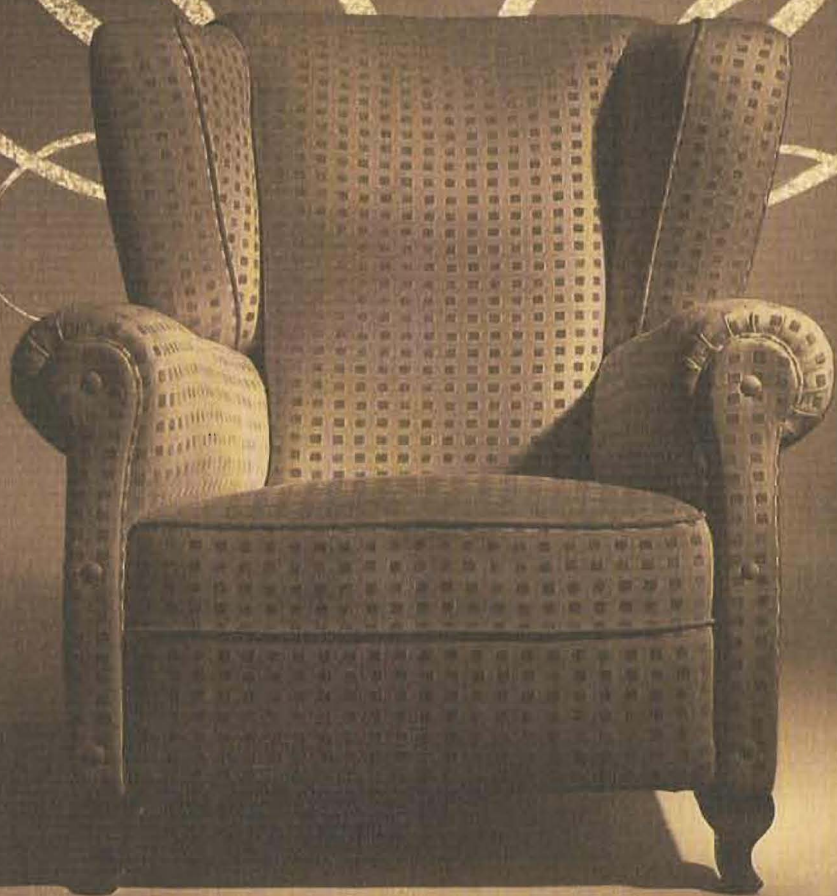


Cuadernos de
Dramaturgia
Contemporánea
nº **13**



**CUADERNOS DE
DRAMATURGIA
CONTEMPORÁNEA
Nº 13**

XVI MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL
DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

Alicante, 2008

CONSEJO DE REDACCIÓN


Guillermo Heras
Fernando Gómez Grande
Juan A. Ríos Carratalá

El consejo de redacción no se hace responsable de las opiniones expresadas por los autores de los trabajos.

© los autores

© de esta edición:

XVI Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos

Preimpresión:  Espagrafic www.espagrafic.com

Impresión: Ingra Impresores

I.S.S.N.: 1137-0742

Depósito Legal: A-1146-1996

ÍNDICE

I. Los autores y la dramaturgia actual

- I.1. Eduardo Alonso, *"Hago teatro"* 9
I.2. Paco Sanguino, *"¿Y por qué no?"* 13
I.3. Julia Ruiz, *"El ovillo"* 17

II. En torno al teatro

- II.1. Guillermo Heras, *"Producción, Oficio, Pensamiento: Operación Pop"* 23
II.2. Magda Ruggeri Marchetti, *"La gran temporada de Juan Mayorga"* 29
II.3. Virgilio Tortosa, *"Escrituras Digitales y teatro"* 39
II.4. Cristina Domínguez Dapena, *"Autores con escenario"* 43

III. Sobre Homenajes, Premios y Actividades

- III.1. Carlos Ferrer, *"Galcerán, la mascarada de lo cercano"* 51
III.2. Aurélie Deny, *"La relación autor- traductor"* 69
III.3. Guillermo Heras, *"Recordando a Gonzalo Pérez de Olaguer"* 99

