



**Seminario de Estudios Teatrales**

**Romeo x Julieta**  
**Apuntes sobre una versión**

*ANTONIO ONETTI*



**Una visión zanguanga del Teatro Contemporáneo**

*MIGUEL MUÑOZ*

**UNIVERSIDAD DE MÁLAGA**

VICERRECTORADO DE CULTURA Y PROYECCIÓN EXTERIOR

AULA DE TEATRO

**UNIVERSIDAD DE CANTABRIA**

VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

AULA DE TEATRO

**UNIVERSIDAD DE GRANADA**

VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA Y COOPERACIÓN AL DESARROLLO  
Secretariado de Artes Visuales, Escénicas y Música

AULA DE TEATRO

**ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA**

**2003**

## ANTONIO ONETTI

Sevilla, 1962

Antonio Ruiz Onetti, nacido en Sevilla, el 29 de Abril de 1962. Licenciado en Arte Dramático por la Real Escuela de Arte Dramático de Madrid. Dramaturgo, guionista de cine y televisión, director de escena y profesor de dramaturgia y escritura dramática.

Inició su actividad creativa en 1982 como actor en jóvenes compañías independientes, como el Teatro de la Jácara de Sevilla, trasladándose en 1984 a Madrid para iniciar su licenciatura. En 1985 su primera obra de teatro *Los peligros de la Jungla* (musical rock) es premiada por el Ministerio de Cultura y llevada a escena. Desde entonces ha estrenado con compañías profesionales *La Puñalá*, *La chica de Cristal*, *Malfario*, *Librame, señor, de mis cadenas*, *Marcado por el Típlex*, *La diva al dente*, *La rumba del maletín*, *Salvia*, *El son que nos tocan*, *Madre Caballo* y *Almasul*, *leyenda de Al Andalus*, *Purasangre* y *La Calle del Infierno* (la mayoría de ellas publicadas y algunas estrenadas en Inglaterra, Francia, Rumania, Venezuela, Colombia y Marruecos). Además de las obras citadas, ha publicado también *Almasul y la flauta de plata*, y un texto de teoría teatral, *Conversaciones con dramaturgos*, con Boadella, Sinisterra y Solano.

En 1988 fundó su propia compañía, **Almasul Producciones Teatrales** con la que produjo y dirigió sus propias obras antes de dedicarse a la docencia. En 1992 recibe el **Royal Court Theater Playwrights Award**, concedido por el Royal Court Theater de Londres al conjunto de su obra como autor joven de la Unión Europea durante el European Arts Festival. En 1993 regresa a Sevilla como profesor de Dramaturgia y Literatura Dramática de la ESAD-Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla. Paralelamente funda y dirige sucesivamente los Talleres de Escritura Dramática de la Sala Imperdible y el Instituto del Teatro de la misma ciudad. En 1995 comienza a trabajar como guionista de TV, actividad que le obliga a abandonar la docencia en la ESAD a finales del 97, dedicándose desde entonces por entero a la escritura de obras de teatro, columnas de prensa y guiones para cine y televisión.

Como guionista ha trabajado en series como "**Juntas pero no revueltas**", "**El Súper**", "**Calle Nueva**" y "**Plaza Alta**", y cortometrajes como "**Clips**" de Miguel Santemas, y "**Marisma**" de Modesto González, ambos subvencionados por el Ministerio de Cultura, siendo su último trabajo emitido la miniserie de tres capítulos "**Padre Coraje**", dirigida por Benito Zambrano y producida por TESAMÚN para Antena 3.

### Últimos trabajos:

#### Cine:

Estreno, como director, primer cortometraje titulado "**La puñalá**". (2002)  
Estreno, como coguionista del director Antonio Gonzalo, primer Largometraje titulado "**Una pasión singular**", Premio del Público en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. (2002).

#### Teatro:

Estreno de su último texto teatral, *La Calle del Infierno*, a cargo de la Cía. Valiente Plan, de Sevilla (2002).

Estreno de *Romeo x Julieta*, versión del clásico de Shakespeare, por Cía del Centro Andaluz de Teatro (2003).



**Seminario de Estudios Teatrales**

**Romeo x Julieta**  
**Apuntes sobre una versión**

*ANTONIO ONETTI*



**Una visión zanguanga del Teatro Contemporáneo**

*MIGUEL MUÑOZ*

**UNIVERSIDAD DE MÁLAGA**

VICERRECTORADO DE CULTURA Y PROYECCIÓN EXTERIOR

AULA DE TEATRO

**UNIVERSIDAD DE CANTABRIA**

VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

AULA DE TEATRO

**UNIVERSIDAD DE GRANADA**

VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA Y COOPERACIÓN AL DESARROLLO  
Secretaría de Artes Escénicas, Escuelas y Música

AULA DE TEATRO

**ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA**

**2003**

**Edita:**  
**UNIVERSIDAD DE MÁLAGA**  
**Vicerrectorado de Cultura y Proyección Exterior.**  
**Aula de Teatro**

Tfnos.: 95 213 11 25 - 95 213 10 27. Fax: 95 213 14 53

**Director de Edición:**

**Francisco J. Corpas Rivera**

*fran.j.corpas@terra.es*

**Coordinan:**

**Francisco J. Corpas - Rafael Ruiz - Francisco Valcarce - Juan Carlos Vilaseca**

Este vigésimo cuarto Cuaderno de Estudios Teatrales de la colección del Aula de Teatro, se terminó de imprimir en la imprenta IMAGRAF de Málaga y se realizó su presentación pública el 7 de Julio de 2003, dentro de los actos de la XXXIII edición de La *Feria del Libro de Málaga*.

Impreso sobre papel ecológico

Depósito Legal: M 3-191-97

I.S.S.N.: 1.134-6.221

En el Cuaderno número dos de esta colección, allá por el año 1994, recién iniciada nuestra colección, Paco Valcarce, director del Aula de Teatro de la Universidad de Cantabria, acertó a poner el acento conceptual a una definición de Teatro Contemporáneo que ha quedado vigente desde entonces en todos los ámbitos de estudio teóricos y en la práctica escénica. “Entendemos como tal –escribe Valcarce–, aquel tipo de teatro que, desde la imaginación, parte de un proceso de investigación para construir un hecho escénico de naturaleza innovadora. Es decir, el teatro contemporáneo debe significar una ruptura con la ortodoxia, con lo convencional para afrontar desde otra perspectiva esta manifestación secular. Ello quiere decir que los elementos que componen el espectáculo teatral se afrontarán con una concepción distinta de lo habitual”.

