

**CUADERNOS DE
DRAMATURGIA
CONTEMPORÁNEA
Nº 25**

XXVIII MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL
DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

Alicante, 2020

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:

XXVIII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos

Maquetación: Posidonia Design

Impresión: INGRA - Alicante

Publicación interna

ÍNDICE

En recuerdo de Josep María Benet i Jornet, Juan Alfonso Gil Albors y Luis de Castro.

En homenaje a las víctimas por la COVID-19 y a los servicios sanitarios por su defensa de la Sanidad Pública.

I. Los autores y la dramaturgia actual

I.1. *Paco Gámez*, "¿autor? Quizás. (Del escenario a la dramaturgia y al revés)" 7

II. En torno al teatro

II.1. *Guillermo Heras*, "Pensar la post pandemia desde la práctica de las Artes Escénicas" 17

II.2. *Cristina Santolaria*, "Reflexiones a vuelapluma: Dramaturgias periféricas" 25

III. Homenaje a Chema Cardeña

III.1. *Fernando Cerón Sánchez-Puelles*, "Palabras sobre Chema Cardeña" 35

IV. Muestra-Maratón de Monólogos

Juan Luis Mira, "Monólogos, teatro y distanciamiento social" 41

IV.1. *Juan Luis Mira*, "La cajita de los momentos felices" 43

V. Encuesta

49

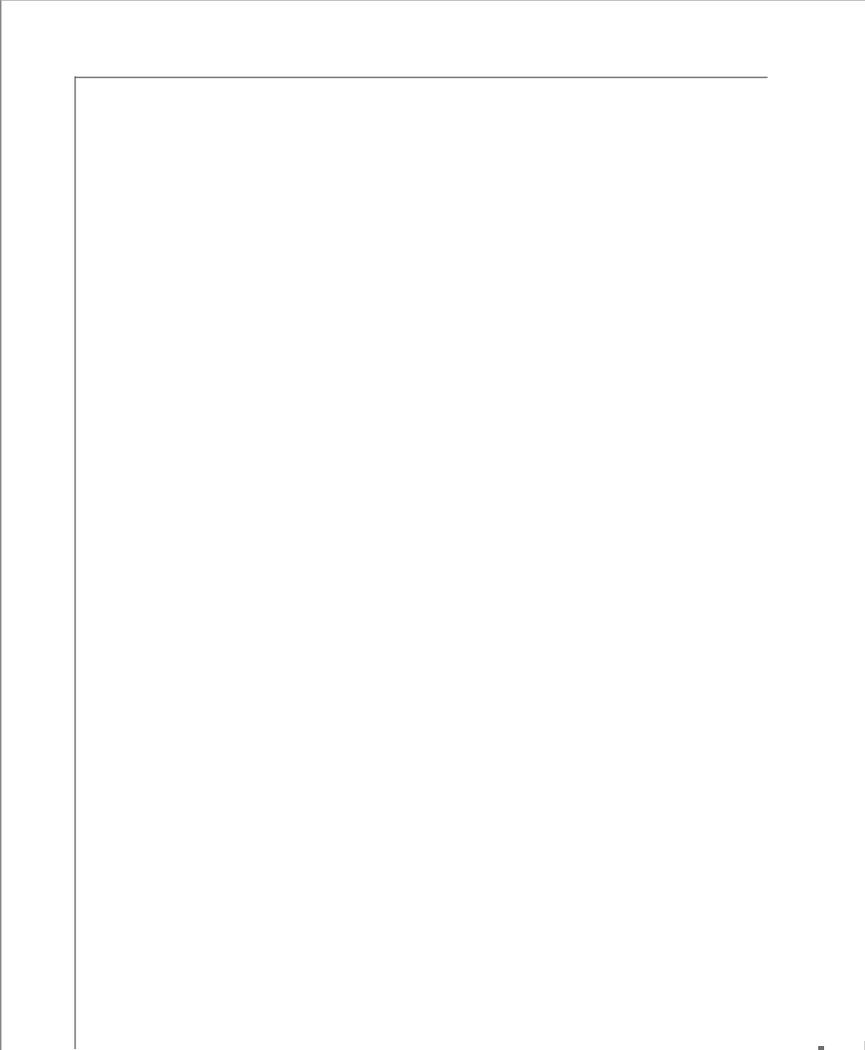
Sergi Belbel, Jesús Campos, Antonio Cremades, Ignacio del Moral, Jorge Dubatti, José Ramón Fernández, Ignacio García May, Fernando Gómez Grande, Luis Miguel González Cruz, Jerónimo López Mozo, Cristina Maciá, Juan Luis Mira, Jana Pacheco, Itziar Pascual, Silvia Pelaez, Eduardo Pérez-Rasilla, Margarita Reiz, Maxi Rodríguez, Juanma Romero, Julio Salvatierra, Alfredo Sanzol, Adolfo Simón, Rodolf Sirera, Alfonso Zurro.

VI. Breves datos sobre Muestras anteriores

VI.1. Autores Homenajeados 93

VI.2. Talleres de Dramaturgia 95

VI.3. Ediciones de la Muestra 99



I
Los autores y la
dramaturgia actual

¿autor? Quizás. (Del escenario a la dramaturgia y al revés)

Paco Gámez

Se me hace raro hablar sobre mi autoría porque me ha costado asumir la etiqueta de "autor". Durante mucho tiempo me sentí un intruso en el campo de la escritura; siempre decía: "soy un actor que escribe" o "escribo teatro, pero no soy dramaturgo". Pero al tiempo tuve que aceptar la etiqueta porque estaba recibiendo becas para autores o premios de dramaturgia y me parecía injusto decir que no me dedicaba a esa labor que me estaban reconociendo.

Ahora bien, si en el campo de la escritura me consideraba un impostor, donde jamás me sentí extranjero fue en el teatro. Desde muy pequeño estuve vinculado a los escenarios porque mi hermana tiene una compañía de teatro en Jaén y desde que tengo cuatro años he estado viendo sus procesos de ensayos, leyendo los textos de mi cuñado (Tomás Afán) y viendo cómo se transformaban en función. El teatro como espacio era mi hogar y veía las representaciones tanto en el patio de butacas como entre bambalinas, cargaba la furgoneta y ayudaba a colocar la escenografía. Por eso creo que mi concepción de las artes escénicas tiene que ver con lo matérico, con lo artesanal y quizá mi teatro, en cuanto a oficio tenga más que

ver con los cómicos de la legua que con las bibliotecas y las cátedras de dramaturgia.

Empecé a actuar al entrar en el instituto y durante esos años mis mejores amigos tenían la misma afición. A pesar de esa inclinación al tener que decidir qué estudiar me decanté por la Filología Inglesa, lo que supuso un gran alivio para mis padres. Aun así, seguía vinculado al teatro amateur. El estudio de la literatura inglesa me dio cierto vuelo, pero en ese momento no me planteaba escribir. Reconozco que tampoco tenía una profunda vocación por la filología y durante la carrera me pregunta: "¿realmente amas las palabras?". Al terminar la carrera vino el giro inesperado y cogí un tren para hacer las pruebas de interpretación en la Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla. Era el camino lógico para cualquiera que me hubiera conocido desde los doce años pero que me costaba asumir, como un personaje que se opone a su destino ya escrito.

Fuero cuatro años de formación estupenda, quizá con ciertas carencias, como en cualquier carrera y en cualquier centro, pero en los que fui muy feliz. Todo indicaba que iba a ser actor. Mis profesores me decían que sería un "hombre de teatro" y no un actor solamente porque tenía el impulso de dirigir, de escribir... Supongo que todo eso estaba en mi ADN y tiene mucho que ver con la compañía de mi hermana. Ese impulso interno, esa tradición heredada de ver al que escribe, actuar, al que dirige descargar la furgoneta; esa falta de límites entre las distintas labores teatrales me llevó quizá a escribir mi primer texto el año que estaba terminando mi segunda carrera.

Así nació *El hombre en llamas* que para mi sorpresa se alzó con un premio de la Universidad de Sevilla que suponía una puesta en escena que dirigió Alfonso Zorro. Lo que yo había imaginado en mi habitación estaba siendo representado por siete actores frente a mis ojos, casi dos años después de ser escrito. La experiencia interna fue rara.

Ese mismo año escribí un poemario: *La Rompedura* que también fue publicado por la Diputación de Jaén tras ganar un premio de autores noveles. En un año tenía dos publicaciones, así como si nada. Decidí escribir otro texto que

mandé a varios concursos sin éxito. Entonces pensé: “ya no voy a escribir más porque no es mi campo y los dos casos anteriores han sido golpes de suerte”.

Quiero destacar que, durante mi estancia en Sevilla, seis años en total, iba al teatro todas las semanas y gracias a la programación del Teatro Central tuve acceso a los grandes montajes que se estaban haciendo en Europa. Esto es muy importante porque entré sin saberlo, y como espectador, no como estudioso, en las corrientes posdramáticas y posmodernas escénicas que hasta ahora no conocía. Recuerdo que el primer montaje que vi fue *La habitación de Isabella* de Jan Lauwers y al salir yo no sabía si había visto teatro o danza o una instalación. Este teatro flexibilizó mucho mi concepción del teatro, aunque mi formación fuese más clásica.

Durante cinco años en los que cumplí el propósito de no escribir. Me mudé a Madrid intentando abrirme paso como actor. Trabajé en muchas salas alternativas y muchas veces representaba textos que no me interesaban del todo, pero estaba haciendo teatro y eso me bastaba. Entrenando con José Carlos Plaza aprendí a desmembrar textos clásicos para encarnarlos. Quizá él no lo sepa, pero para mí ha sido uno de mis grandes maestros de dramaturgia. Entendía los resortes de *Hamlet* o de Miller mucho mejor que cuando los estudié en filología.

El montaje que me hizo volver a la escritura fue *Calderón Cadáver* que dirigía Ernesto Arias. Yo era actor, pero también propulsor de la propuesta que consistía en la escritura de un cadáver exquisito entre varios autores que habían ganado el premio Calderón de la Barca en la última década y que usaba como punto de partida la primera escena de *La vida es sueño* del autor áureo. Participaron Emiliano Pastor, Antonio Rojano, Zo Brinviyer, Mar Gómez Glez, Carolina África Martín, Blanca Doménech, Javier Vicedo y Victor Iriarte. Eran ocho voces muy distintas, y estudiarlas me hicieron querer buscar la mía. Paralelamente al proceso de ensayos empecé a escribir un texto propio: *Autos (a road play)*.

El trabajar con esos autores, compañeros de generación (más o menos) fue decisivo para que yo volviera a escribir y también los considero de algu-

na manera maestros. Esto es algo que se ha repetido, además de beber de los clásicos, me gusta conocer y ver el trabajo de autores que están trabajando ahora, y esos trabajos me inspiran profundamente. No me da pudor decir que me considero discípulo de autores más jóvenes que yo, como María Velasco o Sergio Martínez Vila, por citar a algunos.

Autos supuso un juego y un divertimento para mí; pero sobre todo fue el texto que me dio el impulso para volver a escribir y un texto que me abrió muchas puertas. Ganó el premio Jesús Domínguez y fue publicado en la Revista Primer Acto. Conocí a la directora de la revista: Ángela Monleón y a varios colaboradores de la misma como Carmen Losa o Nieves Rodríguez Rodríguez; estudiosas del teatro que poco a poco se han convertido en familia. Ahora escribo para esta revista y aunque no llegué a conocer a José Monleón creo que lo conozco mediante Ángela y todos los demás y creo que comparto con todos ellos esta idea de teatro como hacer, como artesanía y como arte social, político y elevado pero no soberbio ni pretencioso ni falaz.

Gracias a esa publicación me concedieron una ayuda del INAEM para escribir mi próximo texto. Me pagaban y publicaban y creo que ahí fue cuando empecé a asumir que quizá era "un poco autor". Escribí *C.H.A.P.M.A.N.* que trata sobre el asesinato de John Lennon. En realidad, quería tratar el tema del mito, de lo elevado y cómo un hombre vulgar decide acabar con una estrella, como un fantoche se opone a la idea de paz y libertad que simbolizaba el *exbeatle*, reflexioné en este texto sobre la idea de éxito y fracaso para hablar de alguna manera del presente capitalista.

Ese mismo año escribí *Nana en el tejado*, una obra de teatro para niños. Había trabajado mucho en funciones escolares y quería experimentar también dentro de este tipo de teatro, quería ver también que se podía contar y qué no; si había tabúes o se podía buscar la forma de contar cualquier historia a los más jóvenes. Hablando con una amiga que está vinculada a la feria FETEN y que ha visto muchas funciones para la infancia de calidad me animó a contar esta historia sobre una chica en una situación de peligro y que sobrevive a una catástrofe usando como tabla de salvamento su propia imaginación.

Creo que es una constante por ahora en mi trayectoria el buscar nuevos caminos, explorarlos y luego pasar a otra cosa. *Nana* obtuvo el Premio Sgae de Teatro Infantil y ha sido publicada por Anaya y espero que pronto sea estrenada. Recientemente ha vuelto a escribir para este tipo de público y es un tipo de teatro en el que me apetece desarrollar parte de mi carrera.

Además del interés en experimentar temas y formas dispares, como no me he considerado autor hasta hace poco, me he sentido libre para probar cosas sin mucho miedo a equivocarme y haciendo este repaso por mis escritos parece un muestrario de variedades y aunque haya elementos y rasgos que identifican mi trabajo, hay quizá más diferencias que similitudes entre un texto y otro. Así, después de ese texto infantil, escribí de nuevo una tragedia contemporánea basada en un personaje real: *El suelo que sostiene a Hande* que parte del asesinato de Hande Kader, una activista transexual turca. El texto ganó el premio Leopoldo Alas Mínguez de la fundación SGAE para obras de temática LGBTQ+. “¿Por qué escribes sobre esta temática?”, me preguntó algún autor, y mi respuesta fue: “¿y por qué no?”.

Después de esa obra vino otro momento de inflexión. Ciertamente escribía un teatro que me interesaba hacer pero que por motivos económicos y por carecer de una compañía propia no podía realizar, pero por qué hasta ahora no había escrito nada para mí como actor, porque todo era tan lejano y ajeno en cuanto a los personajes y a las historias. Llevaba meses pensando en eso cuando tuve una mala experiencia con mi casero; tuve una subida descomunal de mi alquiler y tenía que abandonar el piso, mi situación laboral era precaria y me sentía muy desubicado. Durante todo el proceso de mudanza, o de desalojo porque tardé en encontrar un nuevo hogar, fui tomando notas y sacando fotos del proceso y organizando ideas para escribir algo; aún no sabía si sería un texto o un poemario o se quedaría en nada. A los meses de haber dejado esa vivienda escribí *Inquilino (Numancia 9, 2º A)* donde el personaje principal era yo y la experiencia vivida sería el punto de partida. Estaba escribiendo autoficción sin saberlo y la pieza tenía mucho de teatro documento, aunque jugando con lo mágico y lo irreal, con lo poético y sobre todo con la narraturgia. *Inquilino* que fue escrita para ser representada de forma humilde en cualquier espacio captó el interés del Centro Dramáti-

co Nacional y en el momento de esta charla estoy en el proceso de ensayo para estrenar en el próximo mes de mayo. Defender como actor mi propio texto está siendo muy revelador y me hace consciente de las dificultades, de los logros y de las fallas del texto y creo que esto va a suponer también un antes y un después en mi escritura.

Después de *Inquilino* surgieron dos proyectos que de alguna manera dialogan con el anterior y completan elementos que no se desarrollan en esa obra. *Las Ratas* –que escribí en el VI Laboratorio de Dramaturgia de la SGAE bajo la mirada de Itziar Pascual y compartiendo el proceso con otros seis autores de los que he aprendido mucho– trata también sobre mí, pero aparece el tema de la familia, de mi padre, del origen y de lo rural frente al texto previo que habla sobre la ciudad y sobre mi lugar en el mundo presente. *Las ratas* trata sobre la muerte, la masculinidad y la incomunicación.

Algo que quizá esté pasando por alto es hablar de la presencia del humor. Incluso en las historias más negras la comicidad aflora de alguna manera en mis textos, incluso en *Inquilino* que hablo de mí mismo intento crear cierta distancia y cuestionarme, el tema es serio, sí, pero el personaje (yo) tiene algunos rasgos ridículos como su incapacidad para hacer frente a la situación, inmadurez, terquedad...

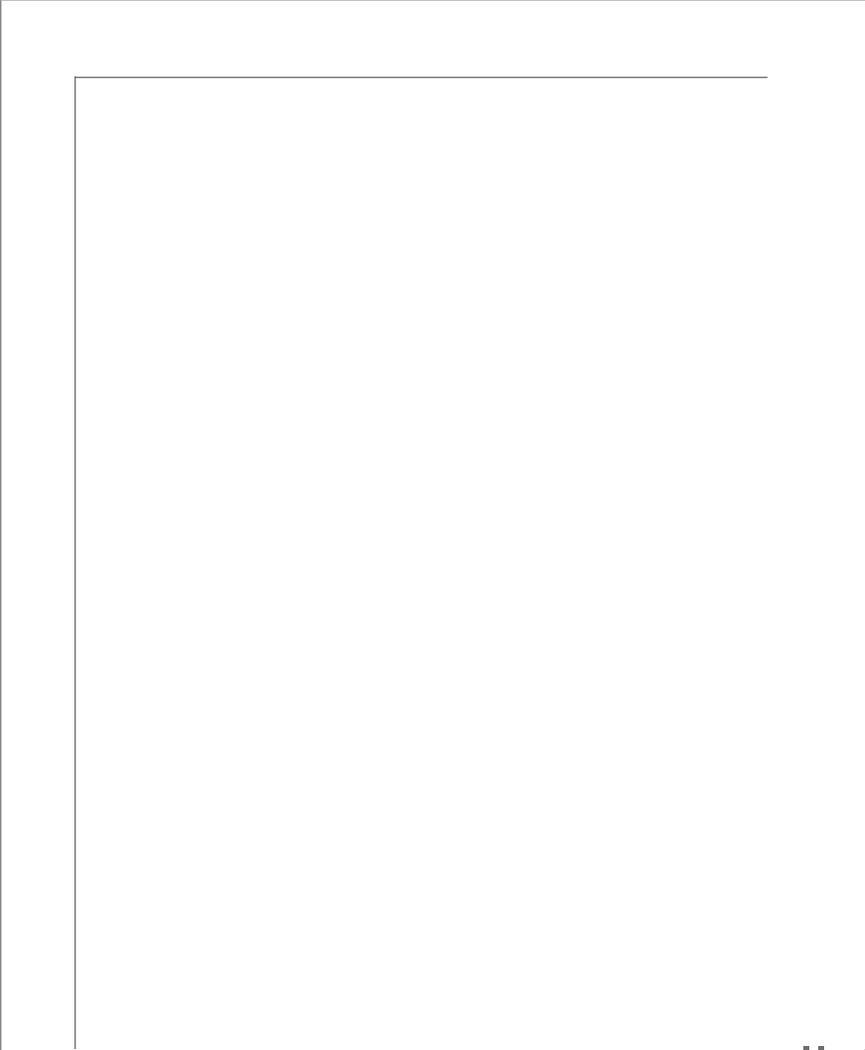
El otro texto y último del que voy hablar es *Katana*. Dialoga como dije con *Inquilino* de alguna manera porque juega también con la autoficción y el teatro documento, aunque de una manera muy distinta. Después de escribir *Inquilino* hice un curso con Sergio Blanco que se está erigiendo como gurú de ese movimiento y vi que en mi texto había muchos recursos que no había usado, especialmente lo metaliterario, mi personaje contaba, pero no escribía la obra. En *Katana* si hay un autor contando la obra pero no soy yo, es de nuevo una adulteración del género; si lo ves puedes pensar en la autoficción pero el personaje que crees que sería el autor real tiene poco que ver conmigo. Quizá ese sea otro de los rasgos de mi escritura, la mezcla de géneros y jugar con algo que parece una cosa pero que es otra. *Katana* igual que *El suelo que sostiene a Hande* o *C.H.A.P.M.A.N.* parten de un suceso real, en este caso el crimen de la katana que ocurrió en Murcia en el 2000. Este texto

también tiene algo especial y es que lo escribí para una compañía concreta, por encargo y eso condicionó, por sus necesidades, mi trabajo.