Memoria fotográfica sobre la XV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos	101
--	------------

IV. Desde la otra orilla

IV.1 Jorge Dubatti, <i>"Textos dramáticos y acontecimiento teatral"</i> ...	117
IV.2 Cipriano Argüello Pitt, <i>"Notas sobre operaciones dramatúrgicas en la actuación"</i>	133
IV.3 Edgar Chías, <i>"Historias del falso elefante falso"</i>	141

V. Muestra- Maratón de Monólogos

Juan Luis Mira, <i>"Ya no estamos sol@s ante el peligro"</i>	153
V.1 Jesús Montoya, <i>"Está noche estoy contento"</i>	155
V.2 Ana Sandoval, <i>"Al vostre servei"</i>	159
V.3 J. Javier Moreno Sánchez, <i>"Humo"</i>	163
V.4 Mario Hernández/ Eíman Schaffer, <i>"Sobre lo divino"</i>	167
V.5 Mario Guerra, <i>"Las apuestas"</i>	171

VI. Balance de Muestras anteriores

V.1. Autores Homenajeados	177
V.2. Talleres de Dramaturgia	179
V.3. Encuentros y Seminarios	181
V.4. Relación de Espectáculos	185
V.5. Ediciones de la Muestra	205

I. LOS AUTORES Y LA DRAMATURGIA ACTUAL

HAGO TEATRO

Eduardo Alonso

Hago teatro. Quiero decir; hace muchos, muchísimos años que me dedico a hacer teatro. Pero no es una profesión o, mejor dicho, no es sólo una profesión, porque, cuando no estoy ensayando, estoy haciendo gestiones para continuar haciendo teatro, y cuando no hago gestiones, hago reuniones, y cuando no hago reuniones, estoy pensando en como hacer el teatro que hago. Incluso descansando, cuando dejo libre mi imaginación, entonces me vienen ideas de cómo hacer teatro, no las busco, me vienen. Lo que no me ocurre es que sueñe con teatro. No. Cuando duermo no sueño con hacer teatro, quizás porque los sueños son expresión de nuestros deseos y a mi me llega con todo el resto del día para el teatro. Pero, aunque mi vida consciente, y supongo que bastante de la inconsciente, esté tan monopolizada por el teatro, no crean que es una obsesión. No. No me obsesiona el teatro, es algo natural. Me invade sin que yo haga ningún esfuerzo. Siempre. Constantemente. ¡Hombre, a veces es algo incómodo! Por ejemplo, cuando voy conduciendo solo, me vienen a la cabeza argumentos y conflictos para nuevos textos y, como son muy insistentes, resulta molesto de modo que, para no pensar, pongo la radio y ya está. Sí, vivo inmerso en el teatro. Además, y para mayor inmersión, las distancias en la ciudad que habito son muy pequeñas,

de modo que se pierde poco tiempo en el transporte. De mi casa al local de ensayos hay escasos cinco minutos, y de éste al Teatro Principal, algo menos. Incluso si tengo que ir al IGAEM (Institución que se dedica en mi comunidad a la cosa del teatro), pues tarde escasos tres minutos. O sea, ni tiempo se pierde en los traslados. Claro, cuando tenemos representaciones fuera de nuestra ciudad, el tiempo de traslado es más, pero como vamos parte de la compañía en el coche, sólo se habla de teatro, y en el caso de que vaya yo solo, pues ya les comenté lo que me pasaba, de modo que...

Es difícil explicar como se vive aquí, en el noroeste, el teatro o, mejor dicho, como lo vivo yo, no quiero erigirme en representante de nadie. Quizás la mejor forma de explicarlo es decir que es como el "orballo", esa lluvia fina, mansa y persistente, a penas perceptible, que siempre está, humedeciéndolo todo y que, como casi no la percibes, cala hasta los huesos; resulta algo incómoda, pero a los que nacemos con ella, cuando no la tenemos se nos seca la garganta y no podemos respirar bien. Pues algo así.