Casi una década después, todos los autores y directores que han escrito en esta colección, siguen confirmando desde la práctica escénica esta definición que Miguel Muñoz, director del espectáculo *Pan con Pan*, Premio Max Revelación de las Artes Escénicas 2002, menciona una vez más en su texto de este Cuaderno para reafirmar su concepción del hecho teatral. Con *Pan con Pan*, viene a acreditarse en Miguel Muñoz una trayectoria coherente de veinte años de investigación teatral. Desde sus inicios en Bekereke de Álava, junto a Jill Greenhalg, pasando por su trabajo con Julia Varley del Odin Teatret de Dinamarca y por la compañía Ur Teatro con la dirección de actores, así como con Trapu-Zaharra y Esteve Graset, cabe citar a un hombre de teatro que además pasa durante tres años por la Universidad de Salamanca dirigiendo sus Talleres de Teatro.

Hace diez años fundó Zanguango Teatro, sin dejar de colaborar con otras compañías a quienes dirige e imparte cursos. Pudimos comprobar con *Pan con Pan* dentro del ciclo 2003, *Málaga Teatro Contemporáneo*, que complementa a la publicación de estos Cuadernos de Estudios Teatrales, que con ese montaje nos encontramos con la esencia del teatro contemporáneo desde su versión de investigación escénica como trabajo colectivo, afrontándose un proceso que además de investigar, crea un texto escénico lleno de humor, ironía y sorpresa constante, aportando una vertiente dentro del Teatro Contemporáneo por el que trabajamos, donde ese lenguaje se hace cercano, paradójico y lleno de ternura, completándose de compromiso y denuncia.

Esa es la cuarta pata de la mesa que sustenta nuestra definición de Teatro Contemporáneo, el compromiso ético y estético, junto a los de imaginación, investigación e innovación. Cuatro bases para una auténtica creación escénica o de cualquier ámbito contemporáneo.

El segundo creador que nos escribe, primero en el orden del Cuaderno, es Antonio Onetti, consagrado autor y guionista, profesor de Dramaturgia y Literatura Dramática. Son conocidos sus guiones, en las series, *Calle Nueva*, *Plaza Alta* y *Padre Coraje*. En cine ha realizado como coguionista su primer largometraje, *Una pasión singular*, Premio del público en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva 2002. Reconocido en el teatro por entre otras

obras, *La puñalá, Salvia, Madre Caballo y Almasul, leyenda de Al Andalus*. Y naturalmente dramaturgo de *Romeo x Julieta*, del Centro Andaluz de Teatro.

Antonio Onetti completa este Cuaderno con los 'apuntes sobre su versión' del *Romeo y Julieta* de Shakespeare, una visión complementaria y necesaria a la definición que sobre Teatro Contemporáneo hacíamos al principio.

Onetti arranca su discurso con una afirmación, dice: "Por desgracia no es posible un museo del teatro, mejor dicho, de sus representaciones, donde un espectador contemporáneo pudiera disfrutar de *El caballero de Olmedo* tal y como lo representaban los actores del Siglo de Oro, y que le permitiera dimensionar un espectáculo contemporáneo desde la perspectiva temporal. En cambio, un aficionado a las artes plásticas, puede acudir a un museo y admirar perfectamente ordenados por épocas y corrientes las creaciones artísticas del pasado, y luego entrar en una galería para disfrutar del arte contemporáneo sin interferencias".

Plantea por tanto su hipótesis, denunciando el abordaje en nuestros teatros de los 'clásicos', que usurpan espacios al teatro contemporáneo, "simplemente porque forman parte de nuestro acervo cultural, porque el público los conoce y ello ofrece un reclamo de comercialidad, o porque en tiempos descomprometidos, ese hábito de universalidad permite al director estrella de turno pasar por encima de los significados, dados por sabidos, para centrarse en el disfrute de los medios con los que se proyectan los elementos significantes".

Para ello Onetti hace referencia a la *Dramaturgia de Hamburgo* de Lessing, aludiendo que "la ruina del teatro estribaba, según Lessing, en el disfrute de los medios por los medios, y continúa, si incluyó en el repertorio de su Teatro Nacional de Hamburgo textos clásicos fue precisamente para trasladar a su escenario la contemporaneidad del discurso de sus antepasados mediante un código semiótico instalado en el presente. Y esto que parece lo mismo, no lo es en absoluto, sino todo lo contrario. Al menos así lo entiendo y desde esta óptica está escrita la versión de la obra de Shakespeare que hemos dado en llamar *Romeo x Julieta*".

Desde ese posicionamiento cabe resaltar que Antonio Onetti junto al director Emilio Hernández, deciden que no habría ni recreación, ni escritura en paralelo de la obra, "sino una versión, eso sí, bastante libre...", que trasladara la obra a la dramaturgia contemporánea. Es decir, no se trataba de convertir a los Montescos en Montoyas, sino de contar a Shakespeare con nuestros propios materiales de obra". Lo que genera en el espectáculo que pudimos disfrutar, una fuerza creadora y vital, esencia del enfrentamiento entre el amor-vida y el odio-muerte, pero desde un acercamiento propio y singular en los tres primeros parámetros que sobre teatro contemporáneo definíamos: imaginación, investigación e innovación.

El cuarto elemento que sustenta lo que venimos explicando sobre Teatro Contemporáneo, el del compromiso ético, se sustenta en *Romeo x Julieta*, en lo que el mismo director del montaje Emilio Hernández, escribe en el programa de mano: "La lucha por una tercera vía respira en la fusión que encarnan Julieta y Romeo. Solo la Pasión, la Verdad, son capaces de oponerse a la Realidad establecida. La pasión frente al odio secular y las guerras santas de cualquier doctrina. La fusión frente a los que reducen a la Humanidad a los ejes del Bien y del

Mal, satanizando las banderas y los nombres". Y lo completa Onetti con un "No a la Guerra presente en la obra de Shakespeare, junto a la idea de mestizaje como tercera vía, con el conocimiento y la comprensión del Otro como única alternativa para librarnos del fanatismo que nos cerca y nos empuja a la facción".