No tengo muy claro hacia dónde camino y quizá estás páginas que más que hablar de una poética clara hablan sobre un transcurrir o discurrir por fábulas y tiempo solo sean el preámbulo de mi carrera futura. Quizá sea un camino disparatado y poco meditado, aunque he contado con la fortuna de varias becas y premios que me han dado aliento y han hecho que asuma esta identidad de autor. Para el año que viene preparo algunas adaptaciones de textos clásicos y versiones y algún texto propio. Me hace feliz estar hoy en Alicante, en esta Muestra de Autores de Teatro, creo que al final seré dramaturgo.

Paco Gámez

Alicante, 14 de Noviembre 2019



II
En torno
al teatro

Pensar la post pandemia desde la práctica de las Artes Escénicas

Guillermo Heras

Evidentemente escribir estas reflexiones en el día 73 de un confinamiento, producido por el llamado Estado de Alarma por causa de la pandemia extendida por todo el mundo por un corona virus, no es quizás el mejor momento para hacer futurología, así que con toda cautela y prevención, lo más que podemos hacer es ejercer el noble arte del análisis y la reflexión, para encarar algunas cuestiones en un posible futuro sin caer en retóricas de agoreros o recetas de apocalípticos.

Siempre, en mi tarea de gestor, he tenido una actitud positiva ante las numerosas "crisis" que he tenido que afrontar a lo largo de mi vida profesional. No cabe duda que nunca habrán sido, quizás, de este calado, pero en pequeña escala pienso que desde los años 70 del pasado siglo, siempre estoy oyendo hablar de la crisis, cuando no desaparición de las artes en vivo, por lo que metafóricamente podríamos afirmar que "virus" de diferentes modelos han estado atacando a nuestro sector desde diferentes campos de batalla.

Quiero recordar aquí, que ni la peste negra del Medievo, ni catástrofes naturales de diferente tipo, ni la aparición del cine, luego la televisión y lue-

go los video-juegos, ni la “gripe española” de comienzos del XX, ni las políticas administrativas de diferentes gobiernos neoliberales o populistas, ni algún que otro crítico de nuestra propia tribu...han podido acabar hasta el año 2020 con el teatro, la danza, la ópera, el circo, la performance o cualquier ceremonia de la representación en vivo. ¿Podrá hacerlo el COVID 19? Pues me encuentro entre los que piensan que NO.

Ahora bien, estos meses, que aún durarán bastante de confinamiento, no cabe duda, que han enfrentado a un estado de shock a nuestra profesión. Y, de ahí, podemos salir con ganas de aprender nuevas técnicas productivas y creativas de realizar espectáculos, o arrojar la toalla. Lo que no creo es en aquellas recetas que pasan por plantear que la única salida “a lo nuestro” pasa por lo virtual. Puede que yo ya pertenezca a una última generación de diplomados del teatro, pero me niego a dejar de luchar porque volvamos a sentir la magia que implica la ceremonia de una creación en vivo, sea en el espacio que sea, y con un auditorio de espectadores reales. Que experimentos con las nuevas tecnologías me parece perfecto, es algo que llevo reivindicando como director de escena y dramaturgo desde hace mucho tiempo, pero caer en la melancolía o depresión de que “Ya nada será igual”, es algo que entra en la obiedad del paso de la Historia como motor de transformaciones.

Puede que la pandemia haya acelerado procesos, pero desde el punto de vista de la gestión los retos siguen siendo los mismos que antes de ella: ¿Cómo podemos interesar con nuestra creación escénica a una sociedad actual?. Y es aquí, donde en el territorio de la gestión, deberemos encontrar nuevas estrategias para hacer sostenibles los nuevos proyectos creativos.

Como esta revista tiene vocación iberoamericana y mi compromiso con sus gestores y creadores ha sido constante, intentaré “salir de mi visión española”, pues sobre ella estoy escribiendo en el presente, intentando mostrar que desde hace años nuestro sistema escénico está aquejado de “fallos estructurales” que con la llegada del virus han mostrado todas sus carencias. Lo mismo ha pasado con la sanidad pública, cuando ahora la derecha se escandaliza de los muertos que se van sucediendo, cuando ha sido en sus años en el poder, lo mismo que en sus feudos de provincias, los que han desmantelado el sistema con sus recortes y privatizaciones. Lo mismo que en educación y cultura.

Cierto que en el ámbito iberoamericano, casi nunca, nuestros gobernantes han entendido la cultura como bien público, ni como una industria y un artesanado que fortalece el PIB, la generación de empleo y la calidad de vida. Es más, en muchos países y en diferentes épocas se ha entendido la cultura como un privilegio de unos pocos intelectuales y por ello una práctica peligrosa para el poder.

Una cuestión importante para pensar la gestión del futuro es cómo vamos a salir del pico de la pandemia, y en qué país concreto. La post gestión del virus tendrá que ver también con su duración, porque en nuestra práctica escénica, insisto que en vivo, hay factores fundamentales que tendremos que tener en cuenta:

- A) El miedo a volver a asistir a espectáculos en vivo por parte de una parte de la población. Si no tengo duda que cuando se permitan los grandes conciertos de las estrellas de la canción la gente volverá a llenarlos, dudo mucho que los proyectos de teatro o danza fuera del mercado dominante puedan tener esa repercusión.
- B) Los aforos se reducirán , por lo tanto la rentabilidad de los teatros privados o de las salas independientes se verán muy mermados en sus ingresos. ¿Cómo hacer sostenible un espectáculo? ¿Se volverán a llenar los escenarios de monólogos o de obras de no más de tres actores o bailarines?
- C) Aparecerá la discusión sobre el tema del repertorio ¿Qué propuesta hacer? Unos dirán que no es tiempo de teatro de arte o pensamiento porque lo que hace falta es que la gente salga de la pesadilla con risas y musicales. Ya pasó al acabar la guerra mundial o después del crack del 29.
- D) Muchos venderán la gran panacea del teatro en video o en línea o como tecnológicamente se le llame. Pero ¿han pensando cómo y cuanto se recaudará con esas experiencias?. Me imagino que una retransmisión de una ópera desde un gran teatro, como por cierto ya se está haciendo en cines desde hace tiempo, podrá resultar rentable. Pero ¿para una sala de Madrid, Buenos Aires. Montevideo o México

le servirá para poder, ni siquiera cubrir gastos? Un dato concreto, hoy día 27 de mayo, me acaban de comunicar que con este sistema de teatro en casa, la grabación que existía de mi puesta en escena de "La paz perpetua" de Juan Mayorga, en la sala porteña de ANDAMIO 90, ha obtenido este fin de semana la recaudación de 200 pesos argentinos, es decir, no llega a tres euros. Por mucha resiliencia que se tenga, los profesionales de la escena no podrán sobrevivir bajo estos parámetros. Y, que conste, estoy totalmente a favor de explorar esos territorios, pero sin excluir la práctica tradicional (que no convencional).

- E) La dependencia de las subvenciones de las Administraciones Públicas. Siempre he sido y seré partidario de la intervención económica, nunca de otro modo, de lo público en el mantenimiento de una cultura como bien de la sociedad y preservadora de la memoria colectiva de los pueblos, Pero me temo, por lo que estoy leyendo en diferentes acciones de los países iberoamericanos, que casi todo piensa emplearse en subvenciones puntuales y no en propuestas a medio y largo plazo que, precisamente, resuelvan parte de los problemas estructurales que atezan a nuestra profesión desde hace años. Es preciso articular planes a corto, medio y largo plazo...si no, me temo que puede ser el pan de hoy y el hambre de mañana...aunque, por supuesto que para llegar a ese mañana hay que comer hoy. Bienvenidos sean los planes de emergencia, pero pensemos que no podrán ser sustentables a largo plazo.
- F) Los cambios de hábitos en la ciudadanía para asistir a los edificios escénicos van a ser bastante palpables. Habrá que hacer una inversión fuerte en rehabilitación de los espacios, en las medidas de higiene y seguridad, con un aumento del gasto para los propietarios de salas en esas obras y en todo lo que conllevará el mantenimiento de la higiene: mascarillas, geles, limpieza continua...¿Hay muchas salas alternativas que pueden plantearse estos costos?... De ahí lo que planteaba al principio de cuánta va a ser la duración hasta lo que llaman, eufemísticamente, nueva normalidad. Y, lo más grave que deduzco, ésta se quedará ya instalada esa nueva realidad como forma de control por parte del Estado, sea del signo que sea, para mucho tiempo. Puede que lo que se entendió en otro tiempo como distopía, sea lo que nos

toque vivir como en uno de esos relatos clásicos de ciencia ficción. Y, puede, que ahí el teatro vuelva a tener mucho más que ver con acciones de transgresión que de mercado del ocio.

- G) Cada vez será más claro en esta post etapa de la pandemia, el razonamiento de García Canclini cuando reflexionaba si la cultura se realizaba para consumidores o ciudadanos. Habrá que elegir los caminos que cada artista, productor, gestor o técnico quiera accionar. Y, ahí, me parece interesante pensar que mucha impostura caerá por su propio peso.
- H) No hay duda que donde más habrá que avanzar tecnológicamente es la gestión de los proyectos, por eso las Administraciones Públicas y los gestores culturales de todo tipo tendrán que invertir en Inversión y Desarrollo. Si no estamos conectados con el mundo por medio de las redes sociales, difícilmente podremos colocar nuestra propuesta en el mercado, sea este del tipo que queremos elegir como nuestro marco adecuado.
- I) La importancia del reciclaje profesional en las tareas de gestión. Mayor preparación, justo en los temas de tecnología aplicada y ampliar los campos de la imaginación en temas como formas de producir, exhibir y promocionar.
- J) Replanteamientos estéticos en las propuestas de montajes, fundamentalmente a corto plazo, ya que como parece va a ser muy difícil que aprueben temas tan básicos como los contactos físicos, los besos o los abrazos, o las diferentes formas de comunicación artística en géneros, tan claros, como la danza. Quizás ha llegado la hora de revisar el concepto de "distanciación", aunque creo que la traducción más exacta sería "extrañamiento".
- K) La necesidad imperiosa de crear nuevas relaciones, en todos los sentidos, y sobre todo, como el administrativo o lo productivo, entre lo público y lo privado. Es imprescindible explorar fórmulas entre los proyectos artísticos y la sociedad civil. Y es urgente y necesario que las estrictas normativas de las Administraciones Públicas en su rela-

ción con la Cultura se hagan más ágiles y útiles. Seguimos en tiempos que parecen más de otro siglo que aplicaciones acordes con las nuevas tecnologías.

- L) Reinventar o, al menos, rediseñar alternativas de creación de tejido por parte de los profesionales de la gestión y la creación de Redes, Circuitos, Modelos de Residencia, Festivales, Muestras y toda propuesta que sirva para fortalecer el intercambio y la integración de las Artes Escénicas.

Para terminar, y como proposición optimista de gestión y, basada en el compromiso y en el trabajo de futuro para una recuperación pronta de los efectos de la crisis, me parece que sería interesante pensar en algunas claves de autogestión, que aunque tengan en cuenta la importancia de las ayudas públicas puedan caminar en acciones alternativas :

- 1.- Vincularse fuertemente a la Comunidad a la que se pertenece para desarrollar conjuntamente proyectos de sinergia con proyectos que incidan en la diversidad cultural.
- 2.- Replantear los organigramas internos de los grupos y compañías teatrales para adaptarlos a las necesidades del momento.
- 3.- Explorar en temáticas y repertorios que puedan conectar con públicos diversos, saliendo del estrecho concepto que, a veces, se ha entendido como "público".
- 4.- Es evidente que nuevas propuestas artísticas deben buscar nuevas formas de recepción.
- 5.- Establecer un fuerte compromiso con el proyecto cultural que se quiere emprender, sin retóricas ni lloriqueos.
- 6.- Buscar, con imaginación, formas de creación y producción que huyan de lo convencional y establezcan pautas diferenciadas de lo que se querrá imponer como "nueva realidad".
- 7.- Empeñarse en fidelizar audiencias, más allá de lo que podríamos entender como "público volátil", que siendo necesario, no será suficiente, para sostener proyectos de largo recorrido.

- 8.- Ser ágiles a la hora de encontrar modalidades de comunicación, tanto entre pares, como con la comunidad en general. Importancia de incidir en estrategias de comunicación que no se basen, solo, en cuestiones obvias de la calidad de la propuesta, sino en otras bondades relacionadas con el entorno en el que pretendemos se inscriba nuestro proyecto. Salir del concepto de calidad como envoltorio de lo productivo para analizar el rigor en lo creativo.
- 9.- Explorar en nuevas fuentes de financiación para los proyectos. Encontrar los suficientes pliegues entre lo público y lo privado y entender que la complicidad de un ciudadano con el discurso ético y estético de nuestro proyecto es fundamental.
- 10.- Apostar por la continuidad de los proyectos, si bien puede desarrollarse una dialéctica, aportando propuestas efímeras o más concretas en el tiempo, como forma de compatibilizar presupuestos estables en el tiempo.
- 11.- Salir a la búsqueda de aquellos públicos que no suelen acudir a las representaciones en vivo, aportando discursos en los que se pueda apreciar los diferentes atractivos del proyecto, más allá de las conocidas fórmulas y slogans al uso.
- 12.- Crear tejido con otros proyectos que puedan sintonizar con nuestras propuestas. Incidir en la importancia en las redes de intercambio.

En fin, puede que estos pensamientos sean puros delirios producidos por el largo tiempo en cuarentena. Pero lo que tengo claro es que, nada más me dejen salir de este encierro, voy a volver a ponerme a trabajar con todo ahínco para que el necesario equilibrio entre creación y producción me permita seguir ejerciendo estos dos oficios a los que siempre me he entregado con igual pasión.

*Madrid, 29 de mayo,
en el Estado de Alarma decretado por el COVID-19*

Reflexiones a vuelapluma: Dramaturgias periféricas

Cristina Santolaria Solano

Se hace imprescindible, en primer lugar, explicar este título un tanto confuso y, sin duda, paradójico. Reflexiones a vuelapluma es, sin duda, un oximoron, que explica el modo en que se han confeccionado estas páginas: a partir de una reflexión inicial en torno a una dramaturgia determinada, que se escapa de los cánones convencionales por motivos que pretendía analizar, se han ido cruzando en mi planteamiento una serie de cuestiones que he abordado “sobre la marcha”, lo que ha abierto la puerta a considerar la existencia de un universo de dramaturgias, y, por lo tanto, de un hecho teatral de una enorme riqueza.

Con lo que he dado en llamar “dramaturgias periféricas”, expresión que, cómo no, tiene que ver con factores geográficos y con mi perspectiva inevitablemente centralista, aludo a un concepto mucho más amplio: se trata de escrituras que, por motivos de muy diverso calado, que van desde el hecho de estar realizadas por mujeres, a factores estéticos, estilísticos, de producción o de recepción, y a pesar de contar con una abundante exhibición, su autoría goza de menor consideración o prestigio, incluso es eludida, cuando investigadores y estudiosos revisan el panorama del teatro español actual.

Con estas líneas pretendo un acercamiento somero a la trayectoria de siete mujeres de teatro, ejemplo y paradigma de otras muchas, que han probado sobradamente su pericia como dramaturgas que estrenan y alcanzan el éxito con sus espectáculos, pero que, por motivos no del todo claros, no gozan de la visibilidad que acredita su trabajo, por lo que, a veces, tampoco se consideran a sí mismas "dramaturgas".

Es verdad que muchas de ellas se han formado y trabajan fuera de Madrid y Barcelona, los dos grandes núcleos escénicos con potentes centros de formación e iniciativas de gran calado en el terreno dramático (los programas de la Beckett y de Cuarta Pared, las becas de La Abadía o del Pavón-Kamikaze). Es el caso de Garbi Losada, una de las impulsoras de Ados Teatroa, del País Vasco; de Rosa Díaz, de La Rous, afincada en Andalucía; de la gallega Ana Vallés, al frente de Matarile; de Marta Torres y su castellano-manchego Teatro de Malta, o Lola López, quien, desde Valencia hace un cuarto de siglo comparte trabajo con Paco Zarzoso y Luisa Cunillé en la Hongaresa Teatro. Pero se escapan a esta incidencia Petra Martínez, quien con Juan Margallo, han estado al frente de Uroc Teatro, y antes, en Tábano o el Gayo Vallecano; o Yolanda García Serrano, que ha trabajado tanto en su propia compañía como con otras productoras.

Como se intuye por mis palabras, todas estas dramaturgas están inmersas, aunque no de forma exclusiva, en sus propias compañías, en las que, habitualmente, dirigen los espectáculos y, con frecuencia, además, los interpretan. Entre bambalinas, pero también sobre las tablas, se sitúan Lola López, Rosa Díaz, Ana Vallés y Petra Martínez, si bien las ausentes de esta nómina han tenido experiencia como actrices. Se trata, como vemos, de auténticas "mujeres de teatro", muchas de las cuales desempeñan, además, roles como productoras y gestoras.

Al estudiar el teatro de Yolanda García Serrano, que cuenta con premios importantes como dramaturga (Lope de Vega, Nacional de Literatura Dramática, entre otros), consideré como una coadyuvante de esta cierta invisibilidad y relativa "falta de prestigio" entre los investigadores de la dramaturgia, a las que vengo aludiendo, el practicar como género la comedia, al igual que hace Petra Martínez, pero una comedia de crítica mordaz que

utiliza el absurdo como herramienta que contribuye a visibilizar las lacras de la sociedad, y el trabajar de forma indistinta entre los medios de producción de lo que, para simplificar, denominamos “teatro comercial” y “teatro de compañía”, espacio en el que se mueve de forma esporádica también Garbi Losada. Resulta curioso observar los prejuicios existentes entre los estudiosos hacia la comedia, y mucho más si esta es producida desde la empresa privada, prejuicios que se extienden a los jurados de los premios y a determinados actores, quienes consideran que su talento se hace más evidente en el drama, sin ser conscientes de que la vis cómica es patrimonio de unos pocos escogidos. Es necesario advertir que una buena comedia, unas muy dispares comedias, como pueden ser *Donde pongo la cabeza*, de García Serrano, *Para-lelos 92*, de Petra Martínez y Juan Margallo, o *Lamiak*, de Garbi Losada, por solo citar alguna, no son espectáculos menores, así considerados, a veces, por su accesibilidad a públicos amplios, que saben que asisten a una representación en la que se conjugará la diversión y la reflexión.

