamente en el campo de las publicaciones, debemos indicar de partida que consta de cinco líneas de publicación. No obstante, debemos advertir que tres de ellas —colección de textos dramáticos denominada “Teatro español contemporáneo” TEC; “Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea” y “Laboratorio de Escritura Teatral”— son ediciones en papel, mientras que las otras dos, más recientes y que se editan en

línea, son “Colección Virtual de Dramaturgia Contemporánea” y el programa “Dramaturgia actuales” en colaboración con el INAEM.

TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

La colección se inicia en 1993, el mismo año que comienza la Muestra (y cuyo autor homenajeado fue Antonio Buero Vallejo) con la publicación de *Auto* de Ernesto Caballero como primer volumen de la colección.

A partir de 1999, y tras llegar a un acuerdo con el Ayuntamiento de Alicante para revitalizar el extinto Premio de Literatura Dramática “Carlos Arniches”, comienzan a editarse en esta colección los textos que serán premiados en esta nueva etapa del premio. Este hecho va a posibilitar que en un par de ocasiones se editen en una misma edición de la Muestra dos libros diferentes, el del autor premiado y otro autor a elección del equipo editorial.

En total el número de volúmenes editados es de 23 desde el inicio de la colección hasta el año 2011, en que se publicó el último Premio “Carlos Arniches” que correspondió a Miguel Signes.

Debemos comentar que, independientemente de los volúmenes dedicados a un solo autor, se propuso una experiencia muy singular, como la de solicitar a algunos autores de diferentes generaciones su participación en dos volúmenes colectivos centrados en una temática determinada. El primero de ellos se tituló *Al borde del área*, volumen que giró en torno al mundo del fútbol y en el que participaron autores como Alberola, Amestoy, Sirera, Zurro, Araujo, Ernesto Caballero, J.R. Fernández, Mayorga o Sanguino, entre otros; en el segundo volumen titulado *Un sueño eterno* participaron autores como Ortiz de Gondra, Pallín, etc.

A partir del año 2011, en que se editó el último Premio “Carlos Arniches”, como ya hemos indicado, y con unos presupuestos mermados para el conjunto de actividades, no volvieron a editarse más volúmenes de la colección y, de nuevo, el Premio de Literatura Dramática pasó a mejor vida. Esperemos que pronto una colección tan interesante y tan útil pueda reiniciarse y pueda volver a convocarse el Premio a instancias, de nuevo, de la Muestra de Teatro.

CUADERNOS DE DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA

En 1996 aparece el número 1 de "Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea". Su edición ha sido ininterrumpida, llegando a publicarse hasta hoy 21 cuadernos.

La estructura de estos cuadernos ha sido prácticamente la misma desde sus inicios.

Sus apartados se configuran según el siguiente esquema:

- *Los autores y la dramaturgia actual.* Diferentes autores que normalmente han participado con algún espectáculo escriben sus reflexiones sobre la significación de escribir teatro y cómo consideran su escritura en el contexto del teatro español contemporáneo. Recientemente se incorporan las ponencias de un ciclo nuevo titulado "Palabra de autor".
- *Dossier sobre el autor homenajeado* en la edición anterior.
- *En torno al teatro.* Un núcleo en el que investigadores, creadores, gestores, directores, traductores, etc. reflexionan sobre sus respectivos campos de trabajo e investigación.
- *Actividades de la Muestra.* Trabajos en torno a lo ocurrido en la edición anterior sobre aspectos significativos de algún montaje, algún autor o puntos de vista sobre el resto de actividades al margen de la programación de espectáculos.

A partir del número 5, y con la coordinación de Juan Luis Mira, miembro del equipo de la Muestra, se inicia la publicación de lo que se denomina "*Maratón de Monólogos*" y posteriormente "*Solo ante el peligro*". Se trata de un conjunto de breves textos que pueden verse y oírse cada año en un concurso celebrado en una Sala colaboradora de la Muestra.

Por último, y a partir del número 10, se inicia una *Memoria Fotográfica* de todas las actividades que tuvieron lugar el año anterior (autor homenajeado, Premio Palma, espectáculos, encuentros etc.).

LABORATORIO DE ESCRITURA TEATRAL

En 2006 Guillermo Heras pone en marcha un Laboratorio de escritura teatral (independiente de los talleres de dramaturgia celebrados cada año como actividad anexa, e impartidos en cada convocatoria por un dramaturgo diferente). Un Laboratorio que se llevó a cabo durante varias sesiones y un plantel de intervinientes de diferentes campos teatrales en el que se les planteó un tema genérico para su trabajo de escritura. El tema propuesto giró en torno a los diferentes tipos de “matrimonios” que pueden darse en nuestra sociedad. De los diferentes textos elaborados por esos jóvenes dramaturgos surgió la posterior publicación de ese primer volumen de la colección titulado *Matrimonios*.

Al año siguiente, 2007, se solicita a diferentes autores nacionales e internacionales, todos ellos prestigiosos, su colaboración para un volumen especial que trataría sobre cómo ven hoy el hecho de escribir para el teatro, es decir, cómo estos autores se planteaban y de qué bases partían en la construcción de sus ficciones dramáticas. Participarán en esta reflexión autores de la talla de Michel Vinaver, Enzo Cormann, Sergio Blanco, Daniel Veronese, García-May, Guillermo Heras, Lucía Laragione, Luis Mario Moncada, Juan Mayorga... Un libro cuyas incursiones van desde la reflexión al manifiesto, a la reivindicación e incluso a la ironía. Su mismo título, “Escribir para el teatro”, ya plantea una primera reflexión.

Finalmente, en 2008, se edita el último volumen, hasta hoy, de esta colección. Será igualmente un volumen colectivo para el que se solicita el concurso de jóvenes autores que escribirán sobre una propuesta concreta y que llevará el título de “En torno al azar”.

Junto a estas tres líneas de publicaciones en papel, Guillermo Heras propuso el inicio de una nueva colección en línea que sirviese de apoyo a la difusión de textos, editados con anterioridad o inéditos, estrenados o sin estrenar, con el objetivo de facilitar un banco de textos en línea a disposición de aficionados y profesionales. En esta colección titulada “Colección Virtual Dramaturgia Contemporánea” podemos encontrar tanto textos de autores de amplio reconocimiento en el panorama teatral español como obras de jóvenes autores. Al ser una colección abierta cada

año, se van incorporando nuevos textos que ya constituyen un *corpus* importante.