Concluimos también con palabras de Emilio Hernández que aclaran asimismo el compromiso estético del montaje: "Tal vez por todo eso *Romeo x Julieta* tiene hoy su razón de ver la luz. Por eso las manos gitanas de Tomatito se han entregado apasionadamente a interpretarnos esa fusión imprescindible. Y por eso los actores y actrices del Centro Andaluz de Teatro interpretan, cantan y bailan esa vieja historia que nunca fue más contemporánea". *La de Julieta y Romeo que por amarse murieron.*

**Francisco J. Corpas**

*Director del Ciclo Málaga Teatro Contemporáneo y de los Cuadernos de Estudios Teatrales de la Universidad de Málaga.*

Málaga, Mayo 2003



*Romeo x Julieta*  
*Apuntes sobre una versión*  
Antonio Onetti



---

## Romeo x Julieta

---

### *Otra vez un clásico.*

---

Constantemente nos preguntamos las gentes del teatro qué hacer con los clásicos, con esos textos que hemos heredado de nuestros ancestros en el arte de Talía y a los que hemos otorgado condiciones de universalidad y supervivencia en el tiempo. Y es que el teatro, como arte interpretativa frente a las figurativas, se desvanece tras la representación, de manera que hoy podemos contemplar un cuadro de Velázquez sin más alteración que la que compete al ojo del que mira, mientras que de las representaciones de Lope o Calderón sólo tenemos referencias, más o menos vagas, y los textos de sus autores o sus copistas. Por desgracia no es posible un museo del teatro, mejor dicho, de sus representaciones, donde un espectador contemporáneo pudiera disfrutar de *El caballero de Olmedo* tal y como lo representaban los actores del Siglo de Oro, y que le permitiera dimensionar un espectáculo contemporáneo desde la perspectiva temporal. En cambio, un aficionado a las artes plásticas, puede acudir a un museo y admirar perfectamente ordenados por épocas y corrientes las creaciones artísticas del pasado, y luego entrar en una galería para disfrutar del arte contemporáneo sin interferencias. Basta con echar un vistazo a la cartelera de Madrid, la más nutrida, para ver cómo se alternan espectáculos de vanguardia con autores clásicos y contemporáneos sin orden ni concierto. Y no es que me parezca mal, pero si un extraterrestre aterrizara por sorpresa en la Gran Vía e intentara comprender el teatro contemporáneo, se haría un lío de narices.

De esta apresurada reflexión se deduce que los clásicos están presentes en nuestros teatros la mayor parte de las veces por obligación; es decir, hay que seguir montando *El castigo sin venganza* para conocimiento y disfrute de las nuevas generaciones, como se habilitan salas para Turner o Murillo en los museos. Peor aún, los clásicos entran al abordaje de nuestros teatros usurpando espacios al teatro contemporáneo, simplemente porque forman parte de nuestro acervo cultural, porque el público los conoce y ello ofrece un reclamo de comercialidad, o porque en tiempos descomprometidos, ese hábito de universalidad permite al director estrella de turno pasar por encima de los significados, dados por sabidos, para centrarse en el disfrute de los medios con los que se proyectan los elementos significantes. O sea, madera para el espectáculo, verdura de adorno en un plato sin proteínas, a mayor gloria del director, y teatro clásico puesto en escena como escapa-



Foto 1

rate de la cultura oficial, como la ópera, que por algo está otra vez de moda.

Por eso se quejan los autores contemporáneos de que los directores prefieran la seguridad de los clásicos, con la excusa de que el repertorio es superior y divino, a la incertidumbre de textos aún no testados y a menudo más comprometidos en todos los sentidos. En definitiva, nadie vuelve a pintar *Las meninas* si no es para aportar algo realmente importante, a favor o en contra, por delante o por detrás, por arriba o por abajo. Si no es así, es una copia sin valor, salvo para algún hortera dispuesto a colgarlo en su salón para pasmo de amigos aún más lerdos.

Ya advirtió Lessing en su famosa *Dramaturgia de Hamburgo*, tan citada y tan poco leída, que la ruina del teatro estribaba en el disfrute de los medios por los medios, y si incluyó en el repertorio de su Teatro Nacional de Hamburgo textos clásicos fue precisamente para trasladar a su escenario la contemporaneidad del discurso de sus antepasados mediante un código semiótico instalado en el presente. Y esto que parece lo mismo, no lo es en absoluto, sino todo lo contrario. Al menos así lo entiendo y desde esta óptica está escrita la versión de la obra de Shakespeare que hemos dado en llamar *Romeo x Julieta*.

### *Otra vez el CAT.*

---

Hace algunos años, cuando Emilio Hernández se hizo cargo de la dirección del Centro Andaluz de Teatro, me pidió mis textos más recientes porque quería estrenarse con un autor andaluz vivo. Yo intenté venderle varias obras, y me imagino que mis colegas hicieron lo mismo. Tras una hora de conversación vi cómo el desinterés se dibujaba en su



Foto 2

rostro. Entonces saqué de la cartera mi última baza, una recreación de *Madre coraje y sus hijos* de B. Brecht, un texto del que sólo había escrito la mitad y que por lo tanto no tenía intención de sacar a colación más que si las cosas se ponían realmente feas, como era el caso. Le expliqué las coordenadas que estaba siguiendo, una escritura en paralelo, partiendo de la hipótesis de llevar al mundo contemporáneo la semilla de la obra original, como si yo fuera Brecht y Brecht un autor andaluz de fin de siglo. Dos días después me llamó para preguntarme cuándo la terminaba.

De esta colaboración, a la que posteriormente se unió el guitarrista Tomatito para asumir la composición de los temas musicales que yo había ideado desde el primer momento en clave flamenca, surgió *Madre Caballo*, un espectáculo vigoroso y atractivo que tuvo mucho éxito, por la inteligencia de Emilio en la puesta en escena y en la elección del reparto, que encabezaba una soberbia Terele Pávez, capaz de hacer llorar a los técnicos entre cajas las noches que se ponía estupenda, pero creo también, porque de alguna manera habíamos cumplido el



Foto 3

ideario de Lessing al trasladar a lo contemporáneo las claves del clásico, con elementos propios que se desplegaban de manera natural en la historia, como el baile o el cante, o de manera menos espectacular, un verbo genuinamente andaluz.

La transgresión fue muy aceptada, pero también tuve que sufrir la ira de los brechtianos ortodoxos (¡uno quería pegarme la noche del estreno y acabó pegándole a otro crítico, que era más bajito!) por lo que consideraban una traición al pope Bertolt, como si *Madre Caballo* hubiera hecho desaparecer de las estanterías de todas las bibliotecas del mundo el bello texto original.

Con este precedente, tal vez se esperaba de *Romeo x Julieta* un espectáculo clonado de aquel, dado que lo ponía en pie el mismo equipo y había cante y baile. Por suerte esa nunca fue nuestra idea. Para empezar, porque el germen del montaje estaba esta vez en el director y no en el dramaturgo, por mucho que desde la primera reunión yo asumiera unas tesis por otra parte compartidas. Y para continuar, porque en este caso no habría una recreación de Shakespeare en

toda regla, ni una escritura en paralelo de la obra, sino una versión, eso sí, bastante libre, que a diferencia de la propuesta anterior, en la que se trasladaba la historia al mundo contemporáneo, se trasladará la obra a la dramaturgia contemporánea. Es decir, no se traba de convertir a los Montescos en Montoyas, sino de contar a Shakespeare con nuestros propios materiales de obra. Y esto que también parece lo mismo, tampoco lo es.