Quizás mi visión/limitación castellanoparlante, me lleva a intuir que escribir en España en una lengua diferente al español, con la excepción del catalán, en nada contribuye al “reconocimiento” de un dramaturgo, y mucho menos de una dramaturga. Cuando Garbi Losada con su compañía Ados Teatroa ha querido dar a conocer sus espectáculos escritos o versionados en euskera, se ha visto obligada a restringir sus giras por el País Vasco y Navarra, o traducirlos, como fue el caso de *John Wayneren Laguna (El amigo de John Wayne)*, *Wilt, panpina puzgarriaren hilketa (Wilt. El crimen de la muñeca hinchable)*. Y qué decir de Ana Vallés, cuyos espectáculos al frente Matarile se han producido en castellano, lo que le ha permitido girar por todo el territorio nacional, si bien por espacios no siempre convencionales. En el polo opuesto se sitúan *El abuelo*, de Rosa Díaz/La Rous; *Alberti, un mar de versos*, de Marta Torres y su Teatro de Malta; *María, la jabalina*, de Lola López y la Húngaresa; *¡Corre!*, de Yolanda García Serrano, producido por Sabre Producciones, o *Chimpón*, de Uroc, espectáculos que dudo hayan podido ser vistos en las denominadas comunidades históricas. Lamentablemente, siento que este no es un problema circunscrito a determinadas dramaturgas, sino que tiene perfiles mucho más amplios, perfiles que afectan a la distribución en

todo el territorio nacional (Y aquí no toca abordar tan espinoso tema). Del mismo modo que señalo este hecho, que no es más que un problema de política cultural, se puede producir, así mismo, el fenómeno contrario: el escritor castellanoparlante que, en una de las comunidades históricas, tiene un más dificultoso acceso a las tablas por no expresarse en la otra lengua cooficial: otro problema de política cultural, esta vez de la comunidad autónoma que privilegia por motivos no puramente artísticos al creador que utiliza esa lengua autóctona. Un patente y lamentable perjuicio en ambos casos para la creación.

Común a muchas de las dramaturgas cuya peculiar idiosincrasia estamos aquí revisando es que, con frecuencia, escriben para un público determinado. Vayamos en primer lugar a lo más evidente: al teatro para la infancia y la juventud, en cuya modalidad destaca Rosa Díaz¹ con obras como *La casa del abuelo* o *El refugio* para La Rous, pero también *Piedra a piedra*, para L'Home Dibuijat; Marta Torres², quien, al frente del Teatro de Malta desde hace más de 30 años, ha estrenado -escritos y dirigidos por ella- numerosos espectáculos, pero se ha consagrado con *Alegria, palabra de Gloria Fuertes* y *Alberti, un mar de versos*, ambos dirigidos al público infantil; o Garbi Losada³, quien ha escrito y dirigido *Kokorokó* o *Gus y Gas* para público infantil, textos por los que ha sido reconocida su labor de autoría con los Max. Sin embargo, y pese al reconocimiento que implica la escritura de estos textos, me surgen una serie de preguntas: ¿por qué los dramaturgxs -y todo lo que rodea ese universo creativo- que escriben para la infancia y la juventud parecen pertenecer a una categoría menor? ¿por qué en los premios (Max, nacionales, autonómicos, etc.) se ha visto la necesidad de crear una categoría específica de artes escénicas para la infancia y no se les ha galardonado en las categorías correspondientes a mejor intérprete, autor, director, en la que compiten los espectáculos para adultos? ¿Se han dado cuenta de que es, en el universo escénico infantil, donde las creadoras y gestoras desempeñan papeles destacados en la autoría, dirección e, incluso, al frente de las asociaciones profesionales (Assitej, TeVeó, etc.)?

Vayamos a otra especificidad: Ados Teatroa, de la mano de Garbi Losada y Juan Antonio Vitoria, pusieron en marcha en 2016, con agentes comprometidos en la materia, el proyecto "Derechos humanos a escena", en el que

se aúna, en pie de igualdad, la colaboración de profesionales de las artes escénicas con el esfuerzo de colectivos en riesgo de exclusión, para poner un espectáculo sobre las tablas. Así han nacido *Derecho al trabajo*, *El baile de los años*, *Que nadie camine por mi mente con los pies sucios* o *Viejos mundos nuevos*, en los que se abordan los problemas intergeneracionales, el estigma que conlleva la enfermedad mental o la necesidad de unir mundos aparentemente opuestos. Es clara su finalidad: "se trata de instrumentalizar a través de canales estéticos la sensibilización, reflexión y concienciación de nuestra situación en materia de Derechos Humanos, intentando impulsar una posición activa ante los mismos"⁴. He querido tomar este proyecto de una de nuestras dramaturgas como ejemplo, pero podría aludir al espectáculo de Laila Ripoll y Marga Labarga, *Cáscaras vacías*, nacido a partir de "Una mirada diferente", el programa que pretende visibilizar el trabajo de artistas con diversidad funcional, y que ha contado con una abundante presencia femenina en los roles de dirección y autoría. Nuevamente un espacio privilegiado para la creatividad de las autoras. Deberíamos preguntarnos nuevamente el motivo: ¿mayor sensibilidad hacia una realidad que estaba subyacente en nuestra sociedad y que estas mujeres han contribuido a hacer presente? ¿un nicho mercantil no ocupado por los creadores? ¿la consideración de que tales espectáculos tienen menor importancia?

Añadiremos una aproximación más a estas dramaturgias periféricas basándonos en los textos escritos por Petra Martínez y Juan Margallo, quienes, con frecuencia, han presentado sus obras como John Petrof⁵. Cuando estos dos profesionales escriben e interpretan *Adosados*, *Para-lelos 92*, *Reservado el derecho de admisión*, *La mujer burbuja*, *Cosas nuestras de nosotros mismos* o *Chimpón!*, saben que cuentan con un público cómplice, un público que los conoce y los sigue, que comprende sus vivencias y comparte su pensamiento y forma de enfrentarse a la vida, un público tan cómplice como el que los acompañó en su periodo del teatro independiente. Este pensamiento crítico, que una y otra vez ha vuelto sobre los mismos temas, reciclando motivos y anécdotas, pero envuelto en un humor dislocado, es lo que el público espera, pero lo espera únicamente encarnado en ellos. Los textos de los Margallo-Martínez, Martínez -Margallo, no podrían ser montados más

que por ellos, nadie más que Petra podría interpretar a la conferenciante de *Para-lelos 92*, porque sin ella, la obra no existiría. Y ya puestos aquí, *El abuelo* de La Rous no sería lo mismo sin Rosa Díaz, o más bien no existiría. ¿*María, la jabalina* sería igual sin Lola López, quien, cuando ha escrito el texto sabía cómo se interpretaría y cómo se dirigiría? Y sin llegar a estos extremos, ¿alguien pondrá en escena *Alegría, palabra de Gloria Fuertes* si no lo dirige Marta Torres? ¿Y qué decir de las dramaturgias de *Historia natural*, *Daimón*, *Los limones*, *la nieve y todo lo demás* o cualquiera de los treinta textos que Ana Vallés ha confeccionado para Matarile? Sus textos que no son más que una parte, y no siempre la más importante, de los espectáculos de esta creadora, en los que el espacio, la luz, la música, el movimiento, ... cobran igual protagonismo. ¿Alguien, algún día, tendrá la osadía de montar *El cuello de la jirafa*? O tal vez, sí, pero sabiendo que el espectáculo resultante nada tendrá que ver con el firmado por Ana Vallés. Y si volvemos al público, ¿no es, en cierto modo, un público cautivo (cautivo de una estética y de unas formas no convencionales, multidisciplinares) el que asiste a los espectáculos de Matarile?

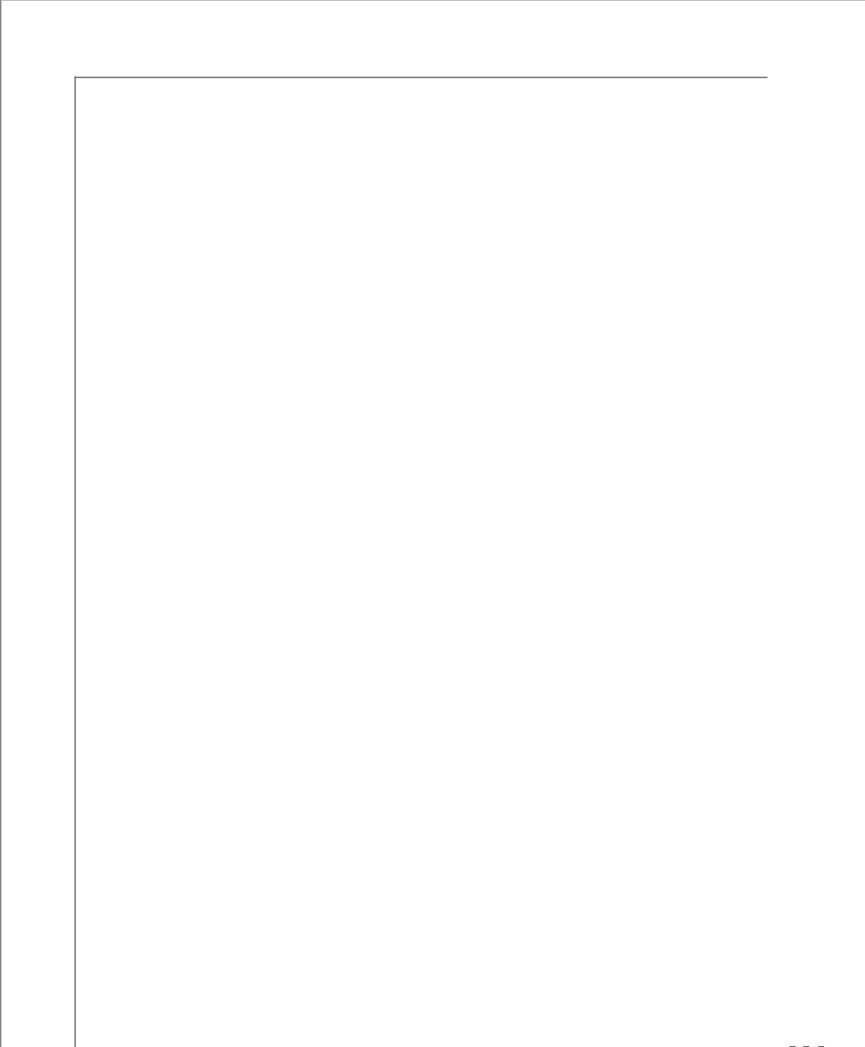
Avancemos un poco más. ¿Somos conscientes del elevado número de montajes que se han estrenado en los últimos años y que tratan de reivindicar una figura femenina de nuestra cultura y nuestra historia, y que han sido escritos por mujeres? Entre nuestras dramaturgas, tanto Lola López como Yolanda García Serrano han dedicado parte de sus esfuerzos a esta tarea. Con *María, la jabalina (1942-1917)*, que revisa la vida de la última mujer fusilada por el franquismo, *Encendidas*, recorrido por el universo creativo de la poeta Paca Aguirre, y *Tula Divina/Caótica Tula*, que revisita la figura de Gertrudis Gómez de Avellaneda, Lola López⁶ inició un nuevo perfil de la compañía Hongaresa, etapa basada en su dramaturgia. Por otra parte, tras una trayectoria en la que ha frecuentado de forma preferente la comedia, aunque consiguió el Premio Nacional de Literatura Dramática con el drama, *!Corre!*, que bebe en su propia experiencia, García Serrano⁷ aborda la figura de una intelectual de izquierdas, Halma Anjélico, que estrenó con éxito durante la contienda civil, pero fue repudiada por los suyos y murió en soledad. *Halma* fue producida por el CDN dentro del ciclo "En letra grande", que ha redescubierto las vicisitudes y la obra de María Zambrano, Isabel Oyarzábal,

M^a Teresa León, María Lejárraga y un largo etcétera de mujeres sobresalientes que el tiempo ha enterrado en el olvido. Son todas dramaturgas (y muchas veces, directoras) de las generaciones más recientes quienes han asumido la tarea de rescatar para las tablas la valía de sus predecesoras. Y volvemos a lo mismo: ¿por qué la restitución de estas figuras es patrimonio casi exclusivo de las dramaturgas? ¿o acaso es un segmento temático que no interesa a los escritores? ¿o es, tal vez, nuevamente, una cuestión de política cultural?

Llegados a este punto, volvemos a nuestra reflexión inicial para preguntarnos ¿por qué estas “mujeres de teatro” no gozan de la misma visibilidad y consideración que sus otras compañeras dramaturgas? ¿o es precisamente porque la dramaturgia es solo una parte de la creación por ellas abordada? Es cierto que estas creadoras escasamente publican, lo que conlleva, irremediablemente, el que muchos estudiosos e investigadores no accedan a su escritura. Es cierto, igualmente, que no se presentan a premios de literatura dramática; si son premiadas es porque sus espectáculos en conjunto son considerados merecedores del galardón. Es cierto, así mismo, que escriben sus obras asiduamente en colaboración (Petra Martínez, Yolanda García Serrano, Garbi Losada, Rosa Díaz) o sus textos se basan en la intertextualidad (Lola López, Ana Vallés, Marta Torres). No es menos cierto, además, que las obras han sido escritas pensando en el colectivo que las va a poner en pie, en la estética que define al colectivo e, incluso, en sus modos y medios de producción, por no mencionar que dirigen sus creaciones a un público muy concreto que conocen y que las conocen. En resumen, se trata de dramaturgias que, en diferente medida, han nacido como parte de un colectivo, se han desarrollado en él, y, muy posiblemente, desaparezcan con él, lo que no implica que carezcan de valor en el marco de la dramaturgia española actual. Si algo enriquece verdaderamente el panorama escénico de nuestro país en este momento es la variedad de tendencias, estilos, propuestas, ...asumidos por intérpretes con aptitudes multidisciplinares, que tienen cabida en espacios versátiles y polivalentes y que cuentan, además, con públicos diversos en sus gustos y niveles socioculturales.

NOTAS

- ¹ Rosa Díaz, según la base de datos del CDAEM, es autora o coautora de una decena de títulos, desde 2008, producidos por La Rous, pero, con anterioridad, por Laví e Bel, donde colaboró con Emilio Goyanes; por Lasal, por Vagalume o Axioma. Además, ha desarrollado una importante labor como directora. Más de 30 años de dedicación a las AAEE le han hecho acreedora de incontables premios (Nacional, Max, Fetén, en la modalidad infantil, pero también como actriz de espectáculos de adultos). Vid. CDAEM: <http://teatro.es/estrenos-teatro>, y http://larousteatro.es/wp-content/uploads/2015/05/curriculum_rosa_diaz.pdf. Visitado: 25/6/2020.
- ² Marta Torres, como informan las bases del CDAEM, ha escrito y dirigido 15 títulos desde la creación de Teatro de Malta desde 1988, labor que también ha desarrollado en otros núcleos de producción. Vid. CDAEM: <http://teatro.es/estrenos-teatro>.
- ³ Según el CDAEM, Garbi Losada, además de una decena de títulos, con frecuencia coescritos con José Antonio Vitoria, es responsable de adaptaciones tan conocidas como *Manolito gafotas*, *El nombre de la Rosa*, *El hijo de la novia* o *Dublineses*. Los premios, muy numerosos: Max, Garnacha, Donostia, Dirección de la ADE, etc. Vid. CDAEM: <http://teatro.es/estrenos-teatro>.
- ⁴ *Work in progress. Derechos humanos a escena: Derecho al trabajo*, p.4. En línea: <https://www.adosteatroa.com/dossier/Derechos-Humanos-a-Escena-2016-Ados-Teatroa.pdf>.
- ⁵ Santolaria Solano, Cristina (2019), "La dramaturgia de John Petrof: un género propio", *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, nº 24, Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante.
- ⁶ Aunque Lola López se había iniciado en la escritura colectiva con Cunillé y Zarzoso (*Pato salvaje*), su textos en solitario se remontan a finales del siglo XX: *Al-a-mar*, *Isola* y *Ecosmudos*, además de las más arriba mencionadas.
- ⁷ Santolaria Solano, Cristina (2020), "Una dramaturga peculiar, polifacética y desconocida: Yolanda García Serrano", *Las Puertas del Drama*, nº 53. En línea: <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-53/una-dramaturga-peculiar-polifacetica-y-desconocida-yolanda-garcia-serrano/>.



III
Homenaje a
Chema Cardeña

Homenaje a Chema Cardaña en la Muestra de Alicante

Fernando Cerón Sánchez-Puelles

En la profesión teatral, como en muchas otras, hay muy diferentes oficios desempeñados por profesionales que se especializan y se decantan por alguno de ellos. Los que hay que se dedican a la tarea de escribir textos, los que se encargan de su puesta en escena, aquellos que prefieren interpretar los personajes creados en esos textos. Pero también están aquellos y aquellas cuya misión es encontrar las fórmulas organizativas y financieras para que ello sea posible y que llegue al público en las mejores condiciones. Y como no, están también los profesionales cuyo trabajo consiste en dar coherencia a la pléyade de propuestas que surgen del trabajo de todos los anteriores y crean programaciones estables y coherentes en especies específicamente pensados para ello. En definitiva, hablamos de dramaturgos, directores de escena, intérpretes, productores y programadores y gestores de espacios escénicos.

¿Qué lugar ocupa Chema Cardaña en este escenario? Difícil decantarse por alguno de ellos porque si algo caracteriza a Chema es definirlo como un hombre total de teatro, más bien lo definiría como hombre/

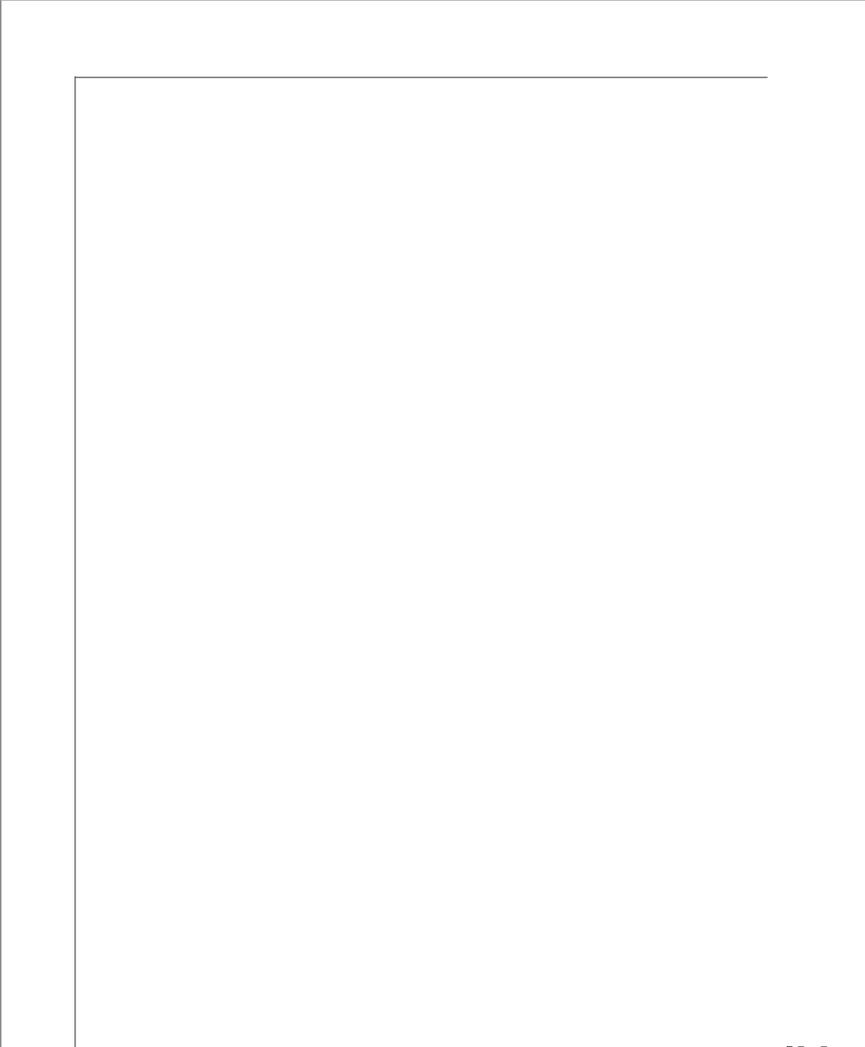
teatro que es capaz de desarrollar todas estas tareas y además hacerlo con un oficio exquisito, con un gusto extremo por la palabra, con una dedicación plena a crear compañía y por un compromiso permanente con el público.