Por último, y siempre con el objetivo de promocionar, apoyar y difundir la dramaturgia más reciente, el INAEM creó un programa de “Desarrollo de Dramaturgias Actuales” en colaboración con la Muestra de autores. Para este año 2017 se convocó el VI programa. Se concede una ayuda de 5.000 euros a cada uno de los textos seleccionados. Las obras no deben haber sido publicadas ni estrenadas, es decir, deben ser totalmente inéditas. Los proyectos seleccionados serán 5. Debo hacer constar que en anteriores ediciones fueron elegidos destacados creadores que integran ya las promociones más recientes de la interesante dramaturgia española contemporánea como Antonio Rojano, Alberto Conejero, José Manuel Mora, María Velasco, Mar Gómez, Paco Bezerra, Julián Fuentes Reta, Lola Blasco, Carolina África o Lucía Miranda.

A la vista de estas breves notas sobre un amplio panorama en el terreno de las publicaciones a lo largo de estos 25 años, podemos concluir que estas iniciativas han consolidado, junto al resto de Actividades de la Muestra de Teatro, un apoyo decidido y necesario en la promoción y difusión de nuestra dramaturgia contemporánea. Este era el objetivo y, en mi opinión, se ha cumplido con creces. Esperemos continuidad y larga vida al proyecto de esta necesaria plataforma para el teatro español.

Fernando Gómez Grande

XXV Aniversario de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante

Fernando Cerón

Si veinte años no es nada, veinticinco lo son aún menos para un acontecimiento cultural como la Muestra de teatro español de autores contemporáneos de Alicante, que siempre ha demostrado una profunda juventud en sus planteamientos artísticos al tiempo que una no menos profunda madurez y solidez en su concepción como servicio al sector teatral de nuestro país y a los espectadores como protagonistas indiscutibles del teatro.

Qué difícil es conseguir aunar ambas características, la juventud y la madurez y ser capaz de combinarlas, extrayendo lo mejor de cada una de ellas.

Una Muestra como la de Alicante, que lleva ya veinticinco años ininterrumpidamente “mostrando” (y valga la redundancia) el panorama del teatro de autoría contemporánea, puede ser calificada sin duda de madura, porque son pocos los festivales, muestras y ferias que llegan a alcanzar esta edad, y mucho más si en lo que están especializadas es el autor contemporáneo, y lo haga desde un acercamiento serio y meditado, nunca improvisado, hacia lo que significa la autoría contemporánea en el mundo teatral de nuestro país.

Pero al mismo tiempo la Muestra parece casi un adolescente en su afán permanente de descubrimiento de nuevos autores, en su mirada abierta

hacia nuevos lenguajes dramáticos y en su voluntad de mantenerse siempre alerta frente a la innovación y el cuestionamiento continuo de lo establecido.

¿Con quién se quedan, con la madurez o con la juventud? ¡Qué absurda elección si pueden tenerse las dos!

El éxito y la permanencia de la Muestra se deben sin duda a los propios autores españoles contemporáneos, quienes nos han regalado la materia prima de primera calidad de la que se alimenta. Se debe también al conjunto de la profesión teatral comprometida con la autoría contemporánea (directores de escena; actores, productores, programadores...) y a las instituciones públicas, universidades y empresas privadas que han participado en su desarrollo.

Sin embargo, su gran éxito, su madurez y su juventud tienen un nombre propio que conviene que no olvidemos: Guillermo Heras. Está claro que la Muestra no es hija de un solo padre, pero también es cierto que lleva grabado a fuego el ADN de su fundador, su impulsor y su director en sus veinticinco años de andadura. Y tiene también una madre cómplice, protectora y discreta cuyo trabajo ha sido fundamental para entender su éxito: también tiene nombre propio y se llama Nina Díaz, coordinadora general de la Muestra. A ambos y a todo el equipo técnico y administrativo quiero manifestar mi agradecimiento personal e institucional.

Y lo que nos toca a partir de ahora a todos aquellos que de una forma u otra estamos implicados en la Muestra es lograr que cada edición que cumpla siga haciéndose más joven al tiempo que más madura y que llegue a cumplir otros veinticinco años y no haya perdido ni un ápice de sus virtudes actuales. Pero ello no lo conseguirá por sí sola si no va acompañada del compromiso e involucración de los propios autores, de las instituciones que la patrocinan, de la ciudad que la acoge, de la profesión teatral en general y, por supuesto, del favor del público. Ojalá todos cumplamos con nuestras propias responsabilidades.

Fernando Cerón Sánchez-Puelles

Para Alicante 2022. En los 30 años de la muestra

José Ramón Fernández

Anticipadamente, por motivos de salud, y coincidiendo con mi cumpleaños, como es tradición, hace algunas semanas me llegó el momento de la jubilación en el empleo que he ocupado, como documentalista del Centro de Documentación Teatral, desde 2008. Un empleo humilde que me permitió durante quince años dedicar las tardes a escribir lo que me diera la gana y, al mismo tiempo, disponer de una atalaya privilegiada para ver los avatares del teatro español en estos años.

Para ver, por ejemplo, la magnífica labor que un equipo reducido y muy eficaz hacía en Alicante cada mes de noviembre: La Muestra de Teatro Español de Autor Contemporáneo. Tuve la fortuna de conocer la Muestra desde sus primeros años. Y, claro, uno deja que se mezclen los recuerdos. La memoria es un sendero extraño y lleno de bifurcaciones en el que, paradójicamente, uno vuelve con más facilidad a lo que está más lejos. *Las siamesas del puerto* de Andrés Lima, *Metro*, de Góonzález y Sanguino, *Vanzetti* de Araujo; la sobrecogedora *Libración* (y el ruido de las motos de la avenida) de Cunillé; *Notas de cocina* y *Acera derecha*, de Rodrigo; *Curriculum* de Carles Alberola; *Quan els paisatges de Cartier Bresson*, de Peyró; *El silencio de las Xigulas*, de Anton Reixa, *Salvia*, de Oneti, *La zaranda...* Y *Lista negra* de Yolanda; y *101 años de cine*, que recordaba hace poco con Ángel Ruiz, cuando fui a ver su Miguel de Molina. Y *Dedos*, de Borja, y *La ciudad sitiada* de Laila... Y,

claro, *Las manos*. No he contado cuántas ediciones ha tenido algún espectáculo en el que he participado, pero han sido muchas. Soy uno de esos raros autores afortunados, he visto prácticamente todos mis trabajos respirar en los escenarios y han sido cerca de cincuenta, creo. Así que he pasado por muchas ediciones de la Muestra, unas veces haciendo la visita del médico, otras quedándome varios días. En Alicante me regaló Nieva el título de una de mis obras, *Las mujeres fragantes*; en Alicante me contó Sastre que le gustaría ser recordado como el autor de *Ulalume*; en Alicante recuerdo copas y conversaciones con Alonso de Santos, con Fermín Cabal, con Álvaro del Amo. O Gutiérrez Aragón, diciéndome aquello de que lo mejor del Meliá de Alicante es que cuando estás dentro no lo ves. O Concha Velasco dándome una clase magistral particular de lo que es este oficio. O Antonio Onetti dándome una clase magistral particular de cómo se adapta un Shakespeare.