### *No a la guerra.*

Se entiende comúnmente que *La tragedia de Romeo y Julieta* es el culmen de la expresión poética del amor sobre un escenario, y probablemente lo sea, sobre todo en su sonoro verso original, pero a Emilio, y a mí desde el minuto uno, no era eso lo que más nos atraía para situarnos en una perspectiva contemporánea, sino la guerra en la que ese amor surge, se plasma y se frustra, la guerras de familias, de iguales que se sienten opuestos porque no conciben el mundo sin un enemigo, un mundo contra el que Romeo y Julieta se rebelan con su amor, y no estrictamente por amor. En estos tiempos de pensamiento único, de "estás conmigo o contra mí", "con Bush o con Sadam", "con Euskadi o con España", nos pareció más interesante colocar en el primer plano de nuestra versión el particular grito de NO A LA GUERRA presente en la obra de Shakespeare, junto a la idea del mestizaje como tercera vía, de la fusión, el mutuo conocimiento y la comprensión del Otro como única alternativa para librarnos del fanatismo que nos cerca y nos empuja a la facción. No sabíamos entonces que la obra iba a cobrar una vigencia y contemporaneidad superlativa a raíz de todo lo acontecido a favor y en contra de la invasión y masacre de Irak por los Estados Unidos y sus aliados del Eje del Bien frente al Eje del Mal. De mane-

ra que la primera vez que tras una representación los actores leyeron el comunicado de la Plataforma cultural contra la guerra, me pareció que por una vez habíamos dado en el clavo, porque el manifiesto resultaba incluso redundante tras el espectáculo, a pesar de que también lo había escrito yo.

En esta ocasión nadie ha intentado agredirme por la reescritura del original, al menos de momento, aunque desde mi punto de vista tendría más motivos, pues si *Madre caballo* es considerada como una obra original, *Romeo x Julieta* es una versión en toda regla, o mejor dicho, nuestra versión, y estaba en nuestro ánimo enmendarle la plana al bardo inglés sin contemplaciones, aunque con las mejores intenciones, por supuesto.

Teníamos claro lo que nos interesaba del original en lo que a contenido se refiere, pero ahora había que trasladarlo, como he dicho antes, a una dramaturgia contemporánea, como pintar *Las meninas* después de Velázquez. Y ello suponía sustancialmente pelear con la estructura de la obra, con el desarrollo de sus personajes y con el verbo.

### *Palabras que el viento no se lleve.*

Esto último, el verbo, no suponía la mayor dificultad, a mi parecer y pese a lo que se pudiera pensar. Me empapé del original inglés y de todas las versiones habidas y por haber en castellano, desde el clásico de Astrana Marín editado en las obras completas de Aguilar, hasta la versión de Neruda, pasando por Manent, Conejero y otras, incluyendo una tan curiosa como desconocida del Marqués de Dos Hermanas. Cada una tenía a mi juicio grandes virtudes, sonoridades poéticas y aciertos varios, pero yo que-

ría despojar a la versión de todo lo superfluo, de la retórica propicia a la declamación, de la reiteración en el relato concebida para los contemporáneos de Shakespeare, que entraban y salían y había que recordarles lo que estaba pasando..., y a la vez, conservar la esencia de sus poéticos versos en las promesas de amor de los jóvenes amantes, de los chistes groseros de Mercucho o las disquisiciones del fraile.

Se podría decir que esta mutilación del original es reductora y simplificante, pero a mí me parece que al limpiar el camino de piedras se camina con mayor seguridad y deleite en el paseo. Tanto para los espectadores y como para los actores, esos héroes modernos a mi juicio, un texto que fluyera cristalino y adaptado a una recepción contemporánea puede conseguir sobre las tablas mayores cotas de realismo y poesía al mismo tiempo, que una versión más fidedigna a cuya comprensión absoluta sólo un espectador dudo en la mitología griega tendría acceso, según el significado último de la mayor parte de las metáforas originales. Además, siempre he pensado que por muy loable y profesional que sea el papel del traductor, con todos los respetos y agradecimientos, ninguna



Foto 4



Foto 5

lengua puede competir con la original en la expresión de las palabras e ideas del autor, por lo que a niveles de comunicación, que es para mí lo esencial en el hecho teatral, la literalidad entendida como respeto puede ser interesante para el análisis científico, pero no tanto para el disfrute del emisor y el receptor en un teatro. Respeto es para mí la proyección del contenido en un vehículo consecuente y coherente con las claves del original, pero el respeto, tal y como se suele entender, puede aburrir a las ovejas, lo que sería un flaco favor al autor y a la transmisión de sus ideas filosóficas y artísticas. Esto, claro está, es ciertamente discutible, y por eso lo escribo, precisamente, en una revista universitaria. Para lo ortodoxos siempre quedan el original y las versiones que he citado anteriormente, a salvo en las bibliotecas.

### *Una estructura romántica.*

De los cinco actos en los que se divide el texto original, los dos últimos son prácticamente resolución, de manera que una vez muerto Teobaldo, asistimos cada vez

más lentamente al final de la representación. Supongo que al espectador de la época, las largas exposiciones y reflexiones de los personajes, la angustiada muerte de los amantes entre versos y versos y más versos supondría un apreciado deleite, pero para un espectador contemporáneo, que para colmo se sabe el final, se hace largo, tedioso y aburrido. Y una obra de Shakespeare puede ser cualquier cosa menos aburrida.

Además, las claves apuntadas desde el primer momento para la puesta en escena de Emilio Hernández sugerían un espectáculo ágil y dinámico, atractivo a los sentidos del espectador, donde los actores debían cantar y bailar, y todo ello tenía una capacidad significativa sobre el escenario que paliaba la reiteración de tanto signo verbal.

Con estas premisas, la obra se estructuró en diecisiete escenas, con un prólogo cantado y otras cinco canciones principales, a más de puentes musicales y repeticiones de los temas. Esto rompía radicalmente la estructura original, máxime cuando las escenas del arranque en las que Capuletos y Montescos se enfrentan por primera vez cambiaban de lugar uniéndose, como prólogo, al enfrentamiento Teobaldo – Mercucho – Romeo, que produce la muerte de los dos primeros y la huida de del protagonista. Y lógicamente, en esta reestructuración, desaparecieron todas las escenas de relleno, para quedarnos sólo con aquellas en las que realmente pivota y avanza la acción.

La idea arquitectónica era crear un gran primer bloque de acción que girando alrededor de la fiesta de los Capuleto, desde sus preparativos hasta la consecuente y secreta boda de Romeo y Julieta, pusiera el acento en la rebeldía de los protagonistas frente a sus familias, plasmada en su desmesurado y fulminante amor. Este primer bloque, lleno de música, canciones, baile y palabras de amor y felicidad ante la sor-

presa de los enamorados, dejaba entrever el terrible asentamiento social en una guerra soterrada aunque siempre a punto de manifestarse. Así, la explosión de violencia en el segundo bloque, en el que se suceden los enfrentamientos entre los dos bandos hasta la muerte de Teobaldo a manos de Romeo, cobraba mayor fuerza al no haber tenido ningún precedente explícito sobre el escenario. El original, por el contrario, comienza con una reyerta para desembocar en el amor, y precisamente porque en teatro el orden de los factores altera el producto, nos pareció más interesante modificar la sucesión de acentos.