Él es autor, director de escena, actor, productor y además programador y director de una sala. Ante todo ello uno no puede más que sentir envidia por lo que Chema ha logrado, porque ha sido capaz de aunar todas sus vocaciones y crear este concepto de hombre/teatro, de Serteatro (ser en mayúsculas, ser como sustantivo). Imagino no obstante que en dicho proceso habrá habido muchos sinsabores y dificultades desde el año 1995 en que decidió crear junto con Juan Carlos Garés, una de las más sólidas compañías valencianas y españolas que pueblan el panorama actual de nuestra profesión. ARDEN ha sido y es una compañía ejemplo en nuestro país del buen hacer teatral, del cariño por la palabra dicha por el actor, de la búsqueda constante de la contemporaneidad a través del legado clásico, del amor en definitiva por todo aquello que significa la excelencia teatral.

Chema es director, gestor, actor pero sobretodo es dramaturgo y por eso es por lo que hoy estamos aquí todos de fiesta para homenajear a un grandísimo profesional que cuenta en su haber con más de veinte obras escritas y estrenadas, que están presentes de forma continua en los escenarios de todo el país. Este mismo año su obra Shakespeare en Berlín sigue girando al tiempo que se ha llevado a escena su último proyecto teatral Susan y el diablo que hoy casi estrenamos aquí en Alicante. Con Susan y el diablo Cardeña vuelve de nuevo a afrontar temas espinosos, muy afe-rrados a las problemáticas sociales y políticas de la actualidad como son el papel de la justicia, la posibilidad de reinserción social real de aquellos que han pasado por la cárcel, la cadena perpetua... Se trata de un proyecto arriesgado, valiente y comprometido fruto del entusiasmo de personas que en sí mismas representan la valentía, el riesgo y el compromiso. Me refiero a los compañeros de viaje de Chema en este proyecto que son la grandísima María José Goyanes y Salva Collado, dos personas que entran sin duda en la categoría de Seres teatro que antes he atribuido al propio Chema.

En estos tiempos inestables y convulsos, caracterizados por la inmediatez y la escasa reflexión, se hacen más necesarios creadores como Chema que ajenos a las modas y a las corrientes mantienen vivo el espíritu de lo que el teatro nunca ha de perder: amor por la profesión, pasión por el texto, compromiso con la contemporaneidad pero a través de un prisma clásico.

Por todo ello, enhorabuena Chema Cardeña, disfruta del premio homenaje que hoy te hace la ciudad de Alicante y el conjunto de la profesión teatral y sigue haciéndonos pensar y pensar.



IV
Muestra-Maratón
de Monólogos

Monólogos, teatro y distanciamiento social

Juan Luis Mira

El certamen decano de monólogos en España, SOL@ ANTE EL PELIGRO, tras cumplir sus veinte ediciones ininterrumpidas, también se debió poner la mascarilla y dejar pasar precisamente 2020 (qué casualidad, ¡los infelices años XX!).

Siguiendo la tónica de tantos festivales y eventos culturales, sus organizadores (Clan Cabaret, la Universidad de Alicante y ACTUA) optaron por el paréntesis, ese signo que parece poner en cuarentena las palabras. Un paréntesis de espera hasta el año que viene, con la ilusión puesta en que el certamen se pueda reanudar y vuelva la fiesta de la palabra golfa y el monólogo. Que, como reza Don Quijote: «Bien podrán los encantadores quitarme la ventura, pero el esfuerzo y el ánimo será imposible».

Durante el confinamiento, me consta que muchos creadores se han lanzado al vacío del folio en blanco, ahora en formato de word, para contar sus historias a la espera de que algún día cobren vida sobre un escenario. Ha sido un tiempo propicio para la creación. El dolor y la incertidumbre tienen eso, que inspiran mucho. Tiempo para la reinención, concepto que siempre ha ido ligado a la aventura escénica. Seguro que de esta época oscura saldrán textos llenos de luz que nos harán reflexionar y sonreír, dos objetivos

que hasta hoy han llevado dentro quienes se presentaban a un concurso que, desde su legendario título cinematográfico, siempre ha pretendido hacer ver al artista que nunca se camina solo cuando se comparte con el público un sueño, por muy pequeño que este sea.

Ya está en marcha la próxima edición, que marcará el inicio de una nueva década y, esperemos, prepare el camino para que nos planteemos hacer las cosas (la cultura entre ellas) mejor de lo que veníamos haciéndolas, que tampoco va a resultar difícil. En estos días en que nos llenamos la boca al hablar de la importancia de la cultura como salvaguarda de la salud e higiene social –al tiempo que los trabajadores de la cultura ven vaciar sus siempre precarios bolsillo por falta de ayudas al sector– estaría bien que todos tomáramos impulso para enderezar rumbos y esquivar errores del pasado.

El teatro, la palabra viva, en la calle, en un palacio o en un garito nocturno, debe estar ahí, al pie del cañón de paz, para recordárnoslo. Con o sin mascarilla. Que aunque haya 1,5 metros o 1 kilómetro entre los espectadores, el teatro precisamente es la mejor arma para eliminar cualquier distanciamiento social.

Y, aunque no haya habido edición, no puede faltar un monólogo en estos Cuadernos de dramaturgia.

Va por/para todos los que seguimos soñando con noches llenas de sonrisas y palabras.

La cajita de los momentos felices

Juan Luis Mira

PERSONAJE:

ELLA, entre 30 y 1.000 años

Un día me di cuenta de que la felicidad es un columpio.

Fue el día en que me dejó mi marido.

Me senté en el sofá, respiré profundamente, encendí un pitillo y, mira por donde, fui un poquito feliz.

Así que esto era la felicidad, pensé. Coño, qué sensación más rara.

Cada voluta de humo que flotaba sobre mi cabeza era como un masaje por dentro. Una sensación de bienestar. Y, entonces, ¿esa felicidad conyugal en la que creía haber vivido qué mierda era? Estaba descubriendo que la felicidad era, simplemente, ese cigarro que me estaba fumando brindando a las musarañas del techo mientras pensaba: no tengo que preparar la cena a nadie. Y puedo ver la peli aunque haya partido de fútbol. Y voy a dormir sin ronquidos...

Aquella tarde inauguré mi cajita de los momentos felices.

Era una cajita roja que me había regalado mi madre. Mi madre, tan sabia ella, cuando ya se sentía muy enferma, me había dicho un día: toma, hija,

para que la llenes de cosas... ¿De qué? Le pregunté. De pequeña cosas, las pequeñas cosas son siempre las más grandes.

La cajita cabía en la palma de mi mano y estaba forrada de fieltro rojo. Desde que murió mi madre la abría de vez en cuando, miraba su interior, vacío y, no sabía por qué, pero me entraba un cosquilleo muy agradable.

Lo primero que metí fue la colilla del cigarro que me acababa de fumar. Lo dejé allí, testigo de algo que se había consumido. Al día siguiente, cuando abrí la caja y vi aquel resto de mi primer cigarro en soledad, me volvió a invadir la misma sensación, como cuando una se pega un buen baño y descubre después que tiene toda la tarde, y la vida, por delante. La colilla no me recordaba a mi marido, solo al feliz momento en que se había marchado.

Fui a mi mesita de noche en busca de un segundo objeto. Era ni más ni menos que... ¡mi primer diente de leche! Y es que yo siempre he sido un poco tonta, bueno, muy tonta. He visto treinta y siete veces Memorias de África. En esta vida la mujer puede optar por ser la madre de Manolito Gafotas o la protagonista de Memorias de África. Yo estaba claro por lo que optaba, pero la vida me había llevado a lo otro. Menos mal que se rompió antes de que apareciera Manolito.

Allí estaba con mi diente "lácteo". Cuando se me cayó, el ratoncito Pérez vino por la noche, yo oí sus pasos, aunque me seguí haciendo la dormida. Sentí cómo abría el cajón de mi mesita de noche y dejaba algo dentro sin volver a cerrarlo. Hombre tenía que ser, pensé. Al día siguiente vi que mi diente de leche seguía allí, no se lo había llevado y que, sin embargo, no había nada más. ¿Cómo tenía que interpretar eso? ¿Como que mi hermano mayor había entrado de madrugada, se había llevado el billete que habían dejado mis padres y había vuelto a dejar el diente, sabiendo que yo no iba a abrir la boca, o como que mi diente era algo tan especial como un talismán? Siempre supe que aquel diente, a pesar de todo, pasaría a formar parte de mi pequeño museo de la felicidad.

Gracias a mi hermano, que –como apuntaba buenas maneras– ahora dirige una sucursal de Bankia, y al ratoncito Pérez, descubrí que los prínci-

pes azules no son azules y, además, huelen a chorizo. Y que mi diente sí que podía ser un talismán. Mis sueños, me dije, son solo míos.

La felicidad, ya lo decía un tal Pericles, al que regalaron un siglo, por algo sería, está en la libertad, y la libertad en el coraje. La libertad de un instante. Y en aquella cajita roja fui metiendo mis pequeñas grandes cosas: un mechón de la trenza que me cortó mi madre cuando la primera –y última– comunión; la canica que me regaló mi compañero de pupitre, una goma Milán, el billete de tren a Barcelona... y junto a cada una de estas piezas de mi museo personal, dejé un hueco para otras cosas invisibles: la sonrisa de mi padre cuando veíamos juntos Casablanca, las canciones de Serrat, los besos que nunca di... En fin: esos momentos mágicos que, pase lo que pase, siempre estarán ahí, tan fieles, diciéndote al oído que la vida merece la pena y que la felicidad, más allá de la mentira que te puedan vender, viaja en columpio y cabe en una diminuta caja roja.

V
Encuesta

PREGUNTAS

- 1.- ¿Cómo especulas que será la escritura dramática en ese término que han llamado “Nueva Realidad”? ¿Tendrá significativas diferencias con la escritura que se ha hecho en los últimos años? ¿Imaginas algunas diferencias en cuestión de estructuras, temáticas o lenguajes?
- 2.- Desde el punto de vista práctico: ¿cuáles son las medidas que pedirías a la sociedad civil y a las Instituciones Públicas y Privadas para ayudar a la autoría teatral a salir de la crisis económica que ha producido la pandemia?

RESPUESTAS

SERGI BELBEL

1.- No tengo idea de cómo será la escritura dramática en lo que han denominado (la terminología da risa) “Nueva Realidad”. Al estar aún “dentro” de la situación anómala, de excepcionalidad, en todos los sentidos pero muy especialmente en lo que se refiere al mundo del espectáculo “en vivo” (teatro, música, danza, circo, artes visuales, etcétera) cuesta saber en qué sentido va a evolucionar la escritura, si los autores vamos a reaccionar inmediatamente y qué derroteros va a tomar la dramaturgia y la teatralidad escénicas. La crisis del Covid-19 se ha “acoplado” casi como un guante, o como un “colofón”, a la manera de un “deus ex-machina”, a la crisis que ya veníamos arrastrando desde 2008-2011 y de la que todavía no nos habíamos recuperado. Más que aventurarme a postular, sigo el verbo que utilizáis en la pregunta, y voy a “especular”, expresando casi más un anhelo que una constatación o una previsión de lo que va a suceder. Ojalá esta gran

crisis nos devuelva las ganas de hacer ficción. Siempre he pensado, en estos últimos años, que la moda de llevar la realidad (la “vieja realidad”) al escenario (mostrar nuestro dolor de cabeza particular –casi sin modificarlo por los mecanismos ambiguos, inabarcables, escurridizos de la ficción-) estaba llevando el teatro a zonas que, particularmente, me aburrían más que otra cosa. Ese teatro “no-ficcional” (o “post-dramático”, según algunos) para mi gusto entraba en competencia directa con, por ejemplo, el periodismo, el documental, el audiovisual, el miting político, etcétera. A veces surgían espectáculos fascinantes, no digo que no. Pero a mí, particularmente, me dejaban por lo general bastante frío. Me alejaban del teatro. Cuando *ya sé* qué voy a ver antes de verlo, una voccecita interior me decía: no vayas. Ojalá, pues, recuperemos la sorpresa. Ojalá dejemos los panfletos y los ejercicios de narcisismo mal disimulados atrás y seamos capaces de recuperar el gusto por la ficción. Las historias. Los relatos. Los juegos de fingirse otro. Las mentiras. Contadas en vivo y en directo. Para llevarnos a zonas ignotas. A sacudirnos a través de las historias ajenas. Edipo se da cuenta de que ha estado ciego hasta entonces y se arranca los ojos delante de mí. Qué maravilla. “*Once Upon A Time*”. Volver a las esencias. Alguien se acerca a mí para decirme que no es él. Y, aunque sea un idiota, nos cuenta la vida, llena de ruido y de furia. Nada más simple y más complejo. Recuperar, como un niño o niña a la que su madre le cuenta un cuento de miedo en la oscuridad de la noche, el gusto por las viejas historias, que muchas veces suelen llevarnos más *lejos* que la propia y “nueva” realidad.

(Y, por qué no, y en otro orden de cosas, volver a los espacios abiertos, como los griegos, o los corrales, teatro bajo el cielo).

Insisto, no sé si expreso más un deseo que una descripción de lo que puede llegar a pasar.

2.- Tener en cuenta que, de toda la cadena de profesionales que trabajan para el teatro, las autoras y los autores somos los únicos que podemos realizar plenamente nuestro trabajo (escribir obras de teatro). Incentivar la escritura de obras teatrales a través de ayudas, becas, etcétera, me parece casi obligatorio. Cuantas más obras se escriban, más “semillas” de futuros

espectáculos se crean. Los organismos públicos deberían establecer un sistema de ayudas a fondo perdido (que para algo son organismos públicos) y los privados, por ejemplo, en forma de "a valoir" retornable con los derechos de autor que la obra genere cuando se estrene. No soy de prohibir nada, pero lo que en este momento me apetecería es prohibir a los autores teatrales escribir sobre el Covid. Parece una broma, pero no lo es.

JESÚS CAMPOS

1.- La llamemos como la llamemos, la realidad es siempre cambiante; que hoy sea "nueva" es algo anecdótico, mañana será "antigua". Que sus cambios influyen en nuestra obra es más que evidente: la sociedad y su expresión artística evolucionan en paralelo. Lo contrario sería inexplicable. Por tanto, es de prever que un hecho tan traumático como la pandemia que padecemos deje su huella en la sociedad y en consecuencia en su expresión artística.

Cuando yo empezaba en eso, oí decir en uno de los muchos talleres que frecuenté (tal vez fue con Estruch, peor no estoy seguro) que si un actor no reaccionaba al paso de una locomotora por el escenario era o porque no había locomotora o porque no había actor. E igual podría decirse del paso de una pandemia por nuestras vidas: o no hay pandemia o no hay actor.

Que tengamos que reaccionar de forma colegiada es lo que no me cuadra. Como tampoco veo que los cambios que pueda generar esta experiencia colectiva tengan que ser ni radicales ni permanentes. Cada cual, desde su personal modo de hacer y desde su experiencia vital, generará distintas respuestas a esa misma "nueva realidad". Que luego con el tiempo resulta que se detectan similitudes, pues bien: nada que objetar; pero dejemos que sean los historiadores y no los profetas los que saquen tales conclusiones.

(Nadie profetizó durante la segunda guerra mundial que al acabar la contienda surgiría el teatro del absurdo).

Aventurar "qué puede ocurrir" suele confundirse con "qué debe ocurrir". Y no hay nada tan nocivo como las preceptivas, por mucho que estas puedan ser

coyunturales. Los esquemas prefabricados son la vara de medir de las mentes perezosas y eso siempre es un peligro. Supongamos que alguien propugna un teatro con injertos de lenguajes digitales como consecuencia de la mayor presencia de internet en nuestras vidas durante el confinamiento, y que la propuesta fuera generalmente aceptada por esas mentes perezosas que lamentablemente suelen ser mayoría. ¿Os imagináis el panorama? Los programadores buscando la obra más cibernética, las universidades celebrando congresos ad hoc, y los hijos de vecino que no comulguen con tales ruedas de molino desterrados de la "pomada" por antiguos y analógicos.

Dejemos las modas para los modistos y que cada cual haga lo que necesite hacer desde su leal sentir y entender; que entre todos se irá fraguando el cambio y luego, a toro pasado, veremos qué fue lo que paso, y si fue relevante o coyuntural. Porque, en lo que respecta a nuestra tarea como autores, lo que no va a cambiar, o no debería cambiar y esperemos que no cambie, es que la única ley a la que hemos de someternos es que no hay ley ni fórmula ni cambio a los que debemos someternos.

2.- No sabría aportar una nueva línea de actuación a las ya conocidas: becas a la creación, subvenciones a la producción de sus textos, ayudas a la edición y traducción, y poco más. Sota, caballo y rey. Si alguien conoce otro modo, me sumo a su propuesta.

Lo que sí echo en falta es el convencimiento de que estas actuaciones son necesarias, no solo para resolver la precaria economía de los autores, que también, sino ante todo y sobre todo, para mantener activa la expresión artística de nuestra sociedad ante sus conflictos.

ANTONIO CREMADES

1.- A mi parecer en la escritura dramática participa de un modo activo la realidad; toda escritura, lo quiera o no, es hija de su tiempo y por ende se verá contaminada por él y como diría Ortega y Gasset por sus circunstancias. Si aceptamos como bueno lo anterior es de suponer que esa "Nueva Escritura" variará con respecto a la que se ha venido haciendo en los últimos años

en función de hasta qué punto cambie las relaciones sociales, familiares, económicas... todo aquello que entendemos por sociedad en esta "Nueva Realidad". Un buen ejemplo de esa capacidad de adaptación es el hecho de que estemos hablando de un arte que tiene más de dos mil años de vida. Por otra parte no me atrevo a vaticinar cuales y cómo serán esas diferencias en cuestión de estructuras, temáticas o lenguajes; creo que tendrán mucho que ver en particular con la mirada de cada autor y sobre todo con el tejido teatral resultante en esa "Nueva Realidad".

2.- A la sociedad civil, pedirle lo que se dice pedirle, no le pediría nada. Es deber del artista, en este caso del escritor dramático, pero también de todos los componentes del hecho teatral, realizar un trabajo que atraiga su interés, que le interrogue, que ocupe ese espacio de íntima asamblea donde exponer todos esos temas que le atañen como ciudadano y como ser humano. A las Instituciones Públicas sí les pediría, a riesgo de perder el tiempo, que se ocuparan un poco más de sus responsabilidades; les exigiría que de una vez por todas se pusieran a la labor de apoyar pero de verdad, acumulan tanto atraso, la literatura dramática, no solo con ayudas a la creación y a la publicación de textos, que también, sino a la promoción de su distribución y lectura (tan desprestigiada con respecto a la novela o la poesía), a su programación en la enseñanza (si queremos un futuro para el teatro debemos hacer escuela) y sobre todo dar la oportunidad a tantos buenos textos de tener una vida encima de los escenarios subvencionando aquellas compañías que representen piezas de autores españoles contemporáneos, priorizando la programación en teatros públicos de dichas compañías... Lo que se tendría que hacer con pandemia y sin pandemia.

IGNACIO DEL MORAL

1.- Cualquier hecho histórico, cualquier acontecimiento más o menos traumático deja su impronta de manera casi inmediata en la escritura teatral, provoca una reacciones más o menos obvias, al menos en lo que se refiere a los argumentos, y a una primeras reflexiones más o menos teñidas por la urgencia. Posteriormente, el acontecimiento va revelando (o va siendo

investido de) un carácter metafórico (todos los hechos acaban siendo leídos por los dramaturgos y dramaturgas como metáforas de algo más profundo); la reacción va dando paso a una cierta “melancolía dramática” y surgen las historias prospectivas, distópicas, que tratan de establecer una relación causa-efecto entre la naturaleza y los errores humanos y el acontecimiento en sí: la escritura dramática lleva mal la disrupción de la causalidad: si nos sucede algo, es porque de una manera u otra nos lo hemos buscado: la huella de la tragedia es profunda.