Y es que la programación inicial de doce espectáculos se enriqueció con teatro infantil, de calle, cabaret... los espacios se multiplicaron; la Muestra se convirtió en un lugar de encuentro para críticos, traductores, editores... Nada hay más esencial para el teatro que esa calidad de lugar de encuentro. La Muestra ha conseguido ser eso, con lo que significa: generar. En seguida dejó de ser un mero catálogo de espectáculos para convertirse en una plataforma de la que surgían nuevos proyectos de traducciones, ediciones, coproducciones entre compañías... un programa de nuevas dramaturgias que comenzó hacia 2012 ha generado cincuenta nuevas obras y ha ayudado a la consolidación de una generación de autores que hoy son ya habituales en nuestras carteleras.

¿Cómo se hace esto? Con un equipo muy profesional, estable, que ha convertido en cotidiano lo que en un tiempo calificábamos de extraordinario y excelente. Una gestión sensata, sin aspavientos, siempre a favor de una mirada abierta que no pone barreras ni definiciones sobre lo que debe ser y que observa con respeto lo que es, lo que ocurre en cada momento. Ese equipo pasó etapas muy duras en la que hoy se conoce en los libros de Historia como la Crisis de los ladrones, unos años difíciles en los que los presupuestos que ofrecían las instituciones fueron menguando y los apoyos de los patrocinadores se hacían casi transparentes, de tanto adelgazar. Una época que, afortunadamente, pertenece al pasado.

Paradójicamente —parece que hoy me asalta el recuerdo de las paradojas—, elegí dejar la escritura dramática hace cinco años, pocos meses antes de que comenzase una brillante etapa de la dramaturgia española. Más brillante que los años anteriores, por la sencilla razón de que las generaciones de excelentes dramaturgos que estaban conviviendo allá por 2017 fueron impulsadas y animadas a escribir más y mejor por las nuevas condiciones que desde los espacios públicos se fueron dando. Esa condición de “exdramaturgo” me ayuda a tomar distancia y ver cómo, contrariamente a lo que se decía a mediados de la década pasada, una situación de crisis no agudiza el ingenio, sino que lo desanima; en tanto que un apoyo decidido que muestra respeto y procura ayuda es el camino para que muchos escritores opten por la escritura dramática con una ambición artística notable. Es especialmente destacable la labor que desde el gobierno central hizo la ministra Natalia Menéndez, que desde joven había sido una lectora voraz de todo lo nuevo. Las coproducciones entre centros dramáticos de diversas autonomías, teatros municipales y compañías estables que encontraros en los circuitos un territorio abonado para presentar sus proyectos, generaron espectáculos que han nutrido durante los últimos diez años la programación de la Muestra. Alicante, como no se cansa de repetir su veterano director Guillermo Heras, muestra el teatro que produce nuestro país; y, si en otras etapas se pudieron encontrar ausencias —porque había autores que no encontraban fácilmente su espacio—, hoy ofrece un panorama completo de esa convivencia entre diversas generaciones de artistas que han hecho posible las iniciativas de muchos agentes del tejido teatral de nuestro país.

De las últimas ediciones, todos tenemos en el corazón funciones memorables, como *Caballos ardiendo*, de Ángélica Lidell, *Katiuskas* de Rojano; *Expreso*, de Carmen Losa; *Siglo mío, bestia mía*, de Lola Blasco; *La melancolía de las jirafas*, de Alberto Conejero; *Dentro de la tierra*, de Paco Bezerra; *Rukeli*, de Carlos Contreras; o *Miguel*, de Irma Correa, con la que se abrió aquel magnífico ciclo de hace tres años que puso en valor a los autores canarios, con obras de los hermanos Bazo, de Padilla, de Tabares... Especialmente disfruté hace dos años, con el ciclo de cuatro producciones de textos de Antonio Fernández Lera.

Además, la recuperación de algunos de los maestros con obras que no habían llegado a estrenar: *Elisa besa la rosa*, de Amestoy; *El arquitecto y el relojero*, de López Mozo... Personalmente, disfruté con el ciclo de cuatro estrenos de obras de Rodolf Sirera, en una apuesta clara del teatro valenciano. El regreso de Sirera a los escenarios, con obra nueva no fue el único: obras de Ignacio del Moral, Antonio Onetti, Javier Olivares y los hermanos Remón, que durante años fueron dejándose querer por la industria audiovisual, es un excelente síntoma de la buena salud de nuestro teatro.

El espectacular aumento del presupuesto de la Muestra en estos últimos cinco años ha hecho posibles dos nuevos caminos:

Funciones de compañías extranjeras con subtítulos: El ciclo de seis producciones diferentes de *Ay Carmela*, coincidiendo con los treinta años de su estrenos; El ciclo, el año pasado, de seis producciones de *El cartógrafo*; el montaje de la Shubunne de Berlín de *Perro muerto en tintorería*, de Angélica Lidell; los montajes griegos de Juan Carlos Rubio y Pau Miró; *Lalibela*, de García May, por el Teatro Nacional de Budapest; el hito de ver a la *Comédie française* en el Principal, con la última comedia de Sergi Belbel, protagonizada por Pedro Casablanc. Además, viví la íntima satisfacción de ver a una pequeña compañía francesa ofrecer en la Arniches mi obra *J'attendrai*, que nunca se llegó a representar en español.

Ese importante aumento del presupuesto hizo también posible la iniciativa, comenzada hace dos años, de llevar de gira por América tres de los espectáculos programados por la Muestra. México, Uruguay, Argentina y Chile están ahora más cerca de la dramaturgia española contemporánea.

El público siempre ha sido fiel a la Muestra, porque se ha trabajado bien durante treinta años, que es decir mucho. Las estadísticas serán este año algo engañosas, ya que habrá tres funciones, seguramente a teatro lleno, de la obra que lleva girando por España desde hace cuatro años, *Teresa y Nieves hacen magdalenas*, de Juan Luis Mira, además, claro, de que por primera vez se ha convertido en Teatro el Pabellón de deportes para albergar el espectacular musical *Parando en Villalpando*, escrito y dirigido por Maxi Rodríguez; y me cuentan que las colas dan la vuelta al polideportivo.

Desde mi nueva condición de jubilado podré hacer algo que ya hice hace casi treinta años, allá por 1994: ir a Alicante y ver todas las funciones, asistir a todos los encuentros, encontrarme con amigos y charlar sobre teatro hasta el amanecer. Si el cuerpo aguanta.