El tercer bloque resultante se convertía así de una forma más nítida en la síntesis de la tesis "amor mestizo" frente a la antítesis "guerra de sangre", una síntesis tremenda y horrible que causa la muerte de nuestros jóvenes protagonistas más como una consecuencia lógica que como una fatalidad del destino, pues el despropósito del fraile que no llega a causa de la peste, o el amante que se cruza con la noticia, quedan eliminados o muy atenuados por un realismo mucho más dialéctico y contemporáneo en el desarrollo de



Foto 6

la estructura. Es decir, en el fondo estamos convirtiendo la tragedia de la fatalidad en un drama humano y meridiano.

Y para reforzar esta estructura tomamos incluso textos de otras obras de Shakespeare, de *Ricardo III*, *Enrique V* y otras, en las que encontramos proclamas guerreras y pronunciamientos de odios sanguíneos que pusimos en boca de ambas familias. Y de paso descubrimos que, o Shakespeare se plagiaba a sí mismo, o sus copistas bebían demasiado, porque hallamos los mismos versos en diferentes obras. ¿Cuáles? Si lo digo no tiene gracia encontrarlos...

### *Los personajes.*

Una versión de estas características suele conllevar una criba importante de todos los personajes que no aportan nada esencial a la trama por motivos prácticos, o sea, de producción. Pero un análisis serio de las funciones que cumplen desvela otros motivos para masacrar el *dramatis personae* sin contemplaciones. A esto se debe que un personaje como Benvolio, el amigo inseparable de Romeo, asuma en la versión las funciones del criado del Montesco, por ejemplo, en una síntesis dramática que siempre beneficia a la intensidad de la obra y a la complejidad de los personajes, salvo que el dramaturgo se limite a cortar y pegar, naturalmente.

Aparte de este cambio, al que añadiría la presencia escénica de un coro de cuatro actrices que interpretan a Montescos y Capuletos según conviene, y la ausencia del Príncipe como árbitro entre las familias, por motivos conceptuales fácilmente comprensibles, el reparto ha sufrido dos cambios sustanciales. Y ambos por añadidura. Se trata de los personajes Montesco



Foto 7

padre y Mercucho, quizá los elementos que pueden resultar más personales y por tanto transgresores en la versión. En cuanto a los protagonistas, sólo resaltar que al despejar toda la hojarasca entiendo que sus contradicciones y cualidades dramáticas resultan de mayor relieve, particularmente en el caso de Julieta, que tras la huida de Romeo adquiere todo el protagonismo de la acción, de tal forma que tentados estuvimos de titular la versión Julieta x Romeo.

Volviendo al Montesco, me llamó la atención desde un primer momento la ausencia en la acción del original, salvo al final, en el entierro, de la familia de Romeo. Pareciera que Shakespeare hubiera dado por hecho que, al ser ambas familias iguales en fortuna, con mostrar una era suficiente. Pero en esta versión, yo quería ver a Romeo con su padre, así que hubo que escribir, robarle textos a Benvolio y crear escenas que no existían, para crear una relación inexistente, que se sintetiza en el momento en que, al pedirle ayuda Romeo a su padre, éste se la niega y aduce que el castigo del destierro es justo pues el equilibrio debe ser restablecido entre las dos familias. Romeo se

decepciona entonces de un padre que lo había ya dado por muerto mucho antes, cuando al final de su primera intervención, declara certeramente que su hijo está enamorado de la muerte. Y todo ello compensa la soledad de Julieta frente a su familia, cuyo desarrollo sí dejó escrito el autor con todo lujo de detalles.

En cuanto a Mercucho, un personaje que con la Tata encarna más que ningún otro, incluso que los protagonistas, el mestizaje propuesto como salida al enfrentamiento civil, se dice que Shakespeare le dio muerte a mitad de la obra para que su insolente verbo no le condujera a él a la Torre. Fuera por lo que fuese, su desaparición me daba la oportunidad de resucitarlo, haciéndolo presente en un juego escénico tan comúnmente contemporáneo como imposible en el teatro isabelino. Su presencia hasta el final de la obra da cuenta de la irracionalidad de los hechos y permite a la reescritura no perder algunas conexiones dramáticas, confiadas al Príncipe en el original, conservando sólo su funcionalidad y convirtiendo al *Deus ex machina* en conciencia latente de la representación.

### *Una versión para una representación.*

Para terminar, diré que es un placer trabajar sobre un texto cuando sabes lo que quiere el director y estás de acuerdo con él, y conoces los medios de los que dispone, y puedes discutir la necesidad de un tema musical por motivos de ritmo, y todo lo demás. Es un placer y un privilegio que le debo al CAT y a su director, Emilio Hernández. Para un autor contemporáneo, hacer versiones de los clásicos puede resultar muy poco estimulante, cuando no frustrante, si se hace sólo por motivos económicos, como sucede la mayoría de las veces, y de eso se quejan mis colegas.

Pero en esta ocasión no he tenido esa sensación ni ninguna parecida. Ha sido un placer ver la puesta en pie de este espectáculo y trabajar codo con codo con el director, con una meta común, sin pataletas de

autoría ni de autoridad, palabras que curiosamente tienen la misma raíz.

Y todo ello sin permiso de Shakespeare.

**Antonio Onetti**

*Mayo de 2003*

*Una visión zanguanga del  
Teatro Contemporáneo*

Miguel Muñoz



## Una visión zanguanga del Teatro Contemporáneo

Desde que comencé a trabajar profesionalmente con la compañía BEKEREKE de Álava, mi interés y el de todos los miembros de la compañía siempre estuvo en la investigación, en la búsqueda, en salirse de los caminos ya trillados. Siempre quisimos, y personalmente sigo en ese empeño, encontrar una manera personal, propia de hacer teatro. Aprendimos de mucha gente y muy diversa, a la que invitábamos a trabajar con nosotros, y siempre intentamos hacerlo de una manera entregada y crítica a la vez, valorando cada propuesta desde el conocimiento íntimo. Formábamos parte de una onda, no me atrevo a llamarlo movimiento, pero sí una onda, de gente que intentaba ensanchar los límites del teatro, encontrar nuevos territorios, nuevos lenguajes.