En un nivel más superficial, los cambios de hábitos cotidianos, las posibles nuevas reglas sociales, los inconvenientes en el día a día, las paradojas, darán (están dando) lugar a lecturas, graves o humorísticas, que nutrirán las historias que veamos en los escenarios.

En resumen, me parece inevitable que este acontecimiento deje huella en la escritura teatral, al menos en lo que se refiere a los contenidos.

Con respecto a la escritura como tal, a las formas expresivas (estructuras, lenguajes), hasta donde llega mi capacidad de prospección no preveo cambios o un tipo de evolución derivados de esta situación y de sus consecuencias (cuyo alcance aún se nos escapa).

Sin duda, la imposibilidad de llevar a cabo las representaciones teatrales ha motivado que la profesión teatral haya buscado otras vías de comunicación, aunque pare ello hayan tenido que irrumpir en la “casa vecina” de la ficción audiovisual, elaborando propuestas dramáticas conformadas para ser vistas y oídas en pantallas. Esto implica una cierta adecuación a un nuevo lenguaje, pero hasta el momento creo que ni siquiera podemos hablar de tendencia, sino de una solución de emergencia o consuelo ante la frustración de ver interrumpida la relación entre las gentes del teatro y su público.

Sin ánimo de entrar en discusiones más o menos bizantinas acerca de si lo que se disfruta pantalla mediante es o no teatro, es obvio que lo presencial sigue estando en el núcleo de lo que podemos definir como teatro. La recuperación de los escenarios y patios de butacas y la deseable normalización de la vida teatral nos dirán si la pandemia ha dejado huella o novedades significativas en la escritura dramática.

2.- A la sociedad civil, que debería ser nuestro gran interlocutor, solo cabe pedirle que recupere el deseo de ir al teatro, de compartir espacio y tiempo con un grupo de desconocidos para formar parte de ese momento único que es la representación teatral. El enemigo de esta recuperación es, todos lo sabemos, el miedo, la comprensible prevención ante el contagio. Contra eso sólo se puede luchar ofreciendo unas garantías que en el fondo es imposible ofrecer. Ir al teatro no es sólo entrar en el recinto y ocupar la butaca: hay que salir de casa, usar transportes, compartir la calle, tal vez tomar algo antes o después... hay varios factores que pueden vivirse como un riesgo que puede conjurarse por el sencillo expediente de quedarse en casa.

Con respecto a las instituciones, siempre he pensado que la mejor manera de apoyar la autoría es favorecer y apoyar la vida escénica y, en concreto, a las compañías y salas que trabajen con los textos de nuestros autores y autoras. Por supuesto, podemos y debemos pedir la convocatoria de ayudas, becas, premios, encargos... cualquier fórmula que implique una remuneración al dramaturgo o dramaturga es de agradecer, si le ayuda a salir adelante durante unos meses. Pero se trata, a mi entender, de fomentar la presencia de esos textos en los escenarios, en las aulas. Lecturas de textos actuales en los colegios, favorecer su difusión en el extranjero (Centros Cervantes) política de traducciones... E idealmente, la creación de un Centro de Teatro Español Contemporáneo dependiente o no del CDN, destinado a la difusión, encargo, estudio... de nuestra potente dramaturgia.

JORGE DUBATTI

1.- La escritura dramática está en *continuum* con el mundo: cambia el mundo, cambian las escrituras dramáticas. Me gusta imaginar que habrá cambios macropolíticos, que el mundo aprenderá de esta pandemia y modificará muchas cosas fundamentales que el neoliberalismo no atendía: habrá mayor presencia del estado en la organización nacional e internacional, mayor inversión en desarrollo científico, mayor inversión en salud, mayor búsqueda de igualdad social y de acceso igualitario a la salud, mayor respeto a la naturaleza, menos concentración de la riqueza y mayor distribución, menos culto del individualismo y mayores vínculos de solidaridad, es decir, cambios

relevantes en las macropolíticas. ¿O acaso la Humanidad no aprenderá nada de esta experiencia terrible, una peste generada por el Edipo neoliberal? Si hay cambios macropolíticos, cambia el diálogo y la interacción de las micropolíticas del arte (entre ellas la escritura dramática) con las macropolíticas (algo que se ve, muy palpable, en la Argentina). Por otro lado, habrá una valoración mayor de la cultura convivial (reunión de cuerpo presente, territorial, en presencia física): si algo ha demostrado la cuarentena es el fracaso del tecnovivio (la relación neotecnológica mediada por las máquinas) en su intento de sustitución del convivio. Cambiarán, entonces, las relaciones entre convivio y tecnovivio en las escrituras dramáticas, teatrales, escénicas y espectaculares. Hemos aprendido algunas cosas de esta cuarentena:

- 1º) No identidad de convivio y tecnovivio: constituyen experiencias diferentes, ni mejores ni peores: diferentes. No son lo mismo en términos existenciales.
- 2º) No campeonato: convivio y tecnovivio no compiten, no son River y Boca. Conviven en sus diferencias.
- 3º) No superación evolucionista: el convivio no es el estadio del "mono" y el tecnovivio el del "Homo Sapiens". Ridículo, insostenible darwinismo.
- 4º) No destrucción: si aceptáramos que la cultura convivial puede ser reemplazada por la cultura tecnovivial, o las artes teatrales por las artes tecnovivales, estaríamos promoviendo un naufragio cultural incalculable, la pérdida de uno de los tesoros culturales más maravillosos de la Humanidad (eso que llamamos el acontecimiento teatral).
- 5º) Las relaciones entre convivio y tecnovivio son asimétricas: el convivio puede incluir el tecnovivio en su matriz teatral (el teatro, todo lo que toca, lo transforma en teatro), pero el tecnovivio aún no se las ha ingeniado para incluir la materialidad corporal y territorial en la matriz virtual.

Y algunos corolarios:

- Deseable pluralismo: en el pluriverso hay lugar para las artes teatrales y para las artes tecnovivales, pueden y deben convivir y li-

minalizarse en la destotalización contemporánea, en el canon de multiplicidad. El teatro ha demostrado históricamente que puede convivir e hibridarse con el cine, la radio, la televisión, el vídeo y el mundo digital. ¿Volveremos a hablar otra vez de la “muerte del teatro”, o podemos aprender, entre otras, de las experiencias históricas del siglo XX?

- Deseable diversidad epistemológica: diseñamos constelaciones categoriales diversas, como señala Samuel Beckett en la “Carta alemana de 1937”: “Por lo tanto hagamos como aquel matemático loco (?) que solía usar un principio de medición diferente para cada etapa del cálculo” (1996: 91) *
- Deseable formación múltiple de espectadores abiertos, que puedan disfrutar tanto de un Shakespeare en convivio, como de la transmisión por *streaming* de un espectáculo cuyos actores se encuentran en diversos puntos del planeta. La “sopa cuántica espectacular”, referida a los artistas, vale también para los espectadores.

2.- Reunirnos, generar espacios para pensar en qué nos ha pasado, revisar los problemas que hemos tenido, leer atentamente nuestros apuntes en nuestros “diarios de la peste” para diseñar políticas que nos permitan tener capacidad de previsión y contención para el futuro. Hacer un gran congreso mundial de dramaturgas/os sobre la peste. Imaginar colectivamente estrategias para brindar trabajo, sea escribir para estrenar, publicar, editar, enseñar, circular por las escuelas, los medios, la formación de espectadores, la web, giras. Diseñar un seguro social, como el de los “intermitentes” en Francia, o un fondo común de reserva, que brinde apoyo en los momentos en que no hay trabajo. Una cobertura jubilatoria para las/los mayores de 65 con trayectoria acreditada. Mayor capacidad de articulación colectiva, más imaginación en la construcción de redes, nacionales e internacionales. Capacidad de acciones solidarias concretas, como las que han demostrado en la Argentina la agrupación Artistas Solidarios, ATTRA (de la costa atlántica), Teatrantas (Patagonia), PIT (Profesores Independientes de Teatro) con la distribución de bolsones de comida. Estrategias colectivas de mayor visibi-

lización del sector en la sociedad (no puede ser otra vez que el regreso de convivios como los deportivos o religiosos, en estadios y templos, tengan prioridad a los artísticos, en salas y espacios abiertos, que fueron dejados para el final). Cursos de capacitación para empoderarse en el uso de la web.

*el signo de interrogación entre paréntesis es original de Beckett.

JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ

1.- En cuanto a la escritura, este período de encierro ha hecho que se mire la posibilidad de ofrecer espectáculos on line en directo. Del mismo modo que no se escribe igual en la época de la luz eléctrica que en las anteriores, que las costumbres del público han variado y ya no hay caballeros que aparezcan en sus palcos mediado el primer acto o que coman y jueguen durante la función como en el XIX, ni hay entremeses y jácaras como en el XVII, las piezas para un visionado on line encontrarán su propio lenguaje, que será un híbrido de teatro y televisión. Por ejemplo, un aspecto bastante común a los dramáticos de televisión es su duración...

En cuanto a los asuntos, afortunadamente, serán los mismos, es decir, lo que se nos pase por la cabeza. Con un posible determinante: nos hemos acostumbrado a soñar un desierto o un mar o una encantada torre mirando un escenario vacío. Habrá que ver si esa convención se mantiene en el teatro en video. Hay que esperar siempre en el talento de los diferentes creadores del hecho escénico. Este será un teatro posible más, a sumar a aquellos que mencionaba el dramaturgo de Eva al desnudo. ("Donde haya magia, fantasía y público, hay teatro. El Pato Donald, Ibsen, y el Llanero Solitario, Sarah Bernhardt y Poodles Hanneford, Lunt y Fontaine, Betty Grable, Rex el caballo salvaje, Eleonora Duse: todo es teatro").

Algo que ha hecho este encierro ha sido que nos hayamos preguntado acerca del teatro on line o del visionado de obras grabadas.

Soy espectador de teatro en video desde hace años, porque es un modo de estar informado del trabajo de muchos creadores. He escrito "estar informado": es difícil que la emoción "pase la batería", es decir, que traspase la

pantalla. Pero sí puedo apreciar el trabajo de actores, director, vestuario, y con limitaciones la luz y la escenografía, además, claro, de la dramaturgia. Falta la emoción y falta la recepción compartida, a no ser que se visionen esos vídeos en grupo.

Por supuesto, no es teatro, pero vale la pena atender a otro aspecto: Ese teatro en video puede llegar a cualquier rincón, a cualquier pequeña población. En nuestro país hay una memoria colectiva sobre el programa de televisión Estudio 1. Algunos fueron muy dignos, extraordinarios programas dramáticos que acercaron grandes obras dramáticas y el trabajo de muchos actores a lugares en los que el teatro no era posible. Hoy, todavía hay muchas poblaciones –es decir, muchos ciudadanos que pagan impuestos- en las que ver teatro significa asistir a una puesta de un grupo amateur una vez cada tres meses, pongamos; en las que coger el coche para ir a la ciudad grande, ver una función a las ocho de la tarde y meterse en la carretera de noche es una opción no muy seductora. Para esos lugares, el teatro grabado o transmitido en directo es una opción frente a no ver teatro en meses.

Además, estas opciones implican, para todos, la posibilidad de ver trabajos que se realizan en otras ciudades: en estos días, he podido ver un “Tranvía” ofrecido por el National Theatre, con Gillian Anderson como Blanche Dubois, o a la puesta de mi amigo Jorge Lavelli de *Mi Lucha de Tabori* en el San Martín de Buenos Aires, además de experimentos en director de amigos como Luis Bermejo con *La Abadía de Madrid* o Esperanza Clares con *Alquibla de Murcia*. Los grandes teatros, especialmente los de ópera, llevan años transmitiendo sus funciones en cines con gran éxito: una profesora que ha estudiado estos asuntos desde el punto de vista económico me habló de que el Metropolitan podía llegar a cubrir algunas producciones con esa exhibición en cine. Las tiendas del National Theatre en Londres o del Théâtre du Rond Point en París son ese tipo de sitios de los que uno puede salir muy cargado de estupendas grabaciones. Aquí, de momento, ese mercado se limita a la lírica y el ballet, creo.

El teatro es lo otro: ese lugar donde vivimos el privilegio de asistir en directo, en compañía de otros, al trabajo de un grupo de creadores. Pero eso no es incompatible con esa opción para los que no pueden asistir. Tal vez la per-

manencia de estas opciones “paralelas” –que ya existían pero se utilizaban muy poco en nuestro país- sea una de las pocas buenas noticias que dejen estos días oscuros.

2.- Sobre ayudas y todo eso: los dramaturgos que conozco, desde los más jóvenes a los mayores, viven de sus sueldos de empleados o de profesores, de sus cachés como guionistas de cine y televisión, de traducciones... Cosa que ha sucedido casi siempre. Hay temporadas en las que podríamos vivir solo de los derechos de autor, en esos breves años en que estamos de moda.

Empiezo por la crisis permanente: pediría a la sociedad civil y a las instituciones que reforzasen el apoyo al teatro en general tejiéndose, es decir: que las instituciones facilitasen la posibilidad del teatro como algo propio, cercano, ayudando a que las ciudadanías fuesen parte de esas instituciones o estuviese cerca de ellas. Sé que puede sonar a batallita de viejo pero en Alicante hubo una asociación de espectadores... ¿Por qué he escrito “Las ciudadanías”? Porque hay públicos diferentes y las instituciones deben cuidar que hay espacios adecuados para todos. Igual que hay un público para Serrat y otro para Tomás Marco y otro para Rosalía y otro para Jorge Pardo y pueden coincidir o no, las instituciones deben hacer posible que formas diferentes encuentren a sus públicos.

La crisis que ha provocado la pandemia ha supuesto tres meses de teatros cerrados, más otros tres, dado que se ha terminado el estado de alarma cuando han cerrado los teatros por la pausa de verano. Yo tenía un encargo para el 11 de mayo de cuya supervivencia todavía no tengo noticia y un estreno para mediados de junio que se ha pasado al 3 de diciembre. Me cuentan que hay escuelas de teatro que si abren con el máximo permitido, 15 alumnos por clase, apenas cubren gastos; y si un alumno se va, ya pierden. Queda la pregunta de si el público aprenderá de nuevo el camino, seis meses después. Parece que Mérida y Almagro traen noticias esperanzadoras a ese respecto.

Una solución es que los teatros públicos abran cuanto antes, pongamos finales de agosto, para reprogramar los espectáculos que no han programa-

do en estos tres meses. Igual que los equipos de fútbol están jugando dos partidos por semana, los cientos de teatros municipales de nuestro país que por lo general programan un espectáculo a la semana pueden programar dos. Creo que esto no se hará, que las compañías se conformarán con que las funciones comprometidas cambien de fecha y que los teatros municipales, autonómicos y estatales se ahorrarán este año tres meses de funciones de sus presupuestos, que dudo que se acumulen a los de 2021. Y creo que el teatro sobrevivirá porque no hay bicho que lo mate.

IGNACIO GARCÍA MAY

1.- Niego la mayor: Los conceptos de “nueva realidad” o “nueva normalidad” no son más que una monumental patraña impuesta por los poderes económicos que se ajusta a sus necesidades y objetivos, no a las del ciudadano común y corriente. Me parece bochornoso que semejante tontería se haya aceptado con tanta facilidad, sobre todo por parte del llamado “mundo de la cultura” que precisamente debería haber sido uno de los más críticos y, por el contrario, se ha mostrado particularmente sumiso en esta cuestión. No habrá cambio alguno en las formas de escribir, (¿por qué tendría que haberlo?) al margen de que durante algún tiempo se nos bombardeará con obras “sobre el confinamiento” por pura moda. Por supuesto, y esto es lo grave, si habrá cambios en los ritmos y criterios de producción y programación.

2.- Las dos únicas cosas que debe hacer un gobierno (sea de derechas o de izquierdas) con respecto al teatro son: a) establecer unas normas del juego comunes para todos, claras, precisas y coherentes. Y b) poner en marcha una ley de mecenazgo que ayude a atraer dineros privados en nuestra profesión. Ni una cosa ni otra se han hecho en cuarenta años de democracia y con gobiernos mayoritarios tanto del PP como del PSOE. Habrá que preguntarse por qué. Por el contrario, lo que se sigue haciendo es la intervención ideológica en los programas de teatro públicos, que es exactamente lo único que no debería hacerse. Por lo demás, no soy muy partidario de preguntar qué es lo que deben hacer los demás para ayudarnos, sino qué es lo que debemos hacer nosotros mismos. Y me parece que la profunda endogamia de

la dramaturgia española, el hecho de trabajar más para nosotros mismos y nuestros colegas que para el gran público, es una de las principales responsables de la catástrofe de nuestro teatro.

FERNANDO GÓMEZ GRANDE

La Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, atenta siempre al estado de nuestra dramaturgia viva, nos lanza dos preguntas muy pertinentes para reflexionar en el estado actual de una pandemia que ha cambiado usos y costumbres en nuestra escritura dramática y en nuestra aproximación al teatro y, en definitiva, a la cultura.

Sin duda el teatro y la cultura en general en nuestro país siempre han sido un territorio frágil, débil, sobre todo desde el punto de vista económico, si lo comparamos con otros países de nuestro entorno europeo. Es proverbial el despiste y la indolencia de la mayoría de nuestros gobiernos sobre la educación y la cultura.

Cabe preguntarse si desde el miedo, el recelo, la inseguridad o la incertidumbre que ya vivimos y de nuevo volvemos a vivir, el teatro, y por ende la escritura dramática, está en peligro de extinción. Tengo la impresión, incluso la certeza, de que el coronavirus no matará al teatro. Provocará, durante un tiempo, cambios en lo que atañe a elementos más de tipo sociológico, de cara a los diferentes públicos, a la frecuentación, a la actitud social ante el hecho teatral que a la escritura dramática o a la escritura escénica.

Una de las preguntas que surgen es que, aunque sabemos que el teatro no está en peligro de extinción, como decía hace un momento, esta previsible larga pandemia hará inventar o renovar nuevos sistemas de difusión de la teatralidad (televisión y otros medios tecnológicos) que me temo que hagan perder algo de la poesía, de la emoción y de la comunicación teatral tal y como la hemos conocido hasta ahora. No es que sea un invento reciente debido al momento en el que nos encontramos, pero es posible que la pandemia haga posible que se acelere.

Hace un cierto tiempo, mi amigo Abel Vitón me encargó la traducción de la versión que el actor francés Francis Huster había hecho para el monólogo de su espectáculo "La Peste", la gran novela de Albert Camus.

Reflexionando en el momento de traducir esta versión, me preguntaba si Camus, al situarnos frente a la peste, a las diferentes pestes, metafórica y realmente, nos enfrentaba desde una actitud humanista a una catástrofe que podía hacer desequilibrar lo adquirido por la humanidad hasta ese momento. No lanzaba esa gran pregunta de ¿cómo actuar sobre el dolor ajeno? ¿cómo situarnos frente a lo vivido y lo contado? ¿cómo actúan nuestros conciudadanos, nuestros gobiernos, nuestros artistas? En definitiva ¿cómo contarán estos acontecimientos los autores que escriben para el teatro?

Por lo poco que he podido leer y ver hasta este momento, la mayoría obras breves, he encontrado algunas interesantes, otras tal vez precipitadas por la urgencia o por el estado de ánimo de sus autores. Seguramente surgirán nuevos textos, nuevas propuestas, dentro de poco tiempo que nos provoquen reflexión y emoción. ¿Volverán a convocarnos nuestros autores con grandes textos que tengan la capacidad de congregarnos, como en otras grandes tragedias de la humanidad, para hablarnos de los acontecimientos vividos y sufridos? Mi esperanza es que sí.