JRF

Muestra y traducción teatral

María Chatzemmanouil

Creo que fue Juan Mayorga quien me habló por primera vez de la Muestra y me puso en contacto con Guillermo Heras, dando así comienzo a una historia que se remonta a 11 años atrás (hasta la fecha), y que espero que dure muchísimos más, porque es una historia de amistad, de buen teatro y de colaboración, llena de alegría y de momentos inolvidables.

Durante esos años, aparte de los montajes que vimos, de los autores que conocimos, de los coloquios y los homenajes a los que asistimos y de todo tipo de colaboración con la gente de la Muestra, o quizás a raíz precisamente de todo lo anteriormente mencionado, se formó en Alicante una red de traductores de teatro español contemporáneo que traducen del español y del catalán a 6 diferentes idiomas (inglés, francés, italiano, alemán, griego, polaco y rumano). Cabe destacar que los dos últimos idiomas fueron añadidos hace 3-4 años, aunque sus representantes, Rubi Birden y Luminita Voina respectivamente, llevan muchos años traduciendo obras de teatro hispanohablante. Esa red no constituye –todavía– una asociación, pero no parece que lo necesite para funcionar bien. Iride Lamartine-Lens y Susan Berardini (traductoras al inglés, catedráticas y editoras de la premiada editorial “Estreno” en los EEUU), David Ferré (traductor al francés y fundador de la prestigiosa “Actualités Éditions” en París), Herbert Fritz (traductor al alemán y catedrático), Pino Tierno y Paola Ambrosi

(traductores al italiano, en Roma y en Verona respectivamente), Dimitris Psarrás y una servidora (traductores al griego) y las dos traductoras de Polonia y de Rumanía antes mencionadas, nos encontramos cada año en Alicante. Durante nuestra estancia de tres días en esta ciudad hermosa del Mediterráneo español, intercambiamos nuestras experiencias sobre las condiciones laborales y económicas de la profesión en nuestros países, hablamos de teatro, de obras, de autores que cada uno ha “descubierto”, de ediciones teatrales, y de muchos temas más. Sin embargo, nuestra colaboración no se limita a los días de la Muestra, sino que continúa a lo largo de todo el año y es bastante fructífera: obras de teatro que viajan por correo electrónico; intercambio de opiniones sobre temas de la profesión; actividades en el país de cada uno en las que muchas veces participan también otros miembros de esta red extraoficial; propuestas e invitaciones; críticas, fotos e información; obras traducidas que a veces se estrenan al mismo tiempo en más de un país y se anuncian a través de las redes sociales; intercambio de información por teléfono o por vía electrónica sobre temas urgentes, etc.

Todo este abanico de posibilidades nace a partir de la Muestra y continúa creciendo gracias a ella. Le agradecemos la oportunidad que nos ha brindado de conocernos y de profundizar nuestros conocimientos sobre el teatro español contemporáneo, aprovechando la experiencia de gente de la profesión proveniente de países europeos, pero también de los EEUU. A raíz de nuestra presencia cada año en Alicante, estamos al corriente de la más reciente producción teatral en España, de los textos escritos por autores emergentes, pero también por los más experimentados y premiados, para poder elegir entre una cosecha teatral tan importante, las obras que podrían interesar a la gente del teatro y al público de nuestros respectivos países y presentárselas.

Estoy convencida de que en los últimos 30 años España vive su segundo Siglo de Oro teatral. La Muestra, que este año celebra su 25 aniversario, ha contribuido mucho a ese florecimiento del teatro español contemporáneo, no solo por presentar tantos autores y textos nuevos entre los mejores que se escriben y se montan en España, sino también

por la red de traductores que ha creado (y que espero que siga creciendo), gracias a la cual el teatro español contemporáneo se está haciendo un hueco en los escenarios de muchos países a nivel mundial. ¡Larga vida a la Muestra!

María Chatzemanouil

V. Muestra-Maratón de Monólogos

ESPERMA, CLÍTORIS... o cómo algunos monólogos de SOL@ ANTE EL PELIGRO siguen practicando sexo, pero científicamente

Juan Luis Mira

El maratón de monólogos “Sol@ ante el peligro” se hizo mayor de edad al cumplir su XVIII edición. Se celebró este año, en su espacio habitual, Clan Cabaret de Alicante, los días 26, 27 de mayo y 3 de junio. De nuevo cerca de dos docenas de monólogos se dieron cita noctámbula, con el pub a rebosar en todas las sesiones y, de nuevo, el voto del público seleccionó los diez textos e intérpretes que accedieron a la gala final. En ella, un jurado integrado por Manuel Palomar, Natacha Palomo, Tomás Mestre y Mariló Poch, decidió que el vencedor fuera Carlos Valero. Su monólogo “verdad y dolor” se hizo merecedor del galardón por su humor diferente y que —como otros de este autor, asiduo al certamen— se mueve con ingenio en las lindes del surrealismo.

Llama la atención entre los textos que entraron a concurso en esta convocatoria la presencia cada vez más notable de monólogos “científicos”.

Uno de ellos, "clítoris", estaba defendido por Ana Peiró, una farmacóloga que acababa de conseguir el 2º premio en el prestigioso concurso internacional Famelab. En su monólogo, la autora gandiense rescataba de su invisibilidad, entre el rigor y el humor, al apasionante mundo del ancestralmente ignorado órgano sexual femenino. Curiosamente, otro texto, el que se alzó con el Premio de Dramaturgia y que publicamos a continuación, también trata desde las mismas coordenadas, humor y sonrisa, un tema tan sexual como científico: el esperma. Parece como si, ante las dificultades por explorar nuevos territorios y el hastío por hablar de lo de siempre, se haya abierto la veda refrescante de que los monólogos pongan en práctica la máxima clásica de "deleitar aprovechando". Se sigue hablando de sexo, cómo no, como en casi todos los monólogos finalistas, pero algunos se animan a hacerlo desde una perspectiva diferente.

Bienvenido sea cualquier intento de variar registros, que ya toca.

Juan Luis Mira

Espermograma

Arantxa Sánchez

Aunque no os lo creáis, hay un tipo de banco que gestionamos mejor en España que en Suiza: los bancos de esperma. En Alicante, sin ir más lejos, es más fácil encontrar una clínica de fertilidad que un restaurante chino con terraza.

Un día me desperté y, sin razón alguna, pensé: "Ojalá supiera más sobre esperma". Así que hoy os toca apechugar con las consecuencias de ese pensamiento.

Mi objetivo es demostraros que la teoría del esperma puede llegar a ser tan divertida como la práctica. El esperma, en cierto modo, es como la Historia: todos tenemos algunas nociones, pero siempre tenemos sed de más.