Conocimos lo que se llamaba el tercer teatro a través de gente del Odin Teatro que trabajó con nosotros en



Foto 8

nuestro sala de ensayos y en cursos a los que acudíamos u organizábamos. Ahí estaban Toni Cots y Julia Varley. También a través de Jill Greenhalg, que nos dirigió un espectáculo y medio, que ahora es la directora del Magdalena Project, conocimos la vanguardia del teatro inglés y técnicas de creación en grupo que venían de Polonia, más concretamente de Academia Ruchu, de la que era miembro Zbysceck Olkiewitz, que nos dirigió también otro espectáculo. También y fuera ya de Bekereke trabajé en otro espectáculo dirigido por Esteve Grasset, una persona fuera de serie, un director valiosísimo que venía del Roy Hart, pero que había ido mucho más allá y que con la compañía Arena realizó espectáculos memorables. Esto sucedía en la década de los ochenta, cuando había en España unas ganas de descubrir, de innovar y existía alguna parcela donde desarrollar nuestro trabajo para aquellos que apostábamos por la investigación, la innovación, la búsqueda de nuevos lenguajes y nuevas formas de hacer teatro. Para mí fue toda una década de formación, completada con la oportunidad de ver otros trabajos que nos proporcionaba nuestra participación en festivales tanto de nuestro país como de Europa y América.

Tal vez por el empeño que comentaba antes de encontrar una manera personal de hacer teatro, es que todos los proyectos que realicé (excepto un encargo que me hicieron) han sido siempre creaciones propias y colectivas. Esto es algo característico de mi nuestro trabajo. De tal manera lo es, que no sé si hablar en singular o en plural. En un primer momento de juventud, tenía-mos (lo reconozco) como cierto prejuicio-rechazo hacia lo que suponía el teatro de

texto. Lo visual, la imagen, lo físico centraban nuestro interés. Y sobre todo queríamos decir nuestras propias cosas, hablar siempre por nosotros mismos.

En una creación colectiva son los actores junto con el director los que construyen la obra. La responsabilidad primera de la creación está en muchos momentos en el actor. El actor no sólo es actor-intérprete sino que es un actor-creador. Si el teatro es resultado de un trabajo de equipo, en nuestro caso lo es mucho más.

Lamentablemente, en la mayoría de las escuelas no se tiene en cuenta este aspecto de la formación. La relación profesor-estudiante se entiende mayoritariamente como unidireccional. El saber va del maestro al alumno. Las relaciones que se establecen en una creación colectiva entre el director y los actores no tienen nada que ver con eso, por lo que las compañías que trabajamos de *otra manera* nos vemos con una gran dificultad para encontrar los actores adecuados, que tengan una formación acorde con nuestro modo de trabajar.

En el 93 fundo con unos compañeros / as la compañía ZANGUANGO, con la que he intentado espectáculos siempre comprometidos con la búsqueda de nuevas formas de expresión y comunicación, que no resultaran herméticas, sino que conectasen o pudieran hacerlo con una gran mayoría de público. No hay que olvidar que esto es una profesión de la que tenemos que vivir sin subvenciones significativas. De alguna manera, (aunque afortunadamente cada vez menos) nos hemos visto obligados a hacer espectáculos (ahora se les llama productos) que entraran dentro de los límites que el mercado era capaz de aceptar. La pena es que estos límites no los marca el público, sino la corta visión de algunos-muchos gestores-programadores-políticos.

Cuando me invitaron a estas charlas sobre el teatro contemporáneo, lo primero que me vino a la cabeza era la indefinición del término. ¿Qué es eso del teatro contemporáneo?. No hay un verdadero consenso. En muchas ocasiones encuentro programaciones, espectáculos que se auto definen como contemporáneos y que, en mi opinión, no lo son, pues aunque sean actuales están hechos con reglas y estructuras antiguas. Los historiadores, que son muy eficaces a la hora de separarlo todo en cajoncitos, hablan de edad moderna, contemporánea, y hacen empezar esta última en el siglo XVIII. Así sería contemporáneo todo lo que se ha hecho desde el *Sí de las Niñas* hasta hoy. Por otra parte, desde el punto de vista etimológico parecería que contemporáneo es todo el teatro que se hace en nuestros días. Parece lógico excluir de la definición a aquel teatro que aún haciéndose en nuestros días sigue pautas antiguas.

Personalmente estaría más de acuerdo con una definición de teatro contemporáneo que hace Francisco



Foto 9

Valcarce, que dice que “es aquel que desde la imaginación, parte de un proceso de investigación para construir un trabajo escénico innovador”. Si llegáramos al consenso de dar por buena esta definición, veríamos que muchos espectáculos que se incluyen en ese término o definición quedarían fuera de ella.

Veo que hay cierta confusión en el lenguaje, y sin intención de añadir más, quisiera continuar describiendo cómo me gustaría que fuera el teatro de nuestros días, al que yo llamaría teatro contemporáneo.

Me gustaría que el teatro actual no estuviera sujeto a la literatura dramática. El teatro no es literatura y no sólo es literatura. O sea que es mucho más que literatura. Quisiera que en el teatro de nuestros días la imagen, lo visual, el trabajo con el movimiento, con el cuerpo, la música o espacio sonoro tuvieran la misma relevancia que lo textual. Debería darse una integración en la creación de otras artes, sin que por ello no dejara de alcanzarse una unidad de lenguaje.

Naturalmente el teatro actual debería tratar temas que estuvieran en las preocupaciones y vivencias de la humanidad en este comienzo de milenio.

Sería teatro contemporáneo aquel que utilizara o construyera dramaturgias no necesariamente narrativas. No siempre es necesario contar una historia. Valoro grandemente la capacidad de sugerir que tenga un espectáculo. Y cuántas veces vemos actitudes de rechazo a propuestas interesantes, simplemente porque “no he entendido nada”. Porque quieren entenderlo desde la razón, desde el punto de vista del discurso. Cuando deberían entenderlo desde lugares más cercanos a la intuición, la percepción, a la experiencia, a la vivencia más global.

Así contemporáneo se llamaría al teatro que se crea a partir de elementos sensoriales y emocionales, no sola-



Foto 10

mente de naturaleza intelectual, donde el espectador asume un papel activo, y la representación acaba siendo una experiencia para actores y público. No soporto aquellos espectáculos en los que el público no tiene otra opción más que asentir o marcharse. Deberíamos darle la oportunidad y la libertad de interpretar, de relacionar, de asociar, de imaginar, de participar, de manifestarse. Ahí todavía tenemos un gran camino por recorrer. Aunque los tiempos son contrarios a la participación y a la verdadera comunicación, y el modelo de espectador que se promueve es el de televidente, voyeur a salvo en su butaca, al que no salpica nada. El espectador debe cambiar su actitud frente a un espectáculo contemporáneo, y ahí el desarrollo del teatro de calle ha abierto caminos muy interesantes, y que están todavía en sus comienzos.

A grandes rasgos esta es mi visión de lo que debería ser el teatro en nuestros días. Sin embargo, cuando veo, desde la práctica, desde mi experiencia, cuál es el teatro de hoy en día y cuál es la función que cumple en nuestra sociedad, no puedo menos que rebelarme.