Y ¿qué decir de la situación actual en la que se encuentran nuestros teatros y de su futuro? Afirmar que los poderes públicos no han ayudado y que sus actitudes, en términos generales, han sido más que rechazables, no creo que sea una exageración. Las ayudas a autores, actores, directores, técnicos, gestores, editores teatrales han brillado por su ausencia. Al contrario que en algunos países de nuestro entorno. Y no solo es una cuestión económica, que también naturalmente, sino un problema de actitud, de diálogo, de considerar a los artistas y trabajadores teatrales, y de la cultura en general, como algo esencial y fundamental para el espíritu y el desarrollo de una sociedad más culta y más libre.

Los teatros deben volver a abrir en condiciones de normalidad en cuanto se pueda, con todas las medidas sanitarias precisas, con los aforos al completo. El permitir solamente el 50% del aforo es como advertir que asistir a una representación teatral entraña peligros cuando en la práctica, como se

ha demostrado, no es cierto. Este tipo de amputaciones en el aforo de los teatros solo conduce a la pérdida de espectadores, a la ruina de las pequeñas salas y al cierre de compañías que se verán incapaces de iniciar nuevos proyectos y que estarán abocadas al cierre. Al margen, evidentemente, los teatros institucionales y algunas grandes productoras no sin problemas.

¿Querrán volver nuestros conciudadanos al teatro? ¿Con qué actitud? ¿Querrán conocer nuevos textos y propuestas escénicas que nos hablen de lo acontecido? Mi deseo, y mi esperanza, es que sí, aunque sea lentamente.

LUIS MIGUEL GONZÁLEZ CRUZ

1.- Pues la verdad es que no tengo ni idea cómo escribiremos en ese régimen que el poder ha tenido a bien llamar “Nueva Normalidad”, algo que me suena a movimiento de vanguardia (como Nueva Objetividad), pero también me suena a régimen totalitario en lo estético, algo así como “Realismo Socialista”. El término “Nueva Normalidad” parece que responde al deseo de quienes quieren diseñar una realidad acorde a sus intereses, gustos o impulsos y, por derivación, diseñar también una “Nueva dramaturgia”.

Creo que la “Nueva normalidad” lleva ya instalada muchos años en el mundo occidental, así como una nueva dramaturgia y una nueva forma de escribir, producir y exhibir teatro. La “nueva normalidad”, por lo que a mi obra respecta, hace que algunos de mis textos sean imposibles de producirse en este segundo decenio del siglo XXI. “La negra” (Premi Born de Teatre), “De putas”, “Thebas Motel” (Premio Rojas Zorrilla), “Flotando en el espacio”, “El cielo azul y el ancho mar” son algunas de mis obras que hoy son censuradas por el estrecho margen que permite esta “Nueva Normalidad” en que lo políticamente correcto impera y la necesidad de que el arte esté sujeto a una utilidad social, ética y moral es una orden. Esta servidumbre del arte a los fines sociales del poder ejecutivo hace que, en el fondo, lo más importante de una obra teatral sea el argumento. Así pues, esa “nueva normalidad” hace que la obra de teatro esté sujeta a la dictadura del argumento. Y que ese argumento sea “políticamente correcto”. Es decir, volvemos a los textos de tesis típico de los países de la Europa Oriental entre los años 50 a 70.

Después de la pandemia, de esta especie de guerra mundial que igual no ha sido más que un susto (que creo que es lo que acabamos de pasar: sólo un susto), uno vuelve a caminar por los sitios que cree y sostiene que son emblemáticos para su identidad y que, sin embargo, hace tiempo que no visita. Así, en cuanto tiene oportunidad y se abren las calles, vuelve a visitar la Cuesta de Moyano, el Retiro, el Museo del Prado o la iglesia de San Nicolás. Igual vuelve a los clásicos, a los que ha leído y los que aún no lo ha hecho. Quizás, después de un desastre mundial o un susto (que es lo que creo que hemos pasado), la dramaturgia tiende a ser más conservadora, tiende a visitar los mitos y a olvidar vanguardias y experimentalismos pensando, quizás, en que tiene que encontrar las historias que merece la pena ser visitadas. Si no ocurre esto, si seguimos escribiendo experimentos y abanderando vanguardias, no importa en qué grado, es que lo que hemos pasado no ha sido lo suficientemente noqueador como que cambiemos de forma de pensar y ni tan siquiera ha sido un susto.

Todo oscilará (si es que de verdad estamos atravesando una especie de guerra mundial), entre los textos que revisitarán los mitos y los textos que se reduzcan a la servidumbre del argumento. Es decir, textos de tesis o textos de entretenimiento. Así pues, me temo que muchos autores utilizarán el confinamiento como temática y, por desgracia, habrá un aumento de ciertas preocupaciones sociales como constantes de alineamiento estéticas.

2.- La pandemia va a afectar directamente al hecho teatral en sí: a la representación en un espacio público. No va a afectar directamente a la escritura, pero sí lo hará al hecho teatral.

No va a haber teatro seguro hasta que no haya una vacuna, por lo que el público acudirá al teatro (a no ser que sea al aire libre) con tranquilidad. Y si no está tranquilo, no acudirá. El público tendrá a bien contagiarse en la barra de un bar, pero no va a consentir contagiarse en un teatro cerrado.

No va a haber teatro hasta que no hay una vacuna, por lo que el negocio teatral (si es que es negocio el teatro para un autor contemporáneo) se sentirá fatalmente. Podríamos decir que, como en las épocas de la peste en el teatro isabelino, vamos a estar más de un año sin teatro bajo techo.

Quizás se haga algo de teatro al aire libre, pero el negocio teatral estará lejos del teatro habitual.

Por otro lado, las salas alternativas, acostumbradas a no tener ocupado más del 50% de sus aforos, continuarán con su vida precaria como si no hubiera ocurrido nada. Es posible que estas salas se conviertan en las catacumbas de la escritura contemporánea, pero se hará de espaldas al público, al gran público. De todos modos, es algo que ya venía ocurriendo en los últimos diez años en España, donde las salas alternativas han dejado de ser referencia teatral para el público, ya que los teatros públicos han abierto sus "salas pequeñas" y, desde ahí, marcan la pauta de lo que los gobiernos deciden qué es "teatro contemporáneo". Lo único que se podría pedir es que las autoridades públicas mantengan abiertas las salas privadas, que no las cierren, ni coarten su programación, ni reduzcan sus aforos ya de por sí pequeños. Lo único que deben hacer las Instituciones Públicas es garantizar que haya teatro en las salas privadas. Que hagan lo que quieran con las salas públicas, pero que garanticen la salud y la programación completa en las salas privadas.

JERÓNIMO LÓPEZ MOZO

1.- Tantas veces he intentado vaticinar como sería el futuro y han sido tan pocas las que he acertado, que cada vez soy más reacio a hacerlo. Si además se trata de especular sobre una Nueva Realidad de la que todo el mundo habla, pero que para mí sigue siendo una incógnita, mi resistencia es todavía mayor. Sin embargo, me cuesta mucho dar la callada por respuesta, más aún cuando la pregunta me llega desde la Muestra de Alicante, a la que me siento tan ligado y a la que considero una guía imprescindible para seguir la evolución de nuestro teatro. De modo que no eludiré dar mi opinión. Más he de advertir que estoy condenado a continuar dando palos de ciego, no solo por mi ya comprobada falta de ojo clínico, sino porque esa nueva realidad dependerá de cual sea el desenlace de la situación actual, todavía sin escribir y sin plazo concreto para hacerlo, pues será determinado por la existencia o no de una vacuna eficaz.

Cambios habrá, porque un arte que no evoluciona está condenado a morir. Así ha sido siempre y seguirá siéndolo. La cuestión es saber en qué medida influirá lo vivido durante la pandemia. Sabemos las nefastas consecuencias que, en el orden material, ha tenido el confinamiento, el cierre de las salas, la pérdida de contacto con el público y la interrupción de toda actividad teatral. Está a la vista, como lo están las dificultades surgidas durante los primeros intentos por reanudarla. Más difícil es saber lo que, en el plano intelectual, ha sucedido en la mente de los creadores, en concreto de los autores, pues a nuestro trabajo alude la pregunta. Imposible adivinarlo. Solo vale lo que cada uno contemos, aunque admito que es lícito desconfiar de lo que decimos. Aquí viene a cuento lo de que la procesión va por dentro y hay cosas que no nos gusta compartir con nadie. Hecha la advertencia, hablaré de mi propia experiencia. Recibí la noticia del obligado encierro con preocupación. Desde el primer momento, decidí que no encontraría mejor manera de rebajarla que continuando mi actividad habitual. Tenía trabajos pendientes, lo cual era una ventaja. A ellos añadí otros que fueron surgiendo, consistentes casi todos en invitaciones a participar en proyectos colectivos relacionados con el coronavirus. Fueron más de los que cabía esperar y a desarrollarlos dediqué una parte importante de mi tiempo. Gracias a esa tarea extra, lo que ya me había planteado como una labor rutinaria derivó en escribir sobre lo que estaba pasando. No me arrepiento. Me sentí más afortunado que los colegas que me confesaban sus dificultades para enfrentarse a la página en blanco. Cuando concluyó el estado de alarma decidí que no volvería a ocuparme de lo sucedido durante este extraño paréntesis. Mi sensación era que había vivido una situación extraordinaria, pero que, sin negar la huella profunda que había dejado y el dolor causado por la muerte de varios buenos amigos, su reflejo en mi escritura sería escaso. De hecho, en aquel momento decidí que la pandemia no sería tema de ninguna de mis obras futuras. Pasados un par de meses, ¿sigo pensando lo mismo? No lo sé. Me falta perspectiva para responder. Una perspectiva que, en mi caso, dada mi edad, va siendo cada vez más estrecha. Eso no significa que haya renunciado a ensayar nuevas fórmulas para mi teatro, pero soy consciente de que compete a los dramaturgos más jóvenes la tarea de encontrar las que definan una nueva escritura.

Seguidor atento de su trabajo, no creo que se produzcan grandes transformaciones como consecuencia de la pandemia, sobre todo en los temas a tratar. Es cierto que, si repasamos las obras escritas a partir de marzo, abundan las que tienen que ver con la enfermedad. Sin negar que en algunos casos su escritura responde a necesidades morales o al compromiso social de sus autores, en otros se trata de respuestas a invitaciones ajenas, a las que ya me he referido. Buena parte de los textos son gritos de protesta y traducciones escénicas de noticias recogidas por los medios de comunicación, es decir, pertenecientes a lo que era el teatro de denuncia y urgencia. Es un teatro testimonial de vida efímera, porque, una vez desaparecida la razón de su escritura, el interés suele decaer y, si se me apura, es posible que sea rechazado por un público deseoso de olvidar lo mal que lo ha pasado. Algo parecido sucedió en países latinoamericanos que vivieron en dictadura. Excelentes piezas sobre la represión escritas tras la recuperación de la democracia tuvieron mejor acogida fuera de sus fronteras que por parte del público al que estaban destinadas por la sencilla razón de que éste prefería no recordar los años de sufrimiento. Volverán, pues, los temas de siempre e irán apareciendo los coyunturales que vayan surgiendo al hilo de la cambiante actualidad.

Otra cosa puede que suceda con el lenguaje y las estructuras dramáticas. En estos meses el teatro virtual ha sustituido al real. No es que aquel no existiera, pero era una opción. Como espectadores que también somos, nos hemos acostumbrado a ver los escenarios encerrados en pantallas. Como creadores, nos hemos topado con nuestros propios textos o textos ajenos que conocemos bien representados bajo un formato nuevo que los convertía en extraños. No sonaban como habíamos imaginado cuando los escribimos. Y algo parecido sucede con otros aspectos que tienen que ver con su interpretación y la puesta en escena. Ignoro si esta forma de ver y hacer teatro será algo transitorio, pero, aún en el supuesto de que lo sea, es posible que deje algún poso no necesariamente negativo. A veces, estas experiencias inesperadas, nos sacan de ciertas rutinas y nos acercan al manejo de herramientas en las que no habíamos reparado.

2.- A las Instituciones, todas las que seamos capaces de imaginar, aun sabiendo que están condenadas a caer en saco roto. Si en tiempos de bonan-

za económica nunca han sido generosas en el apoyo a la cultura, menos lo serán ahora en medio de una crisis económica de dimensiones incalculables que obliga a establecer un orden de prioridades, relegando al teatro a los puestos de cola. Por otra parte, las ayudas a los autores siempre han sido el chocolate del loro de las concedidas a la actividad teatral. Al margen de la dotación económica de los premios teatrales y de las cada vez más escasas ayudas a la creación dramática, los destinatarios del resto de subvenciones son los locales y las compañías. De ellas, nada llega a los autores. Nos damos con un canto en los dientes si la obra representada es nuestra, pero nuestro único ingreso económico es el que nos proporciona los derechos de autor, si llegan, cosa que no siempre sucede. La crisis económica de los autores no está producida por la pandemia. Es crónica y por eso la mayoría vive de otra cosa. A la sociedad civil le pido que regrese al teatro cuanto antes.

CRISTINA MACIÁ

1.- Dedicar tu vida al teatro y especialmente a la escritura dramática ya es un acto heroico en sí mismo. Supone tener una mezcla de empeño, locura y tozudez. Es algo hermoso, pero también vulnerable. Exponernos, observar, escuchar y adaptarnos son esencias de nuestro oficio y esta “nueva realidad” que nos cae encima, añadiendo nuevas dificultades, nos obliga a agudizar la mirada y la escucha para crear historias desde esta situación. Crear desde el punto donde te pone la vida en cada momento y permitir que la circunstancia impregne nuestra escritura, nuestra creación. Plantear dudas, conflictos, reflexiones derivadas de esta nueva normalidad que ha trastocado el planeta, y siento que también va a cambiar nuestra percepción a la hora de escribir teatro.

2.- A la sociedad civil pediría un mayor acercamiento a la cultura en general, porque eso beneficiaría también al teatro y por ende a los autores. A las instituciones públicas y privadas pediría una especial implicación y una mayor escucha y compromiso con las artes escénicas, con las compañías, las salas y las asociaciones de profesionales del sector, porque sin ellos los autores teatrales no tendrían posibilidades de ser estrenados.

JUAN LUIS MIRA

1.- Pienso que el virus nos va a dejar un poso, ya no como tal, sino por el hecho de haber mostrado la vulnerabilidad a la que todos estamos sometidos. Un toque de atención muy muy gordo. Eso será materia de reflexión que, de alguna manera u otra, permanecerá no solo en la escritura teatral, sino en todo tipo de escrituras. En cuanto a estructuras o lenguajes, puede que a corto plazo nos obligue a atenernos a unos códigos muy sencillos, que requieran puestas en escena igualmente sencillas; pero después dependerá todo de la evolución de la pandemia. La globalidad, para bien sobre todo y –en parte- para mal ser nos ha mostrado con tanta rotundidad que abre los ojos también a la creación. Cada vez urge más traspasar entornos locales y mirar hacia el exterior.

Personalmente, la cabeza me pide volar con la imaginación todo cuanto pueda, que el teatro ha sabido remontar virus y catástrofes peores.

2.- Puede ser una justificación para hacer los deberes que no se han hecho hasta ahora o se han quedado a medias, como favorecer nuestra autoría en las programaciones de los teatros públicos y privados. Incentivar económicamente la presencia de nuestros autores. Programar el máximo de autores españoles en el CDN y en los diferentes teatros de titularidad pública. Potenciar la línea editorial, para que nuestro teatro llegue a las librerías. Potenciar e incentivar los contactos con traductores/editores y empresas extranjeras para promover la presencia de nuestro teatro. Crear plataformas de difusión de nuestro teatro en el extranjero. Un ejemplo que está a la espera de un pequeño impulso: El Cervantes Theatre de Londres programa teatro español actual y pelea para sobrevivir. Debería de ser un referente para la política de promoción de nuestro teatro actual, en cuanto constituye un puente ideal con el mercado anglosajón y requeriría que las diferentes instituciones lo blindaran económicamente. Por último, potenciar la escritura teatral joven y hacer que nuestro teatro llegue a los centros de enseñanza. Hay un desconocimiento generalizado de la nueva dramaturgia en los centros de enseñanza. Una buena campaña de promoción de nuestro teatro, a través de charlas, tanto con estudiantes como profesores, envíos de libros, concursos... pueden significar, a medio plazo, un cambio radical en el desolador panorama que vivimos.

JANA PACHECO

La producción artística en España se ha visto influenciada por los medios digitales desde que en 1966 la empresa IBM donó un ordenador a la Universidad Complutense de Madrid. Allí se creó el Centro de Cálculo de Madrid, un espacio de investigación que potenció la creación de obras de arte generadas por parámetros digitales. El arte óptico y cinético se conectaba con las formas geométricas y la abstracción de algunos programas informáticos.

Uno de los primeros artistas españoles en aplicar programas de generación automática fue Manuel Barbadillo (1929-2003) con *Roseta* (1967). En esta obra combina elementos informáticos para extraer significados comparables a los del lenguaje y nos invita a la reflexión sobre el momento de transformación social y el cambio de paradigma en el arte. Otra de las artistas pioneras en este campo fue Elena Asins (1940-2015) que estudió en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, donde aprendió a usar la tecnología como herramienta de trabajo. Durante toda su vida investigó las potencialidades de la aplicación digital a la plástica artística.

Desde que en los años 60 la tecnología y la plástica se cruzan, el arte se ha visto influenciado y transformado por la digitalización hasta puntos insospechados. En los años 90, con el nacimiento del net art, se abre la puerta a una producción artística creada para ser vista en internet. La red se presenta como medio y como tema, y se explota para enlazar imágenes, textos, sonidos, vídeos, etc. así como generar vínculos y trabajos colectivos entre personas situadas en diferentes partes del mundo.

El teatro también se ha visto influenciado por la presencia de las pantallas, el uso de formatos digitales, e incluso las retransmisiones en streaming que desde los años 90 desarrollaron compañías como La Fura dels Baus.

Hago esta reflexión porque considero que para hablar del futuro es importante situar y contextualizar la transformación del arte digital. Las obras creadas para la red, han tenido siempre un afán de experimentación e innovación. Sin embargo, en estos momentos, el contenido digital trata de suplantar otros modos de producción artística, para evitar el contacto entre los cuerpos y el contagio.

Es muy distinto usar el medio para experimentar que para salvarse. Los y las creadores escénicos nos hemos visto obligados a detener nuestra actividad y reinventar modos de producción que nos permitan seguir desarrollando nuestro trabajo durante la pandemia. Sin embargo, los dramaturgos y dramaturgas hemos seguido escribiendo con la esperanza de que nuestros textos sean premiados, publicados y estrenados. En este sentido, la situación no ha cambiado. Ahora bien... ¿qué sucederá con la dramaturgia si en lugar de ser escrita para la representación es escrita para la digitalización?

En estos momentos nos encontramos experimentando con la posibilidad de hacer un teatro virtual que sustituye la presencia. Esto nos coloca, desde mi punto de vista, en un lugar muy vulnerable. En primer lugar porque no es lo mismo escribir desde el miedo a la falta de trabajo, que hacerlo desde el deseo de experimentación. En segundo lugar porque no tenemos una formación o una experiencia profesional que nos permita desenvolvernos con soltura en este ámbito.