Los espermatozoides fueron observados por primera vez en 1679 por Antoni van Leeuwenhoek, un holandés que también resulta ser el inventor del primer microscopio potente. Así que, el tipo inventó el microscopio y, de repente, descubrió los espermatozoides... Ummm, ¡qué casualidad! Antoni: ¿qué estabas haciendo ese día en el laboratorio? ¡Pillín, confiesa!

Me hubiera encantado ver la cara de nuestro amigo Antoni el día en que miró por primera vez su propio esperma en su nuevo microscopio: "Por las enaguas del Capitán Alatraste, ¡tengo lombrices en el pene!", exclamaría; "madre mía, ¿con qué cara le digo yo ahora a María que se ha estado saltando la dieta vegetariana?".

Los espermatozoides pueden vivir dentro de la vagina unos tres días. Pero, al contacto con el aire, se quedan *mojama* en sólo sesenta segundos. Que me pregunto yo, ¿de qué están hechos, de lo mismo que el *superglue*? Os estáis riendo porque más de una os habéis tenido que quitar el amor de vuestros maridos con espátula, ¡que lo sé yo! Y cuidado que no os dé por aspirar aire con vuestras partes bajas después del acto sexual, que se os pueden quedar las paredes de la vagina con el gotelé *echaao*.

En mi viaje de veinte lenguas subvaginas, me di cuenta de que la historia del semen es más deprimente que un Mercadona sin productos Hacendado.

Según el manual de análisis de esperma humano de la Organización Mundial de la Salud, un hombre sano tiene el mismo número de espermatozoides por eyaculación que habitantes tiene España: cuarenta millones. Siempre que escucho estas cifras pienso en el pobre biólogo que se pasa el día contando espermatozoides en el laboratorio mientras tatarea: "los diminutos, nadie sabe dónde están, pequeños seres bondadosos, que están viviendo con nosotros, pero seguro que no los verás." Y termina concluyendo: "... a ojo de buen pajero... yo diría que unos cuarenta millones".

Pero no todos vuestros cuarenta millones de soldaditos pasan la ITV de la fertilidad. De hecho, el cincuenta por ciento están muertos. Vamos, que vuestra eyaculación es como el desembarco de Normandía: unos pocos soldados intentando avanzar por encima de los cadáveres inertes de sus compañeros.

Y de esos veinte millones vivos, solo el treinta por ciento se mueve. El resto están más parados que un licenciado en historia del arte. Tú los quieres sacar a pasear, pero te responden: "¿En serio?, ¿tenemos que salir ahora a por el óvulo? Jo, ¡qué pereza! ¿Y si nos quedamos calentitos en el sofá y pedimos óvulo para llevar? Es que están echando la final de Saber y Ganar".

Seguimos con estas estadísticas tan esperanzadoras para la raza humana: del treinta por ciento vivito y coleando, sólo el tres por ciento tiene una forma normal. Con los otros te puedes montar la segunda parte de la peli de Pixar Monstruos SA. O mejor aún, podemos pedirle a Pixar que haga una peli de dibujos sobre los espermatozoides y todas las aventuras que viven

en tus testículos. Si pudieron hacer una peli sobre lo que pasa en tu cerebro, también pueden hacer una peli de lo que pasa en tu otro cerebro, el que tienes entre las piernas... Y en inglés, no necesitarían ni cambiar el título. La pueden seguir llamando *Inside out*.

Si tenemos en cuenta los espermatozoides muertos y los amorfos, vuestra eyaculación parece más bien Halloween en un capítulo de *The Walking Dead*. O el Barrio de Alicante a las cinco de la mañana, que viene a ser lo mismo.

Creáis que vuestro pene era un *kalashnikov* de fertilidad y resulta que es una pistola de juguete que dispara pompas de jabón. ¡Qué decepción!

Y eso... si estáis sanos. Así que imaginaos el panorama si tenéis algunas de las enfermedades que afectan a la fertilidad masculina, enfermedades que tienen nombres súper tranquilizantes como: azoospermia (que a mí me suena a la enfermedad que pillas si prácticas sexo con los animales del zoo), oligospermia (que suena a que unos pocos espermatozoides controlan la oferta y la demanda y joden el mercado) o necroespermia (que suena a que te sale el esperma tó negro de no lavarte, ¡guarro!).

Si las tienes todas, el médico te dirá que padeces azoospermia. En una sola palabra. Una palabra tan larga que seguramente la inventó un alemán.

Espero que hayáis aprendido mucho en esta jornada de *piernas abiertas*. Y si no os ha gustado, al menos, la próxima vez que nos veamos, no me lo echéis en cara.

Arantxa Sánchez

VI. Encuesta

Sobre una encuesta sin intenciones científicas

*Consejo de redacción
Cuadernos de Dramaturgia*

Con motivo de la celebración de la 25 edición de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos nos propusimos plantear a los amigos y colaboradores de la Muestra que nos han ido acompañando a lo largo de estos años, una pregunta sobre un tema fundamental para el desarrollo de nuestra dramaturgia viva.

La cuestión era: ¿Cuáles crees que son los siete textos que más te han interesado de nuestra dramaturgia actual desde el comienzo del siglo XXI? Es decir, según un criterio muy abierto cuales son los textos leídos o representados que más le interesaban desde el imaginario propio de quién contestara a la encuesta. Esta, pues, no tiene ningún carácter académico, ya que somos conscientes que para algo de ese tipo el muestreo que habría que realizar, tendría que ser mucho más amplio y con criterios más afinados y menos abiertos. Por ejemplo, la fecha exacta de escritura, edición o representación del texto al que se alude.

Por ello, en los resultados que mostramos varios de los textos se editaron o estrenaron antes del comienzo del 2000, pero dado que han podido tener varias puestas en escena, al final hemos decidido publicar lo que las amables contestaciones de las 29 personas que han tenido la

amabilidad de remitir sus propuestas a la Redacción de los Cuadernos de Dramaturgia.

Las personas que han participado son:

Paola Ambrosi, Beatriz Bergamín, Paco Bezerra, Pascual Carbonell, Jordi Casanovas, María Chatzemmanouil, Jerónimo Cornelles, Antonio Cremades, Mariano de Paco, Juan Escabias, David Ferré, Ignacio García May, Fernando Gómez Grande, Miriam Gómez Martínez, Luis Miguel González Cruz, Lucía Miranda, Juan Luis Miranda, Josep M. Miró, Pedro Montalbán, Gabriel Ochoa, Jana Pacheco, Eduardo Pérez-Rasilla, Dimitris Psarras, Eva Redondo, Antonio Rojano, Antonio Sempere, Virtudes Serrano, Pino Tierno y Luminita Voina-Raut.