La primera impresión o la primera conclusión que saco cuando veo o pienso en el teatro que se hace en estos momentos es que es un teatro que está fuera de la realidad del mundo en que vivimos. Todo lo que sucede en el mundo está superando lo que hacemos los teatreros. Los grandes problemas y preguntas del si-



Foto 11

glo XXI no tienen expresión en nuestra cartelera. Nadie o casi nadie habla de temas como la guerra, la superpoblación, la presión migratoria sobre Europa, el terrorismo intercontinental, el monopolio informativo, la globalización de los mercados, de las epidemias, del cambio climático, de la reaparición de los desastres, de la tortura, de la falta de empleo, del reparto desigual de los recursos. Nadie o casi nadie se atreve a tocar estos temas y a asumir un compromiso con la realidad que nos toca vivir, y se justifica con la excusa de los temas universales y de todos los tiempos. Parece que está mal visto eso de hacer pensar, reflexionar y tratar al público como adultos inteligentes.

NADIE DICE NADA PORQUE TODO EL MUNDO TIENE MIEDO.

A no vender, a no recibir subvención, a moverse y no salir en la foto.

Los creadores tienen miedo de que no les programen, los programadores tienen miedo de que el político le eche la bronca y el político tiene miedo de que público

no le vote, y el público tiene miedo de verse enfrentado con su realidad y tener que tomar decisiones.

El teatro tiene un aspecto de ocio y entretenimiento evidente, pero no sólo. También tiene (o debe tener) un aspecto artístico, y como tal, de investigación y de compromiso. El teatro debe encontrar los discursos creativos adecuados a la realidad. Y lo que veo, mayormente, es una acomodación a los gustos que se imponen como mayoritarios. Y digo se imponen. Lo que veo, mayormente, es una producción sumisa a los cánones tradicionales y sujeta a intereses políticos y comerciales.

Nos hemos ido acomodando al ritmo de las subvenciones, que al fin y al cabo no son más que una trampa. Una silla de ruedas con la que poder moverse, pero que a la larga impide el levantarse. Las subvenciones y las ayudas, en todo caso, deberían ir al público.

El mercado que muchos defienden no existe, y mucho menos el libre mercado. El dinero con el que vivimos la mayoría de los teatreros es dinero público. Y el privado solo mira lo comercial. Pienso que



Foto 12



Foto 13

cultura y mercado son términos que no deben viajar siempre juntos.

Lo que veo es un teatro que sirve al ensalzamiento y al culto a la personalidad de algunos personajes famosos televisivos que desembarcan en el teatro cuando no hay series con una voracidad propia de un vikingo.

Lo que veo es una producción pública que dilapida recursos públicos, hace competencia desleal a la producción privada, que no cumple los objetivos para los que dice existe, y que sólo sirve de propaganda. Sin querer cuestionar la existencia de una producción pública, la verdad es que muchas veces, cuando veo alguna de ellas, me pregunto por qué no se dedican a hacer chorizos, o frigoríficos. ¿Qué dirían los chacineros de Salamanca?

Lo que veo son unas programaciones homogéneas en manos de gestores poco o nada profesionales. Aunque he de reconocer que cada vez lo son más también es cierto que sólo un reducido número de ellos goza de una auténtica independencia. Pero aún así se programa lo mismo en casi todos los sitios, con lo

que corremos el peligro de perder *biodiversidad cultural*, algo necesario para la salud de cualquier sociedad.

Lo que veo es una no existencia de política cultural, sustituida por la política del fasto y la inauguración.

La política cultural se ha convertido en propaganda. La cultura debería residir en la sociedad civil, y lo que sucede es que está en manos de los políticos. Los creadores no tenemos posibilidad de establecer una relación directa con el público.

Lo que veo es una escasez de programaciones de teatro contemporáneo. Apenas hay espacios de programación. Los gestores no apuestan por este tipo de teatro. Piensan que el público va a reaccionar negativamente. Esto es completamente falso. Cuando se programan espectáculos de calidad, el público siempre responde. Y evidentemente lo que tiene que haber es siempre una buena información hacia el público.

Las sociedades occidentales recorren la senda del individualismo, de la competencia. Cada vez vivimos como individuos separados, consumidores aislados. No está de moda compartir. También se quiere acabar con el verdadero teatro, sustituyéndolo por un sucedáneo insípido y no peligroso, ni en las formas ni en el contenido. Pero aunque sea una profesión minoritaria, en contra de la tendencia general, no dudo de que siempre habrá personas que defiendan la inteligencia, la innovación, el riesgo, el compromiso, como único camino posible de la creación artística.

**Miguel Muñoz**  
Mayo, 2003



---

# Fotografías

---

- 1 a 7. Centro Andaluz de Teatro**  
Espectáculo: *Romeo x Julieta*. 2003  
Dirección: Emilio Hernández  
Dramaturgia: Antonio Onetti / Emilio Hernández  
Fotografía: Luis Castilla
- 8: Cía. Bekereke (Alava)**  
Espectáculo de calle: *Al fondo a la derecha*. 1984  
Fotografía: Compañía.
- 9: Cía. Bekereke**  
Espectáculo: *Eco*  
Dirección: Jill Greenhalg  
Fotografía: Compañía
- 10: Cía. Zanguango Teatro**  
Espectáculo: *A ver si podemos*  
Autor: Miguel Muñoz  
Fotografía: Esther Inestral
- 11: Cía. Zanguango Teatro**  
Espectáculo: *¿Y Quién No?* 1995  
Autor: Miguel Muñoz  
Fotografía: Compañía.
- 12. Cía. Zanguango Teatro**  
Espectáculo: *Pan con Pan*. 2001  
Premio Max de las Artes Escénicas al espectáculo Revelación 2002.  
Dirección: Miguel Muñoz  
Fotografía: Compañía.
- 13. Cía. Zanguango Teatro y Trapu-Zaharra**  
Espectáculo: *Pan con Pan*. 2001  
Premio Max de las Artes Escénicas al espectáculo Revelación 2002.  
Dirección: Miguel Muñoz

## TÍTULOS APARECIDOS

### Año 1994

1. Miguel Romero Esteo  
*Del Mediterráneo arcaico y el Teatro Contemporáneo.*
2. Francisco Valcarce  
*Teatro Contemporáneo: Un espacio para la investigación y la imaginación. Influencias e impregnaciones. (Apuntes para una historia de la innovación escénica)*
3. José Antonio Sánchez  
*Dramaturgias de la complejidad: Sobre la génesis de la nueva escritura escénica.*
4. Marianne Van Kerkhoveen  
*La Fusión de la Ideología y de la Estética en el Teatro Contemporáneo.*