Las posibilidades de investigación entre teatro y tecnología en España, han sido muy limitadas en los últimos años, y esto se ha puesto de manifiesto durante la pandemia. Excepto espacios como la Fundación Épica de Barcelona o Etiopía (Centro de Arte y Tecnología de Zaragoza), en nuestro país no es fácil encontrar espacios donde se produzca un cruce orgánico entre dramaturgia, tecnología y puesta en escena. Aún así, considero que hemos visto algunos experimentos interesantes. Ahora bien, las instituciones públicas y privadas, han exigido a los artistas proyectos acabados en lugar de favorecer la posibilidad de experimentación con estos nuevos formatos. Considero que para que la autoría teatral pueda salir de esta crisis económica, habría que apostar por laboratorios digitales-dramatúrgicos creando becas y programas remunerados. Esto ayudaría a una supervivencia económica urgente, y abriría la posibilidad de encontrar nuevos modelos de producción que abran posibilidades de desarrollo artístico y laboral en nuestro trabajo.

Estamos en un momento de repensar y restaurar los modelos de producción artística. Necesitamos focalizar en la necesidad de generar espacios de laboratorio, en este caso digitales, como el Centro de Cálculo de Madrid de los años 60. Estamos en un momento de repensar si este exceso de

producción y consumo del arte tiene sentido, cuando los cuerpos no pueden estar presentes. Estamos en un momento de admitir las dificultades y las carencias para desenvolvemos en esta era digital como pez en el agua, porque aún andamos nadando en la incertidumbre.

A mi me divierte pensar en que se abren nuevas posibilidades de creación. Intento escapar de la melancolía de la presencia escénica, y disfrutar inventando nuevos formatos de escritura dramática, que en lugar de ser representada, será digitalizada. Recuerdo los textos de Fernando Epelde, que son siempre una sorpresa y un híbrido entre escritura, música y tecnología. En *Usted no está aquí* (2011) el dramaturgo ya generó este tipo de cruce entre el viaje virtual y la presencia escénica. Quizá sea el momento de abrir su cajón, y poner en valor sus textos, que siempre fueron vistos como difíciles de representar.

En cuanto a la temática, me aventuro a pensar que lo difícil será conseguir escribir historias donde seamos capaces de extraer la metáfora del virus o el encierro. A mi el confinamiento me pilló escribiendo sobre un desahucio. Desde mi cómoda casa, escribía una obra donde alguien había perdido la suya. Y sentía mi doble privilegio, tener un espacio donde vivir y tener la escritura como herramienta para mantener mi vida a salvo.

ITZIAR PASCUAL

1.- Es pronto para llegar a respuestas precisas. Tal vez, por eso mismo, haya exploraciones más exhaustivas sobre cuestiones como la inestabilidad, el malestar, el paso del tiempo y la incertidumbre, como categorías filosóficas y también dramáticas. Creo que la exploración de la soledad contemporánea, de la angustia, y de la liquidación del sujeto, pueden verse fortalecidas en dramaturgias de los próximos tiempos. (No es que no estuvieran estas cuestiones en el mapa precedente: Sarah Kane las ha abordado de forma muy extensa. Pero es posible que sean cuestiones más visibles en nuestros teatros).

También puede ser un momento de exploración sobre el espacio dramático. Si la arquitectura teatral que conocíamos queda invalidada o problematizada, es probable que exploremos más y mejor espacios no convencionales

(los célebres site specific) y exista una investigación de la calle y de los espacios abiertos como espacios de creación más decidida.

2.- Que comprenda que no habrá producción cultural significativa sin los recursos necesarios para su sostenimiento. La pandemia ha hecho aflorar, aun más, las condiciones “entusiasmadas” (citando a Remedios Zafra) en las que trabajamos. Y es un estudio insostenible. Y necesitamos proyectos a medio y largo plazo que incluyan a la infancia y la juventud como públicos de primer nivel y gran exigencia. Porque sin la creación de nuevos públicos, las nuevas dramaturgias serán huérfanas.

SILVIA PELÁEZ

1.- El teatro y la escritura dramática siempre están en continua evolución, tanto por una dinámica interna como por su relación con el entorno y el público. En el término “nueva realidad”, porque la realidad es múltiple y compleja, y lo nuevo es relativo. Creo que, en los distintos niveles que ofrece el entorno, habremos de aprender a relacionarnos de otro modo, a hacer visible lo invisible en procesos distintos. Me inclino más que a una nueva realidad a una realidad renovada, porque seguirán existiendo gran cantidad de situaciones, relaciones, problemáticas, costumbres, tradiciones, objetos, necesidades, deseos... que existían antes de la pandemia. Y también vendrán nuevos entornos, sistemas de relaciones, propuestas... Sin embargo, es cierto que es un tiempo en el que se derrumban estructuras conocidas, como si la pandemia global fuera dinamita para derribar ideas que parecían permanentes con un impacto en la transformación de las estructuras sociales, políticas y económicas previas.

La arrolladora situación de cerrar los teatros en todo el mundo, desde los más pequeños espacios independientes hasta los grandes teatros vinculados a la dinámica comercial, ha llevado a quienes nos dedicamos a este arte a buscar formas de seguir en contacto con el público. No sólo a dramaturgos, sino a directores y actores, bailarines y coreógrafos y músicos. Encuentro paradójico el desafío de crear frente a las limitaciones impuestas

por el contexto. El ímpetu creativo no se acaba en momentos de crisis, si bien algunos artistas lo encuentran difícil, sino que se exagera, se estimula en búsqueda de establecer un diálogo con el entorno.

El teatro (la escritura dramática) es un arte milenario que, desde su naturaleza viva y presente, se ha transformado con el paso del tiempo y los acontecimientos, tanto los que surgen en las sociedades como los que ocurren en el avance de los saberes y conocimiento y en las tecnologías. Se le ha diagnosticado muerte por cine, por televisión, por vídeo, por nuevas tecnologías, por multimedia, por falta de público... pero el teatro no sólo ha sobrevivido, sino que ha encontrado nuevos caminos para la creación, para la reflexión crítica, para la búsqueda de nuevas formas de escritura. Considero, entonces, que la dramaturgia o la escritura de textos se planteará preguntas acerca de temáticas, espacios, estructuras, encuentros y desencuentros con otras formas de contar historias. Es un tiempo de preguntas, experimentación, exploración, desafíos, reencuentros, replanteamientos.

Una de las preguntas clave que creo que la dramaturgia se hará es acerca del espectador: para quién escribimos, qué busca y necesita nuestro espectador post pandemia, siempre pensando en el espectador implícito que, tarde o temprano, buscará la experiencia viva y vita de la escena teatral, la poderosa energía que emana del escenario, la cercanía de cuerpos que remiten al arte ancestral.

El desarrollo de las nuevas tecnologías ha alcanzado un momento cúspide que alcanza su pico en esta pandemia al comunicar familias dispersas, amantes solitarios, maestros y alumnos, organizadores de festivales en distintas regiones del mundo, creadores y pensadores para reflexionar sobre diversos temas, y también para presentar propuestas de ficción dramática en las múltiples pantallas en los hogares de quienes estamos confinados.

Al principio, cuando surgieron propuestas de ficción dramática para las plataformas digitales se empezó a discutir, al menos en México, si esa forma era teatro o no. Ese no es el punto, puesto que está claro que no se está haciendo teatro ya que esas manifestaciones están lejos de la fuerza presencial, del convivio, de la cercanía, de la vivencia y la energía que se transmite de la escena al público y viceversa.

Me he acercado a diferentes enfoques en las propuestas de ficción dramática para las plataformas digitales y encuentro estas variantes: reproducción de obras grabadas previamente, algunas con calidad y otras no; lectura de monólogos y de obras breves, muchas de las cuales sobre el tema de la pandemia; creación de nuevas propuestas que integran características de las plataformas como Zoom (la división en pantallas, posibilidad de cambiar el fondo, característica de compartir pantalla, entre otras) con una dramaturgia que plantea una serie de preguntas creativas que es necesario explorar.

La escritura dramática es un abanico de posibilidades dependiendo del contexto, del tema, del medio y del autor. En este sentido, conviven diferentes acercamientos dramáticos, desde los más convencionales y formularios, hasta textos que plantean estructuras desafiantes. A partir de las propuestas que ha disparado la pandemia en las plataformas digitales, se está desarrollando una dramaturgia para estos medios, aunque todavía falta plantearse algunas preguntas para vincular mejor ambos mundos, porque el resultado no es un vídeo, no es televisión ni cine; tampoco es teatro. Pero sí se requiere de un trabajo dramático que integre entre los elementos que ha de organizar los valores y características de las plataformas. Como dramaturgos, estamos pasando de un arte tridimensional y hasta multidimensional, a un planteamiento bidimensional, en una pantalla en que la imagen tiende a aplanarse. Creo que se podría recuperar el concepto de “profundidad de campo” que permitiría generar procesos relacionales entre diferentes personajes en una misma pantalla; o explorar la utilización del vídeo como fondo de pantalla en el que se incluyan espacio y personajes diversos.

Así que imagino que las formas de escritura dramática que existían antes de la pandemia seguirán existiendo, pero en convivencia con la posibilidad de encontrar otro público, otros espacios y tiempos en las plataformas digitales.

Con respecto a la dramaturgia para espacios escénicos en vivo, considero que paulatinamente se integrarán cambios. El más visible y sensible es el temático. En México, por ejemplo, el contexto se integra a los escenarios muy rápido, y tan pronto se escribe sobre narcotráfico, violencia de género o migración, porque son temas que repuntan en nuestra realidad. Así que me atrevo a pensar que el tema de la pandemia estará presente mucho tiempo.

po en nuestra dramaturgia, sobre todo el del confinamiento que ha afectado tanto. En cuanto a estructuras, creo que se seguirán explorando posibilidades para apropiarnos como dramaturgos de las nuevas tecnologías a disposición.

En este sentido, mi perspectiva es la de abordar la cuestión desde las herramientas de la adaptación como una forma de pensar la creación de puentes entre un lenguaje y otro distinto, entre un medio como la dramaturgia para la escena y otro que es la escritura ficcional dramática para las pantallas en los hogares o escuelas. Y, por supuesto, escribir para la escena en vivo.

2.- En México, desde antes de la pandemia, la autoría teatral nacional no recibía suficientes apoyos o alicientes. Así que no puedo imaginar medidas al respecto. La primera en que pienso es en la posibilidad de producir más obras de autores mexicanos que extranjeros, para que los autores nacionales podamos percibir un ingreso por cesión de derechos o por regalías devengadas.

También que las instituciones, y no sólo culturales, comisionen obra a dramaturgos y dramaturgas, para determinadas fechas. Y se incentive la circulación de saberes y quehaceres a través de cursos y diplomas permanentes.

Y más allá de lo específico que atañe a la autoría teatral, creo que en México sería de gran relevancia la aprobación de la ley del teatro, así como la revisión de las políticas culturales que afectan el desarrollo de este campo de la creación, así como muchos otros.

Esta realidad renovada nos plantea el reto de la diversificación: escribir para el teatro, la escena y, al mismo tiempo, quizá, escribir para otros medios y plataforma desde la escritura dramática en diálogo con plataformas digitales, o formatos de serie en televisión, o formatos de *streaming*. También es una invitación a la adaptación, tanto como individuos que nos integramos a un nuevo contexto, o distinto, como la adaptación como una herramienta técnica para contar historias de otro modo con el propósito de vincularnos con el espectador, con nuestra audiencia. Adaptarse para ajustarnos a nuestro entorno, aclimatarnos a la situación distinta creada por la pandemia del covid 19, para aumentar la posibilidad de supervivencia o éxito de continuidad de la autoría teatral.

EDUARDO PÉREZ-RASILLA

1.- Parto de la convicción de que cualquier pronóstico que pueda yo formular ahora será, cuando menos, temerario. Pero tal vez me sirva de triste consuelo la consideración de que en esta crisis los pronósticos de los expertos –contrastados y sobrevenidos; locales y foráneos- se han ido incumpliendo metódica e implacablemente, incluso cuando manifestaban la opinión (o la evidencia) opuesta a la que habrían expresado el día anterior. La perplejidad, el desconcierto, el desconocimiento o la angustia parecen delimitar el territorio de las certezas en este momento. Creo que, a pesar del indudable desasosiego que esta situación nos produce, cabe extraer de esta contingencia alguna reflexión útil, aunque no demasiado original ni propicia a la euforia: somos vulnerables. Nuestra pretendida seguridad colectiva y nuestro orgullo como individuos y como integrantes de una sociedad que se quiere perfecta y autosuficiente se han desmoronado de manera estrepitosa. Muchos no querrán enterarse, abrazarán un optimismo ingenuo o tratarán de formular un discurso en términos postmodernos que hable de flexibilidad, de oportunidades o de “reinventarse”, ese insoportable y omnipresente comodín que tanto juego da en los procesos de explotación y anulación de los ciudadanos.

De este extenso y un tanto destemplado proemio, puede inferirse que sitúo el meollo de la cuestión en el ámbito de las relaciones humanas y del lenguaje, y que anhelo una escritura dramática más decididamente política, si cabe. No soy yo quien para trazar rutas estéticas a los dramaturgos del presente y del futuro inmediato, pero estoy convencido de que el teatro, y las artes escénicas en su totalidad, tienen mucho que decir en esta situación en la que previsiblemente van a desarrollarse debates decisivos sobre la libertad de los ciudadanos, su compromiso y su capacidad de decisión, las relaciones sociales, económicas y laborales, pero también las relaciones íntimas, los comportamientos personales y colectivos, la educación, la sanidad y la cultura, la distribución de la riqueza, la solidaridad entre las gentes y entre los pueblos, y, lo que a mi modo de ver, es todavía más importante en el teatro, sobre el lugar del cuerpo en el ámbito de lo privado y de lo público.

No pienso tanto ahora en un teatro de urgencia, escrito “en caliente”, “pegado” a los acontecimientos o la actualidad más inmediata o a la representación más evidente y sensible. Sin duda se generarán trabajos que se ajusten a estas características, trabajos necesarios, porque procurarán alguna suerte de desahogo o habilitarán cauces para dar salida a frustraciones, preocupaciones y temores. O para reconocer, reforzar y celebrar las manifestaciones de solidaridad. O para festejar la recuperación de los sencillos placeres y goces de la vida. Necesarios también porque entiendo que una situación tan extrema requiere de representaciones vividas, que ayuden a disponer de mapas emocionales, de imágenes para el reconocimiento, de diagnósticos sociales, por urgentes y precarios que pudieran resultar. Pero me gustaría pensar ahora en un teatro que habrá de trascender esa urgencia, bien porque se escriba dentro de unos años, cuando supuestamente la crisis sanitaria esté definitivamente solucionada (si es que eso sucede), bien porque algunos dramaturgos aborden la escritura desde una perspectiva más amplia, que no reduzca el campo de visión a los sucesos de los que dan noticia diaria los medios. Cabría esperar un teatro ambicioso social, política y estéticamente, que reivindique su espacio en el territorio de lo público. Un teatro que tendrá que tratar cuestiones sobre las que ha hablado ciertamente a lo largo de sus dos milenios y medio de historia, porque son las que constituyen y determinan la existencia humana. Sin embargo, esta crisis nos ha recordado dolorosamente su vigencia, cuando tal vez pensábamos que habíamos dejado atrás muchas de nuestras carencias o algunos de nuestros problemas seculares. Creo que nuestra vulnerabilidad exige ser pensada de nuevo sobre la escena, lo que nos conduce a enfrentarnos al lugar que la sociedad ha asignado y pretende asignar al cuerpo humano, en un tiempo en el que las mascarillas ocultan y neutralizan el rostro; en el que el “teletrabajo” (me parece que el término merece ser entrecomillado y puesto en cuarentena semántica) sustrae los cuerpos, los priva de sus relaciones laborales y afectivas y los elimina en consecuencia como actores políticos; en el que la enseñanza *on line* (¿qué decir de este superfluo anglicismo?) dificulta, cuando no impide, el papel nivelador de la escuela, el instituto y la universidad, despersonaliza el aprendizaje, prescinde de la convivencia humana en la cual ese aprendizaje se desarrolla, abre un abismo entre docentes y discentes, pero tam-

bién entre los mismos discípulos, y rebaja implícita o explícitamente el valor de la formación, el pensamiento, la ciencia y la cultura; en el que los ancianos o los enfermos son considerados elementos desechables, por cuanto no producen y crean dilemas éticos a una sociedad que no parece estar para perder el tiempo con esas nimiedades. Un cuerpo susceptible de enfermar y de morir, de quedar paralizado por el miedo o confinado por decisión de las autoridades. Un cuerpo propenso al estigma o a la marginación, un cuerpo al que se considera "sospechoso" de portar o transmitir la enfermedad. O de contraerla. Como si fuera un crimen. El lenguaje también se ha contaminado durante esos meses. Pero también un cuerpo capaz de gozar, de ayudar, de amar. De trabajar. Cuerpos invisibles para la sociedad del brillo y de la imagen, a los que las necesidades más elementales parecen descubrir de repente. Cuerpos despojados por la injusticia y por la desigualdad social. Cuerpos frágiles y desprotegidos. Cuerpos que ocupan las calles, para ayudar, para protestar o para reivindicar, e incluso, algunos, para reclamar sus caprichos y sus privilegios, para recordarnos que para ellos no rigen las mismas leyes, ni siquiera las naturales, que para los demás.

Las artes escénicas se manifiestan mediante el cuerpo y mediante la palabra. Su razón de ser se encuentra en las relaciones lingüísticas y corporales que mantienen sus actores entre sí y con los espectadores. En consecuencia, no se trata solo, ni acaso principalmente, de la necesidad y la oportunidad de afrontar desde una perspectiva nueva algunos de los grandes temas, como la libertad, la justicia, la identidad, las relaciones de poder o los derechos individuales y colectivos, que también, claro está, sino, sobre todo, de la transformación de los supuestos estéticos en los que se apoya la escena: la corporalidad y el lenguaje, su valor relacional, su dimensión profundamente política. Es el momento del teatro.

2.- Me parece que en esta ocasión las asociaciones profesionales de sector se han mostrado diligentes: se han organizado enseguida, han preparado planes y han formulado medidas que han trasladado a los poderes públicos para dar respuesta a las durísimas consecuencias que la crisis tendrá para las artes escénicas y, lógicamente, para la autoría dramática.

Es una buena noticia y hay que felicitar –y agradecer- a todos los que han contribuido a sacar a flote la empresa. Sin entrar en los detalles específicos de estos planes, que supongo autorizados y pertinentes, lo que yo pediría a la sociedad y a las instituciones es sencillamente respeto. Y no porque entienda que la actividad escénica merezca un plus de consideración o una estima superior a la que se debe conceder a otras tareas profesionales y sociales, sino porque el teatro, además de contribuir, como otros sectores, a la actividad económica del país, aporta, como es bien sabido, valores ciudadanos relacionados con la libertad, con la convivencia y el encuentro, con el debate y con la construcción de los imaginarios que ayudan a mejorar esa sociedad desde y para la que trabajan. Y esta tarea resulta ahora particularmente urgente. Ese respeto que pido para el teatro se traduce, desde luego, en facilitar los recursos materiales necesarios a los profesionales, pero a esta indispensable dotación económica habría de sumarse la contribución decidida y eficaz a un cambio del discurso público y privado sobre el teatro, que aporta a la sociedad mucho más de lo que recibe de ella.

Es tiempo de escribir. De escribir para el teatro. Pese a las dificultades de todo tipo, no solo económicas, a las que va a tener que enfrentarse, la escena puede y debe convertirse, una vez más, en un territorio insoslayable para la reconstrucción simbólica y política. Es tarea de los dramaturgos. Pero también es responsabilidad de la sociedad para la que escriben.

MARGARITA REIZ

1.- La escritura –y muy especialmente la escritura dramática- se impregna siempre del presente y, evidentemente, tanto el confinamiento, como la pandemia y sus –en muchos casos- terribles consecuencias, así como ahora esto que han dado en llamar “Nueva Normalidad” o, efectivamente, “Nueva Realidad”, va a marcar los próximos textos. Bien porque se trate el tema directamente, porque se haga de forma indirecta o porque algunos guiños, en broma o en serio, formen parte de alguna manera del universo tratado o se introduzcan en sus líneas a través del lenguaje.