Lógicamente, varios autores han recibido votos por varias de sus obras, por lo que señalamos primero el número de votos que han recibido cada autora o autor teniendo en cuenta su autoría general.

Autor@es		Votos
Juan	Mayorga	27
Lluisa	Cunillé	8
Angélica	Lidell	8
Alfredo	Sanzol	8
Jordi	Galcerán	7
Guillem	Clua	6
Alberto	Conejero	6
José Ramón	Fernández	5
Laila	Ripoll	5
Guillermo	Heras	4
Paco	Zarzoso	4
Paco	Bezerra	3
Juan	Cavestany	3
Jerónimo	Cornelles	3
Rodrigo	García	3

Antonio	Rojano	3
Víctor	Sánchez	3
María	Velasco	3
Antonio	Álamo	2
Carles	Alberola	2
Jose Luis	Alonso de Santos	2
Sergi	Belbel	2
Josep M.	Benet i Jornet	2
Lola	Blasco	2
Fermín	Cabal	2
Eusebio	Calonge	2
Jesús	Campos	2
Lucía	Carballal	2
Pascual	Carbonell	2
Jordi	Casanovas	2
Antonio	Cremades	2
Javier	de Dios	2
Diana	de Paco	2
Ignacio	del Moral	2
Juli	Disla	2
Pablo	Gisbert	2
Luis Miguel	González Cruz	2
	La Tristura	2
	La Zaranda	2
Jerónimo	López Mozo	2
Pablo	Messies	2
Josep M.	Miró	2
Yolanda	Pallín	2
Paloma	Pedrero	2

Juan Carlos	Rubio	2
Javier	Sahuquillo	2
Alfonso	Sastre	2
Esteve	Soler	2
Antonio	Tabares	2
Patxo	Tellería	2
Pilar G.	Almansa	1
Inmaculada	Alvear	1
Antonia	Amo	1
Marc	Angelet	1
Luis	Araujo	1
Carlos	Be	1
Roger	Bernat	1
Sergio	Blanco	1
Xavier	Bobés	1
Marta	Buchaca	1
Edgar	Chías	1
Cristina	Clemente	1
Carlos	Contreras	1
José	Cruz	1
Miguel	del Arco	1
Blanca	Domenech	1
Jorge	Dubatti	1
	El Pont Flotant	1
Fernando	Epelde	1
Verónica	Fernández	1
Javier	G. Yagüe	1
Roberto	García	1
Xavo	Giménez	1

Raúl	Hernández	1
Benjamín	Jiménez	1
Alejandro	Jornet	1
Carol	López	1
Juan Luis	Mira	1
Vanessa	Monfort	1
Pedro	Montalbán	1
Josu	Montero	1
Gracia	Morales	1
Miguel	Murillo	1
Jordi	Oriol	1
Borja	Ortiz de Gondra	1
Patricia	Pardo	1
David	Plana	1
Jaume	Policarpo	1
Almudena	Ramírez-Pantanella	1
Javier	Ramos	1
Gon	Ramos	1
Eva	Redondo	1
Pere	Riera	1
Nieves	Rodríguez	1
Maxi	Rodríguez	1
Jordi	Sánchez	1
Fernando	Sánchez Cabezudo	1
José	Sanchis Sinisterra	1
Sergio M.	Vila	1
Abel	Zamora	1
Ana	Zamora	1
Eva	Zapico	1

Y, a continuación, publicamos todas las obras señaladas con su número de votos obtenidos.

Obra	Autor@s	Votos
<i>Himmelweg. Camino del cielo</i>	Juan Mayorga	7
<i>Après moi le déluge</i>	Lluisa Cunillé	5
<i>El chico de la última fila</i>	Juan Mayorga	5
<i>El método Gronholm</i>	Jordi Galcerán	5
<i>Hamelin</i>	Juan Mayorga	5
<i>La piedra oscura</i>	Alberto Conejero	4
<i>Barcelona Mapa de sombras</i>	Lluisa Cunillé	3
<i>En la luna</i>	Alfredo Sanzol	3
<i>La piel en llamas</i>	Guillem Clua	3
<i>La respiración</i>	Alfredo Sanzol	3
<i>Marburg</i>	Guillem Clua	3
<i>Urtain</i>	Juan Cavestany	3
<i>2.24</i>	Jerónimo Cornelles y Pascual Carbonell	2
<i>A España no la va a conocer ni la madre que la parió</i>	Víctor Sánchez y Lucía Carballal	2
<i>Días estupendos</i>	Alfredo Sanzol	2
<i>El año de Ricardo</i>	Angélica Lidell	2
<i>El extraño caso de los caballos blancos de Rosmersholm</i>	Alfonso Sastre	2
<i>El mal de Holanda</i>	Paco Zarzoso	2
<i>El principio de Arquímedes</i>	Josep M. Miró	2
<i>El triángulo azul</i>	Laila Ripoll	2
<i>Homenaje a los malditos</i>	La Zaranda	2
<i>La armonía del silencio</i>	Lola Blasco	2
<i>La colmena científica</i>	José Ramón Fernández	2
<i>La paz perpetua</i>	Juan Mayorga	2

<i>Las heridas del viento</i>	Juan Carlos Rubio	2
<i>Perspectivas para un cuadro</i>	Antonio Cremades y Pedro Montalbán	2
<i>Tejas verdes</i>	Fermín Cabal	2
<i>Todo el tiempo del mundo</i>	Pablo Messies	2
<i>Tsunami</i>	Guillermo Heras	2
<i>Últimas palabras de Copito de Nieve</i>	Juan Mayorga	2
<i>¿Me esperarás?</i>	Carles Alberola	1
<i>¿Qué haré yo con esta espada?</i>	Angélica Lidell	1
<i>A ras del cielo</i>	Juan Luis Mira	1
<i>Actos de juventud</i>	La Tristura	1
<i>Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo</i>	Rodrigo García	1
<i>Algunas personas buenas</i>	El Pont Flotant	1
<i>Algunas preguntas prudentes sobre la dramaturgia contemporánea</i>	Guillermo Heras	1
<i>Ana el once de marzo</i>	Paloma Pedrero	1
<i>Años noventa. Nacimos para ser estrellas</i>	La Tristura	1
<i>Armengol</i>	Miguel Murillo	1
<i>Atra Bilis</i>	Laila Ripoll	1
<i>Besos</i>	Carles Alberola y Roberto García	1
<i>Carnaval</i>	Jordi Galcerán	1
<i>Cartas de amor a Stalin</i>	Juan Mayorga	1
<i>Comida para peces</i>	Javier de Dios	1
<i>Consejo familiar</i>	Cristina Clemente	1
<i>Construyendo a Verónica</i>	Jerónimo Cornelles, Juli Disla, Alejandro Jornet, Patricia Pardo, Jaume Policarpo y Javier Ramos	1
<i>Contra el progrès</i>	Esteve Soler	1