### Año 1995

5. Juan Antonio Hormigón  
*El sentido actual del teatro.*
  6. José Antonio Sedeño  
*La Puesta en Escena como proceso de investigación: «EL PÚBLICO» de Federico García Lorca.*
  7. Sara Molina  
*Teatro Contemporáneo: El compromiso con una ética y una estética.*
- Antonio Fernández Lera  
*Teatro del Siglo XX: Otras tradiciones, Otras realidades.*

### Año 1996

8. Juan Ruesga  
*Reflexiones sobre el Espacio Escénico Hoy.*
- Manuel Llanes  
*El Festival Internacional de Teatro de Granada: Un Espacio más allá de la Indiferencia.*

## **Año 1997**

**9. José Monleón Bennacer**

*El Actor Mediterráneo.*

Salvador Távora

*El teatro, su historia y el Mediterráneo.*

Francisco Ortuño Millán

*La Materia del Actor.*

**10. Jean-Marie Pradier**

*El animal, el ángel y la escena.*

José Sanchis Sinisterra

*Por una teatralidad menor.*

Miguel Romero Esteo

*De la dramaturgia mediterránea y sus raíces.*

## **Año 1998**

**11. José Luis García Sánchez**

*Don Ramón María del Valle Inclán y el Cine.*

Ricardo Iniesta

*Valle-Inclán a través del tiempo. De la dramaturgia modernista a la contemporánea.*

**12. César Oliva**

*El Montaje en el Teatro de Valle-Inclán.*

Etelvino Vázquez

*La Interpretación en Valle-Inclán.*

## **Año 1999**

**13. Juan Antonio Bardém**

*De las diversas formas de morir*

Antonio Sánchez Trigueros

*La Casa de Bernarda Alba: De Margarita Xirgu a Calixto Bieito  
(Crónica incompleta de un itinerario escénico).*

**14. Ian Gibson**

*Federico García Lorca. El Hombre y su Misión.*

Lluís Pasqual

*La Barraca y Federico García Lorca*

## **Año 2000**

15. Miguel Romero Esteo  
*Mi personal visión Post-Vanguardia del teatro*  
José Antonio Sánchez  
*La Estética de la Catástrofe.*
16. Patrice Pavis  
*La Cooperación Textual del Espectador.*  
*A propósito de algunas puestas en escena de textos contemporáneos en Aviñón 1999.*  
Juan Carlos Pérez de la Fuente  
*Teatro para un Nuevo Tiempo: Ceremonia y Rito.*

## **Año 2001**

17. José Monleón  
*Teatro Contemporáneo: La Sociedad y los Especialistas.*  
La Fura dels Baus  
*Postmilenio: Teatro. Hombre. Tecnología.*  
TEATRO DIGITAL
18. Eugenio Barba  
*Conocimiento tácito: Herencia y pérdida.*  
Rodrigo García  
*Cero*
19. Vicente León  
*Libertad Creativa, Rigor Escénico y Contemporaneidad.*  
Jorge Cobos  
*Ofelia es una nube. Una visión inestable de las Artes Escénicas Contemporáneas.*

## **Año 2002**

20. Antonio Meliveo  
*Una Topografía de Sombras. Cinéma Terror.*  
Sara Molina  
*Escena XXI: Fragmentos de una conversación Universal.*

21. Francisco Valcarce  
*Nueva Escena: Contemporaneidad y Periferia.*
22. José Antonio Sedeño  
*La mirada del espectador. Un estudio etnográfico sobre la condición de espectador.*

### **Año 2003**

23. José María Roca  
*Cuando la Imagen se hace Escena o Cuando la Escena se hace Imagen.*  
Javier García Yagüe  
*Trilogía de la Juventud. Hacia una dramaturgia colectiva.*
24. Antonio Onetti  
*Romeo x Julieta. Apuntes sobre una versión*  
Miguel Muñoz  
*Una visión zanguanga del Teatro Contemporáneo*

## MIGUEL MUÑOZ

Valencia, 1959

Comienza su actividad profesional como actor, en el 82, con la compañía BEKEREKE de Álava. Realizan espectáculos de sala y de calle. Siempre creaciones colectivas, algo que también es una característica de sus trabajos posteriores.

También ha colaborado en proyectos con numerosas compañías: LA TARTANA, CAMBALEO, SURIPANTA TRAPU-ZAHARRA, PIKOR, LATIRILI, UR, TEATRAPO, LA SAL, PEINETA.

Ha impartido numerosos cursos de formación, y ha dirigido el Taller de Teatro de la Universidad de Salamanca entre el 90 y el 93.

En el 93 funda la compañía ZANGUANGO, con la que sigue haciendo espectáculos tanto de sala como de calle, pero asumiendo cada vez más el papel de director de escena. También trabaja como director para otras compañías y ocasionalmente imparte cursos de teatro.

Ha dirigido el espectáculo PAN CON PAN, con el que recibe el *Premio MAX de las Artes Escénicas al Espectáculo Revelación 2002*.

Toda su trayectoria es un compromiso con la búsqueda de nuevos lenguajes teatrales y nuevas formas de expresión, una apuesta por el riesgo y la innovación.

Cabe mencionar entre otros, los siguientes espectáculos:

- 1983 Actor en BEKEREKE con, *La Sirena y los Borrachos*. Dirección, Jill Greenhalg.
- 1984 *Al Fondo a la Derecha*.
- 1985 *Eco*. Dirección, Jill Greenhalg.
- 1987 *Sentido Único*. Dirección, Elena Armengod.
- 1989 Con TRAPU-ZAHARRA 1+1 Dirección, Esteve Graset.
- 1990 Dirección de Actores para la Cía. TOURNESOL de Francia.
- 1990-1992 Dirige el Taller de Teatro de la Universidad de Salamanca.
- 1993 Funda la Cía. de Teatro ZANGUANGO:  
Dirige y actúa en el espectáculo de calle *Macanas Argentinas*.
- 1994 Autor y actor en el espectáculo *A ver si podemos*.
- 1995 Autor y actor en el espectáculo *¿Y Quién No?*
- 1998 Co-director del espectáculo *Cómeme cruda* para la Cía. LA SAL.
- 1999 Como director con la Cía. ZANGUANGO:  
*No me digas más*.
- 2000 *Espere su turno*.
- 2001 *Pan con Pan*, co-producción de ZANGUANGO y TRAPUZAHARRA.
- 2002 Dirige el espectáculo *Ataque Verbal* para la Cía. PEINETA PRODUCCIONES.



**UNIVERSIDAD DE MÁLAGA**



**UNIVERSIDAD DE CANTABRIA**



**JUNTA DE ANDALUCÍA**

Consejería de Educación y Ciencia  
Delegación Provincial  
Málaga  
**E.S.A.D.**



**UNIVERSIDAD DE GRANADA**

**2003**

Colabora

**MÁLAGA ESCENA ABIERTA**  
Cultura y Artes Escénicas Contemporáneas