Pienso que aparecerá en los temas, en sus recodos o en sus profundidades inevitablemente, porque algo nos ha cambiado a las autoras y los autores de forma irreversible. Hemos saltado de una incertidumbre a otra y de un estado de semiinconsciencia, o de efecto de realidad no real, a otro lleno de desasosiego y sin descanso, para acabar descarrillando en otro nuevo éxtasis, que lucha entre aceptar lo irreversible, la duda o el miedo.

Los creadores y creadoras nos haremos eco de todo ello y de nuestros propios sentimientos, pensamientos y sensaciones al respecto, pero más allá de los cambios temáticos y/o de lenguaje no acierto a suponer como se resolverá un asunto clave en lo dramático, como esa confusión emocional en la que todavía navegamos y no sé proponer cómo ello se manifestará en términos de estructura, estéticas o estilos..., aunque estoy segura de que de alguna manera lo hará.

2.- A una pregunta difícil se le suma esta pregunta más difícil todavía. Porque, evidentemente, desde el punto de vista económico podríamos decir que la autoría se puede seguir desarrollando en la situación actual sin problemas y, efectivamente, nutriéndose de todo el material dramático que la vida le está proporcionando. Pero da la casualidad que la escritura teatral requiere del escenario y la comunicación con el público, para verse reflejada en su totalidad y obtener todo el sentido para el que fue creada.

Y eso en las circunstancias actuales es no sólo complicadísimo sino anti rentable, aunque ya al hablar de teatro es dificultoso hablar de rentabilidad, de forma razonable y razonada. Bien, pues si antes estaba la cosa mal ahora está peor.

Sin embargo, siento que la gente de teatro están empezando a reinventarse -¿Qué remedio?-, por supuesto hay algunos medios tecnológicos de comunicación que están sirviendo para una "Nueva Comunicación" y que, al menos, sirven para sacarse la espinita de la necesidad creativa de compartir, pero que no son teatro, porque falta esa parte fundamental que define el medio: la comunicación directa.

Naturalmente las instituciones tendrán que ayudar en este bache, como están ayudando a otros sectores. Se me ocurren al respecto no sólo la op-

ción de incentivar Premios, subvenciones y/o ayudas, sino de promocionar, inventar o retomar otras fórmulas teatrales –más al aire libre o en otros ambientes espaciales que permita mayor distanciamiento- que ayuden y potencien la continuidad.

MAXI RODRÍGUEZ

1.- Supongo que tantos días de aislamiento engordará el universo estético del *"yo confinado"* y habrá una seria profusión de obras autorreferenciales a partir del *"flipé mucho, qué raro es todo"* como material de trabajo. Lo que, por cierto, será una muesca más en la culata de la autoficción que ya hace años que se dispara como tendencia dentro del teatro contemporáneo. El tiempo, no obstante, nos hará dimensionar el alcance de la pretendida nueva realidad y su capacidad de sugestión.

Ruego al maléfico virus que el distanciamiento físico entre personas no se haga extensivo a la relación entre teatro y público. Es decir, que no acabemos comprando la fórmula del teatro grabado y vendiendo obras en streaming como la octava maravilla de las artes escénicas. Cruzo los dedos para que la dramaturgia contemporánea no se haga la picha un lío con la experimentación y las nuevas tecnologías hasta el punto de que los autores dramáticos caigamos definitivamente en la trampa de escribir más para las pantallas que para las tablas. Llámame viejuno recalcitrante y heredero desfasado del teatro independiente, pero para mí –por mucho que avance el delirio online y su alta definición- sería un horror alejarse del irrepetible espectáculo en vivo: el actor, la manta y la pasión.

2.- Esta tampoco me la sé. Con el tiempo, uno aprende a no esperar nada de nadie. Creo, sinceramente, que quizá resulte más productivo centrar nuestros esfuerzos en la creación, y en luchar –en garbancera expresión balompédica: apretando un huevo contra el otro- para que nuestras obras lleguen a tener más incidencia social. Las instituciones (siempre al transtrán) y la sociedad civil (si se siente interpelada) vendrán detrás. Al fin y al cabo, para un autor dramático la sempiterna crisis es escenario natural.

JUANMA ROMERO

1.- Se ha hablado mucho del cambio que el virus traería. La humanidad tiene esta perpetua sed de cambio, de transformación, y una pandemia como ésta la incrementa: el horizonte, sin embargo, es un paisaje de viejas crisis disfrazadas de nuevas, más fenómenos de traslación para alimentar el espejismo del cambio sin que, en realidad, nadie se haya movido del sitio. ¿Acaso no estábamos ya confinados? El anhelo para la escritura dramática ha de ser el que siempre tuvo: soñar la verdadera transformación, ahondar en la conciencia, crecer juntos creadores y espectadores para –pese a todo– no dejar de asombrarnos.

2.- En primer lugar, una toma de conciencia. El teatro no puede ser el vagón de cola de un plan económico para la cultura. El misterioso placer del arte ha de estar abierto para todos, como lo están esos placeres, pero con menores exigencias. Mientras no sea así, mientras se considere que podemos prescindir del placer de escuchar a alguien en un escenario, no habrá ninguna medida adecuada. Todo será pose y parche. A partir de ahí, medidas prácticas: ayudar a los autores empresarios, que han arriesgado su dinero en tiempos como éste; las salas alternativas, tan importantes para las dramaturgias contemporáneas, deberían poder abrir sus puertas pronto, sin tener que afrontar –¡otra vez!– la difícil decisión de cerrar; por último, el deseo que ya existía antes: más obras de autoría contemporánea en la escena, con medios, con más de uno, dos, tres actores en el reparto, en las salas grandes de los teatros públicos, en los teatros privados, sin necesidad de rendir pleitesía a formato alguno ni al imperio de la televisión. Quimeras, sí. Que salgan.

JULIO SALVATIERRA

1.- En mi opinión la *nueva normalidad* tardará en llegar, pero llegará un momento en que el SARS-Cov-2 se haya difundido entre la población lo suficiente como para ser “un virus más”. En sus términos actuales, su mortalidad no parece ser tan alta como para cambiar sustancialmente la vida social, una vez se haya difundido suficientemente. Quizás esto (sumado a las vacunas,

terapias, etc.) tarde en llegar un año, o dos, o tres, no lo sé. Pero creo que dentro de tres o cuatro años, por ejemplo, será historia (aunque igual nosotros también!). En este escenario, no creo que la escritura dramática cambie sustancialmente por su causa, a medio o largo plazo.

Otra cosa es el impacto circunstancial y temporal que vaya a tener, que me parece indudable. Las temáticas *afines* aumentarán: la *asepsia*, la *contaminación* entre humanos, el miedo y los conflictos sociales que, a fin de cuentas, este virus acentúa. Como todas las pestes que ha sufrido el mundo, las enfermedades transmisibles ponen de manifiesto que, aunque la pobreza no se contagia, sus consecuencias sí, "igualando al rey y al mendigo", como ya decía el *Decamerón*. En un mundo ya excesivamente desequilibrado, el desequilibrio añadido (según grado de desarrollo) que los desiguales efectos de la pandemia suponen, puede tener consecuencias difíciles de calcular. Seguramente esto tendrá un reflejo en las Artes Escénicas.

También creo que supondrá un impulso adicional a la difusión de lo *digital no presencial* en la vida cotidiana, lo cual sí que tendrá un impacto en las situaciones dramáticas que veremos en los escenarios, ya que este refleja la realidad. Aparecerán más frecuentemente los personajes virtuales sobre las tablas, y los nuevos hábitos y lenguajes tendrán su correlato escénico.

Como especulación pura puedo soñar incluso con el surgimiento de una nueva conflictividad con la *presencialidad*. El surgimiento de una opción de vida mucho más *virtual* y considerada como *normal*, entrará en conflicto con la necesidad de presencia y contactos humanos, creando una nueva fuente de temáticas y conflictos, como el puritanismo ya provocó en su época.

Por último, otra cosa es la epidemiología-ficción que esta pandemia quizás desate, imaginando lo mismo, pero peor... nuevos conflictos asoman por el horizonte, reales e imaginarios.

2.-

- Refuerzo del sistema de ayudas públicas a la producción y exhibición privada, al igual que otras muchas actividades, teniendo en cuenta que son una de las más dañadas y de las que más va a costar recuperar.

- Estímulo y apoyo a la presencia de las Artes Escénicas en los medios de forma general: producción específica de formas de exhibición teatral en televisión, en radio, en redes, mayor cobertura informativa.
- Políticas de apoyo (económico y político) a la difusión y la publicidad de las AAEE en televisión e internet: tarifas especiales y apoyos públicos a las empresas e instituciones culturales para la difusión y publicidad de contenidos de interés cultural, en nuestro caso: carteleras, eventos y giras.
- Campañas publicitarias específicas para fomentar la vuelta al cine y al teatro, una vez las condiciones lo permitan.
- A medio plazo, apoyo a la inclusión obligatoria de un equivalente español al *Speech and Drama* de la educación PRIMARIA anglosajona. Estímulo a la presencia de la oratoria y el drama en la SECUNDARIA. No tanto con el objetivo directo de la producción teatral sino con el del afianzamiento y el desarrollo de las habilidades orales y de influencia sobre un auditorio que entraña el uso *escénico* de los lenguajes dramáticos (palabra, cuerpo, acción). Esto, que es un objetivo universal en la formación de las personas, tendrá a largo plazo un efecto potenciador indirecto sobre la importancia que se le da a las artes escénicas en la sociedad, como ocurre en Reino Unido.
- Potenciación de concursos nacionales de escritura dramática en secundaria y bachillerato, con representación posterior de las obras. Diseño de un plan fundamentado para la creación de nuevos públicos que pasa por darle la palabra a esos públicos durante la etapa de formación secundaria.
- Recuperación del Premio Marqués de Bradomín.
- Ampliación del Premio Nacional de Literatura Dramática por *géneros*: mejor Comedia, mejor Tragedia/Drama, mejor obra para jóvenes.

ALFREDO SANZOL

1.- Creo que estamos en el año 0 de una crisis que va a durar muchos años y que va a transformar el mundo, y que también transformará la escritura. Todas las posibilidades están abiertas. Lo importante ahora es escuchar lo

que está pasando para poder contarlo con la forma necesaria. Con la forma que requiera.

2.- Las instituciones públicas tienen que encargarse de trabajar a los autores. Es necesario comisionar obras. Es esencial para el futuro de la escritura teatral pero sobre todo es esencial para la voz de la sociedad y para la narrativa de la sociedad. Durante el confinamiento hemos visto el refugio que ha supuesto la ficción como herramienta esencial para entender la realidad. No podemos olvidar eso nunca.

ADOLFO SIMÓN

1.- Creo que ya están apareciendo propuestas dramatúrgicas afectadas por la crisis, por las medidas que hay que tomar ante la distancia social y por los problemas económicos para poder desarrollar proyectos de gran presupuesto. Cuando pase el tiempo, llegará una nueva escritura que profundizará más en lo ocurrido y no tanto en los protocolos que de inmediato nos obligan a escribir o realizar un teatro sin cercanía en la escena y el patio de butacas.

2.- Por un lado, tranquilizar al público y pedirle que siga buscando una escena que le haga pensar y soñar otras realidades. Y a las instituciones, que apoyen el tejido teatral, desde la escritura hasta las cuestiones técnicas que sean necesarias para llevar a cabo un teatro sin miedo para quien lo hace y quien lo disfruta. El teatro es un espacio de vida!

RODOLF SIRERA

1.- De entrada, no creo que difiera demasiado de la que se escribía antes de la pandemia, entre otras cosas porque ha pasado poco tiempo, y una vez hayamos dejado de lado los pequeños textos de circunstancias que aquella ha producido, la mayor parte de nosotros intentaremos retomar la escritura más o menos en el punto en que la dejamos. Lo que sí que puede

sucedan es que se radicalicen algunas temáticas, en especial las visiones pesimistas de la sociedad occidental y de las relaciones humanas. O que se abandonen propuestas textuales más arriesgadas, ya que las dificultades de encontrar alojamiento en una sala pueden ser mayores. Por otra parte la pandemia ha socavado algunos de los cimientos, no demasiado firmes, en los que se sustentaba la práctica teatral, como la todavía no resuelta cuestión de cómo van a ser, en un futuro inmediato, las relaciones entre el escenario y el patio de butacas, o si es posible compensar de alguna manera la pérdida de ingresos que el confinamiento ha producido a los profesionales. Pero, en cualquier caso, si hay diferencias con la situación anterior, creo que se irán percibiendo no de manera inmediata, sino pasado un cierto tiempo.

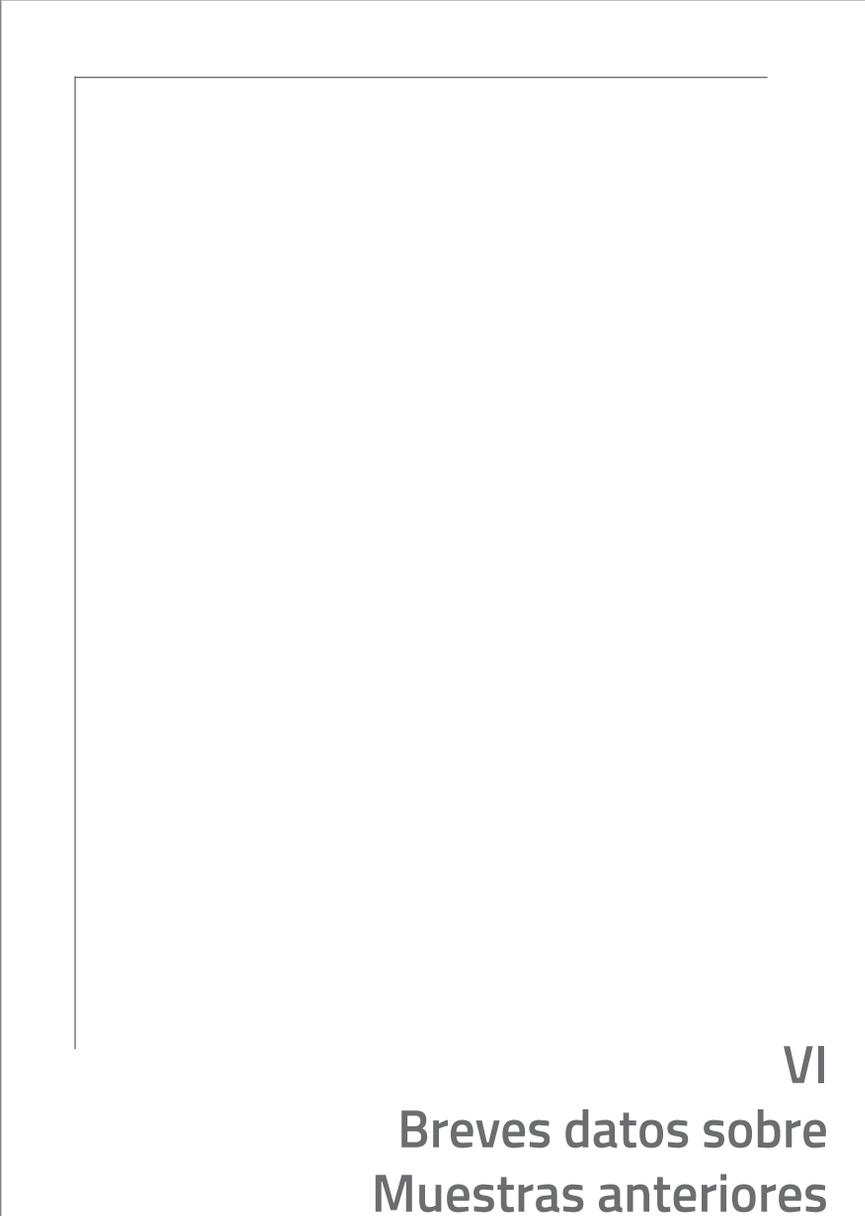
2.- No creo que el teatro de la "nueva normalidad", pese a las ganas que los profesionales tenemos de recuperar el tiempo perdido, produzca una mejora radical de la situación. Considerado por la mayoría de los políticos como un bien no esencial, será este un teatro lleno de limitaciones y cautelas. Limitaciones y cautelas que no se desvanecerán con la rapidez con la que lo harán las impuestas, por ejemplo, al fútbol. Importará menos que un empresario de sala o una compañía se arruine que un club de fútbol pierda los ingresos por la transmisión televisiva de los partidos de la liga. Y como los teatros, después de pasar tres meses inactivos, van a verse durante un tiempo más o menos largo con aforo limitado, tenderán a no correr riesgos. Y no solo es un problema causado por la reducción de ingresos: operará también una cierta prevención social o una falta de interés sobrevenida. Es decir, se optará por apostar por lo seguro (géneros, autores consagrados, disminución de propuestas innovadoras o de riesgo, etc.). Por eso, es fundamental que las instituciones públicas incrementen su compromiso con la autoría española contemporánea, ya que serán muchas las salas y las compañías privadas que han salido muy tocadas de la pandemia y ven incluso en peligro su continuidad. En resumen, hay que apoyar a la iniciativa privada para que se recupere, pero hay que exigir a la pública, que, ahora más que nunca, se comporte con responsabilidad y con visión de futuro, ya que es mucho lo que el teatro español se juega.

ALFONSO ZURRO

1.- No soy futurólogo. Aún así tengo sensaciones encontradas. En esta etapa pandémica se ha escrito teatro y se han conocido algunas cosas de una forma u otra nos han llegado. Las impresiones causadas quizá indiquen algo de lo que se nos avecina: apoyo excesivo en la narratividad, autoficción, hablabremos muchos de nosotros mismos (malo), y continuaremos apostando por grandes dramas de denuncias individuales y sociales que sean políticamente correctos... ¿avanzamos hacia una nueva concepción del melodrama?

Aunque también intuyo que la pandemia pasará y el teatro volverá poco a poco a recobrase. A levantar cabeza. A caminar por la misma senda en que se detuvo. Con mínimos cambios. A los teatreros les preocupará trabajar, no cambiar el teatro.

2.- Habría que invertir económicamente. Le toca a las Instituciones Públicas. Nada de subvenciones. Obviar el término. Pago por trabajo. Un dinero, un contrato, por escribir una obra teatral. Por encargo directo, por concurso, por proyectos... O por cualquier otro sistema que inventen nuestros dirigentes. Habría que publicar todas las obras que hayan recibido ayudas. Y que esos libros lleguen a cada una de las bibliotecas del país. Habría que producir un porcentaje (con ayudas a la producción) de estas obras. Habría que comprometer a los teatros de titularidad pública para que exhiban un número de ellas. Habría que implicar a las compañías, productoras y otros teatros en este gran proyecto que podríamos llamar *RESCATE DEL TEATRO ESPAÑOL, HOY DESDE HOY*. Este plan tendría una duración de cinco años. Seguro que recibiríamos gratas sorpresas y un buen número de descubrimientos.

A decorative L-shaped line consisting of a vertical line on the left and a horizontal line at the top, both starting from the top-left corner and extending towards the right and bottom respectively.

VI
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 M^a BENET I JORNET
- JOSÉ M^a 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
- IGNACIO GARCÍA MAY
- ALFREDO SANZOL
- CHEMA CARDEÑA

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

XXV MUESTRA

Impartido por LOLA BLASCO

XXVI MUESTRA

Impartido por BORJA ORTIZ DE GONDRA

XXVII MUESTRA

Impartido por CARMEN LOSA

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

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 23

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 24

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 25

PEDIDOS

**SECRETARÍA DE LA MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL
DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS**

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

Teléfono: 965123856.

info@mustrateatro.com

www.mustrateatro.com