<i>Cosas que se olvidan fácilmente</i>	Xavier Bobés	1
<i>De piezas breves</i>	Guillermo Heras	1
<i>Del escritorio al escenario</i>	Marta Buchaca	1
<i>Dentro de la tierra</i>	Paco Bezerra	1
<i>Dramaturgas del siglo XXI</i>	Autores varios	1
<i>El arte de la entrevista</i>	Juan Mayorga	1
<i>El crédito</i>	Jordi Galcerán	1
<i>El gran arco</i>	Eva Zapico	1
<i>El grito en el cielo</i>	Eusebio Calonge	1
<i>El minuto del payaso</i>	José Ramón Fernández	1
<i>El pequeño poni</i>	Paco Bezerra	1
<i>El régimen del pienso</i>	Eusebio Calonge	1
<i>El señor Ye ama los dragones</i>	Paco Bezerra	1
<i>El teatro de la recuperación de la memoria histórica en España</i>	Antonia Amo	1
<i>El tiempo de Plank</i>	Sergi Belbel	1
<i>Ella se va</i>	Jerónimo López Mozo	1
<i>En el oscuro corazón del bosque</i>	Jose Luis Alonso de Santos	1
<i>En el túnel un pájaro</i>	Paloma Pedrero	1
<i>Fair play</i>	Antonio Rojano	1
<i>Famélica</i>	Juan Mayorga	1
<i>Flechas del ángel del olvido</i>	José Sanchis Sinisterra	1
<i>Flotando en el espacio</i>	Luis Miguel González Cruz	1
<i>Forasters</i>	Sergi Belbel	1
<i>Furiosa Escandinavia</i>	Antonio Rojano	1
<i>Gólgota Picnic</i>	Rodrigo García	1
<i>Hilvanando cielos</i>	Paco Zarzoso	1
<i>Historias de falso/elefante falso</i>	Edgar Chías	1
<i>Historias de Usera</i>	Fernando Sánchez Cabezudo	1

<i>Iván</i>	Javier de Dios	1
<i>J'attendrai</i>	José Ramón Fernández	1
<i>Juan Mayorga. Teatro 1989-2014</i>	Juan Mayorga	1
<i>Juanita Calamidad</i>	Antonio Álamo	1
<i>Krampack</i>	Jordi Sánchez	1
<i>La caiguda d'amlet</i>	Jordi Oriol	1
<i>La capilla de los niños</i>	Javier Sahuquillo	1
<i>La casa de la fuerza</i>	Angélica Lidell	1
<i>La chica de la agencia de viajes nos dijo que había piscina en el apartamento</i>	Pablo Gisbert	1
<i>La ciudad oscura</i>	Antonio Rojano	1
<i>La consagración de la primavera</i>	Roger Bernat	1
<i>La cúpula Fortuny</i>	Jerónimo López Mozo	1
<i>La dona incompleta</i>	David Plana	1
<i>La gente</i>	Juli Disla	1
<i>La habitación del niño</i>	Josep M. Benet i Jornet	1
<i>La indiferencia de los Armadillos</i>	Abel Zamora	1
<i>La noche del oso</i>	Ignacio del Moral	1
<i>La obediencia de la mujer del pastor</i>	Sergio M. Vila	1
<i>La punta del iceberg</i>	Antonio Tabares	1
<i>La tumba de María Zambrano</i>	Nieves Rodríguez	1
<i>Lejos de Nuuk</i>	Pere Riera	1
<i>Líbtrate de las cosas que te deseo</i>	María Velasco	1
<i>Los amos del mundo</i>	Almudena Ramírez-Pantanello	1
<i>Los conserjes de San Felipe</i>	José Luis Alonso de Santos	1
<i>Los Gondra</i>	Borja Ortiz de Gondra	1
<i>Los niños perdidos</i>	Laila Ripoll	1
<i>Los vivos y los míos</i>	José Cruz	1
<i>Love</i>	Josu Montero	1

<i>Marx en Lavapiés</i>	Benjamín Jiménez	1
<i>Mercado libre</i>	Luis Araujo	1
<i>Mi relación con la comida</i>	Angélica Lidell	1
<i>Mi vida gira alrededor de 500 metros</i>	Inmaculada Alvear	1
<i>Mierda Bonita</i>	Pablo Gisbert	1
<i>Milagro</i>	Luis Miguel González Cruz	1
<i>Nosotros no nos mataremos con pistolas</i>	Víctor Sánchez	1
<i>Obsession Street</i>	Diana de Paco	1
<i>Oe, oe, oe</i>	Maxi Rodríguez	1
<i>Origami</i>	Carlos Be	1
<i>Pacto de Estado</i>	Pilar G. Almansa	1
<i>Páncreas</i>	Patxo Tellería	1
<i>Pareja de hecho</i>	Yolanda Pallín	1
<i>Patético jinete del rock and roll</i>	Jesús Campos	1
<i>Penal de Ocaña</i>	Ana Zamora	1
<i>Penev</i>	Xavo Giménez	1
<i>Perro muerto en tintorería</i>	Angélica Lidell	1
<i>Polifonía</i>	Diana de Paco	1
<i>Prefiero que me quite el sueño Goya a cualquier hijo de puta</i>	Rodrigo García	1
<i>Presas</i>	Ignacio del Moral y Verónica Fernández	1
<i>Refugio</i>	Miguel del Arco	1
<i>Reikiavik</i>	Juan Mayorga	1
<i>Rukeli</i>	Carlos Contreras	1
<i>Ruta 6.8</i>	Eva Redondo	1
<i>Ruz-Bárcenas</i>	Jordi Casanovas	1
<i>Santa Perpetua</i>	Laila Ripoll	1
<i>Si en el árbol un burka</i>	María Velasco	1

<i>Si un día me olvidaras</i>	Raúl Hernández	1
<i>Sótano</i>	Josep M. Benet i Jornet	1
<i>Street art Symphny</i>	Fernando Epelde	1
<i>Teatro y Shock</i>	Juan Mayorga	1
<i>Tebasland</i>	Sergio Blanco	1
<i>Textos dramáticos y acontecimiento teatral</i>	Jorge Dubatti	1
<i>Tierra de tiza</i>	Vanessa Monfort	1
<i>Todas las noches de un día</i>	Alberto Conejero	1
<i>Trilogía de la Juventud</i>	Yolanda Pallín, Javier G. Yagüe y José Ramón Fernández	1
<i>Trilogía del infinito</i>	Angélica Lidell	1
<i>Triple salto</i>	María Velasco	1
<i>Umbral</i>	Paco Zarzoso	1
<i>Un lugar estratégico</i>	Gracia Morales	1
<i>Usuhaia</i>	Alberto Conejero	1
<i>V.O.S.</i>	Carol López	1
<i>Vagamundos</i>	Blanca Domenech	1
<i>Veinticinco años menos un día</i>	Antonio Álamo	1
<i>Voyager</i>	Marc Angelet	1
<i>Y los peces salieron a combatir</i>	Angélica Lidell	1
<i>Yogur Piano</i>	Gon Ramos	1