Yo soy, principalmente, director de teatro. Creo. Antes, cuando escribía algún texto, decía que era un director que escribía, cuando iluminaba algún espectáculo, decía que era un director que iluminaba, cuando interpretaba, que era un director que actuaba. Pero ahora... ya no sé que disculpa poner. Quizás no sea un director, ni un autor, ni un iluminador ni un actor... sino, simplemente un hombre de teatro. Claro que la falta de especialización, esta generalidad, no sé, dice muy poco de la profesionalidad, pero que le voy a hacer. Puede que me ocurra como a esos edificios multiusos que tanto se construyeron en mi comunidad en los años 80; por pretender servir para todo, no servían para nada. No me importa, es una situación de la que no puedo huir, no crean que no me gustaría, pero no puedo. Ya me he resignado a esta inmersión y, además, seguramente no me fuera posible vivir de otra manera.

No sé si lo he explicado con claridad y se darán ustedes cuenta de lo que pasa, pero creo que ha quedado claro de que a esto no se le puede llamar una profesión, pero tampoco es una obsesión, ya lo he dicho. Quizás la mejor forma de definirlo es decir que es una maldición. Sí, creo que así queda bastante bien explicado. El teatro para mi es una maldición que me ha caído

encima sin buscarla, sin pretenderla, como una imposición telúrica acorde con mi naturaleza humana. No sé si a alguien más le ocurre esto, no sé si hay por la tierra más seres vivos estigmatizados con esta maldición, pero si los hay, que se pongan en contacto conmigo porque yo soy uno de ellos.

¿Y POR QUÉ NO?

Paco Sanguino

Cuenta la leyenda urbana que un profesor de filosofía planteó un única pregunta en un examen: "¿Por qué?". Uno de sus alumnos o alumnas respondió con una respuesta igual de breve: "¿Y por qué no?".

A veces es mejor no hacerse preguntas. Porque si uno se las hace, corre el riesgo de obtener alguna contestación. Si uno se pregunta sobre esta existencia, siempre obtendrá la misma respuesta. Sinceramente, dudo que tenga algún sentido la existencia, me dice la niña del *burger*, mojando la patata rancia en el tomate sobre el cartón. Y dudo que cuando crezca pueda pensar cualquier cosa distinta. Nada como venir a un *burger* o quedarse en casa viendo la tele para no hacerse preguntas.

Escribir, como vivir, es estar en el río, agarrado a una pequeña rama que nos salva de ahogarnos. A veces uno desea soltarse de esa rama y dejarse llevar por la corriente. A veces, miro mi brazo extendido y miro mi cuerpo y observo con ironía que yo soy mucho más fuerte y listo que la débil rama de la que me agarro. Y sin embargo, si tiro ligeramente de ella, solo un leve empujón y la rama se soltará del tronco y la corriente nos llevará río abajo, hacia algún lugar donde nos encuentren a mí hinchado y a ella podrida. Esa imprecisión, ese equilibrio inestable, esa vida en tengueregué es posi-

blemente lo que más me seduce. Siempre digo que escribir teatro es como dibujar unos planos, no es levantar la casa. Eso lo hacen los actores, los directores... Puede que este trabajo sea duro y mal pagado, pero cuando entro en un teatro y veo el edificio en pie, me felicito por haber calentado la silla de dibujo durante meses. Puede que el edificio no sea exactamente lo que imaginaba, pero quien se deja la espalda no soy yo.

Tú lo has dicho, eres un farsante, me dice la niña del *burger* mientras sorbe de su cañita escandalosamente. El líquido ascendiendo entre el aire hasta su boca suena como mi teclado. Eres un fraude. Eres un *copiopeguista*. Un mirón. A mí no me engañas. Puede que le engañes a toda esa gente que entra en ese... ¿Cómo lo has llamado? ¿Teatro? Pero a mí no me engañas, soy una niña, *I am the walrus*, no soy la débil rama de la que te agarras. Decía Lennon que al fin y al cabo él solo juntaba palabras.