Solo hemos pretendido visualizar un mapa de las amplias y diversas formas como la dramaturgia española ha sabido encarar el comienzo del siglo XXI, volviéndose a demostrar que aquellos que siguen sosteniendo que nuestra dramaturgia tiene menos interés que la de otros países están en un completo error. Y para ellos les proponemos un reto: lean a nuestras autoras y autores actuales y se llevarán más de una sorpresa.

Consejo de redacción - Cuadernos de Dramaturgia

VII. Breves datos sobre Muestras anteriores

Autores homenajeados

- ANTONIO BUERO VALLEJO
- FRANCISCO NIEVA
- ALFONSO SASTRE
- ANTONIO GALA
- JOSÉ MARTÍN RECUERDA
- FERNANDO FERNÁN GÓMEZ
- JOSÉ SANCHIS SINISTERRA
- JOSEP MARÍA BENET I JORNET
- JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ
- FERNANDO ARRABAL
- RODOLF SIRERA
- JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS
- PALOMA PEDRERO
- JERÓNIMO LÓPEZ MOZO
- JORDI GALCERÁN
- JESÚS CAMPOS
- JUAN MAYORGA
- IGNACIO AMESTOY
- SALVADOR TÁVORA
- LAILA RIPOLL
- LA ZARANDA
- CARLES ALBEROLA
- ANA DIOSDADO
- ERNESTO CABALLERO

Talleres de Dramaturgia

I MUESTRA

Impartido por SERGI BELBEL

II MUESTRA

Impartido por JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS

III MUESTRA

Impartido por JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

IV MUESTRA

Impartido por RODOLF SIRERA

V MUESTRA

Impartido por FERMÍN CABAL

VI MUESTRA

Impartido por CARLES ALBEROLA

VII MUESTRA

Impartido por YOLANDA PALLÍN

VIII MUESTRA

Impartido por IGNACIO DEL MORAL

IX MUESTRA

Impartido por PALOMA PEDRERO

X MUESTRA

Impartido por JUAN MAYORGA

XI MUESTRA

Impartido por ITZIAR PASCUAL

XII MUESTRA

Impartido por JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ

XIII MUESTRA

Impartido por CHEMA CARDEÑA

XIV MUESTRA

Impartido por ALFONSO ZURRO

XV MUESTRA

Impartido por ANTONIO ONETTI

XVI MUESTRA

Impartido por ALFONSO PLOU

XVII MUESTRA

Impartido por MAXI RODRÍGUEZ

XVIII MUESTRA

Impartido por PACO BEZERRA

XIX MUESTRA

Impartido por MIGUEL MURILLO

XX MUESTRA

Impartido por JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ

XXI MUESTRA

Impartido por CAROL LÓPEZ

XXII MUESTRA

Impartido por SERGI BELBEL

XXIII MUESTRA

Impartido por ALFREDO SANZOL

XXIV MUESTRA

Impartido por LAILA RIPOLL

EDICIONES DE LA MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

COLECCIÓN: TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

- Nº 1.** "AUTO" de Ernesto Caballero
- Nº 2.** "METRO" de Francisco Sanguino y Rafael González
"UN HOMBRE, OTRO HOMBRE" de Francisco Zarzoso
"ANOCHÉ FUE VALENTINO" de Chema Cardeña
(Edición agotada)
- Nº 3.** "DESPUÉS DE LA LLUVIA" de Sergi Belbel
- Nº 4.** "LOS MALDITOS"
"LAS MADRES DE MAYO VAN DE EXCURSIÓN"
de Raúl Hernández Garrido (Edición agotada)
- Nº 5.** "D.N.I."
"COMO LA VIDA MISMA" de Yolanda Pallín
(Edición agotada)

- Nº 6. "BONIFACE Y EL REY DE RUANDA"**
"PÁGINAS ARRANCADAS DEL DIARIO DE P."
de Ignacio del Moral
- Nº 7. "AL BORDE DEL ÁREA"** AA.VV.
- Nº 8. "LA MIRADA DEL GATO"** de Alejandro Jornet
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 9. "UN SUEÑO ETERNO"** AA.VV.
- Nº 10. "MALDITA INOCENCIA"** de Adolfo Vargas
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 11. "PLOMO CALIENTE"**
"MONOS LOCOS Y OTRAS CRÓNICAS"
de Antonio Fernández Lera
- Nº 12. "EL ARQUITECTO Y EL RELOJERO"**
de Jerónimo López Mozo
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 13. "AQUILES Y PENTESILEA"**
"REY LOCO"
de Lourdes Ortiz
- Nº 14. "A RAS DEL CIELO"** de Juan Luis Mira
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 15. "PUNTO DE FUGA"** de Rodolf Sirera
- Nº 16. "LA NOCHE DEL OSO"** de Ignacio del Moral
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

- Nº 17. "TU IMAGEN SOLA"** de Pablo Iglesias y Borja Ortiz de Gondra
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 18. "INSOMNIOS"** de David Montero
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 19. "HAPPY BIRTHDAY, MISS MONROE"** de Jorge Moreno
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 20. "NO OS QUEDÉIS MUDOS"** de Roger Justafré
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 21. "CUATRO MENOS"** de Amado del Pino
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 22. "SUBPRIME"** de Fernando Ramírez Baeza
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 23. "¿YO QUIEN SOY?"** de Miguel Signes
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

COLECCIÓN: LABORATORIO DE ESCRITURA TEATRAL

Nº 1. "MATRIMONIOS" de AA.VV.

Nº 2. "ESCRIBIR PARA EL TEATRO" de AA.VV.

Nº 3. "EN TORNO AL AZAR" de AA.VV.

CUADERNOS DE DRAMATURGIA

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 1
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 2
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 3
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 4
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 5
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 6
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 7
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 8
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 9
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 10
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 11
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 12
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 13
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 14
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 15
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 16
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 17
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 18
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 19
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 20
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 21
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 22

PEDIDOS

SECRETARÍA DE LA MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

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

Teléfono: 965123856. Fax: 965980123

e-mail: info@mustrateatro.com

www.mustrateatro.com