¿Estás hablando de teatro?, me dice mi amiga. Yo hice una vez teatro, me grita mientras sale desnuda de la ducha. Necesito una cuchilla de afeitar para mis piernas. Yo hice teatro en un curso. Se suponía que adquiriríamos conocimientos para mediar entre esa gente que decide divorciarse. Pagamos una pasta para que dos psicólogos nos pusieran a hacer teatro. ¿Y sabes qué aprendí con aquello? Que la educación se ha convertido en una basura. ¿No tendrás por ahí un cepillo de dientes? Y también aprendí que cada uno vive muy bien en su mentira y que no hay que tocarle las narices a nadie con eso. Eso aprendí con el teatro. Yo pensaba que los buenos actores eran unos grandes mentirosos y ahora creo que no hay nadie más franco en el mundo que un actor diciendo su mentira. Deberían haber hecho Papa a Gassman, a Mastroianni. Deberían haber hecho presidente a Brando. Esa gente sí es una puta máquina de la verdad. Voy a bajar a comprar tabaco, ¿quieres algo? Te estoy hablando. ¿Tienes que ponerte a escribir justo cuando te estoy hablando? La rama se suelta.

En ese caso, no te golpees el pecho con los puños, me dice el doctor. En efecto, un poco de sentido del humor te vendría bien. Un poco de y-por-qué-no. ¿Una sonrisa como la de Maeterlinck, quiere decir, doctora? Perdón, quise decir doctor. ¿Quién es Maeterlinck? Maeterlinck es mi pequeña y bella *westy*, y tiene un parche negro en el ojo izquierdo. La totalidad de

preguntas y respuestas se encuentran en el perro, decía Kafka. ¿Quiere que le dibuje a mi perra? Ahora no. ¿Se siente feliz? La felicidad es solo una opinión. Ahora los doctores emplean un ordenador, no un fonendoscopio. Los doctores no te auscultan, acceden al LDAP. Viniste aquí por ansiedad. ¿Qué tal? Muy bien. ¿Y los antidepresivos? Muy bien. Terminé jugando a las canicas con ellos. Eran redondos y azules, una tentación. Hice un agujero en el suelo. ¿Y te ocultaste dentro? No, Maeterlinck y yo jugamos al gua. Interesante, pide cita para dentro de un mes a la nueva secretaria, no tengo red. ¿Está buena su secretaria, doctor? Sí, y además es mi madre. Y ahora, doctor, ¿adónde puedo ir yo, un judío errante?

¿Por qué escribir teatro? Porque últimamente estoy planteándome pasar a la posteridad, decía la mujer de Zelig. Porque quiero gobernar el mundo. Me apoderaré de la mente de la gente que vaya a ver mis obras, podré manipular las mentes de los seres humanos, gobernar el mundo a mi antojo desde mi laboratorio. Maeterlinck y yo gobernaremos el planeta por fin. Llamaré a The Diceman y tiraremos los dados para decidir adónde vamos cada día.

Decido soltarme de la rama para atrapar cada obra como un pez. Persigo las obras como axolotes y creo que los atrapo. Me agarro de nuevo a la rama mientras el pez colea en mi boca. Persigo los peces agarrado a la débil rama de mi fútil existencia. Los peces crudos son sabrosos; si pudiera pescar alguno. Cada obra tiene forma de pez, un pez que cazo y que se vuelve arena entre los dedos. Vuelvo a soltarme de la rama, busco otro pez (otra obra), salgo a la superficie, encuentro otra rama cada vez más débil y más seca. ¿Por qué escribo teatro? ¿Y por qué no? Soy un héroe en mis pensamientos, pero mis acciones son inofensivas, dijo Maeterlinck. Dame una rama a la que agarrarme y yo pescaré para ti axolotes.

EL OVILLO

Julia Ruiz

Imaginemos un ovillo de hilos de diferentes colores entremezclados. Cada color representa una visión, una perspectiva personal diferente sobre la que poder analizar el teatro para niños. Todas ellas son válidas y todas juntas conforman mi realidad y mi forma de entender. En definitiva, forman el ovillo que he ido liando, dando vueltas pacientemente en estos años de dedicación exclusiva al teatro para niños realizando diferentes trabajos: actuación, creación de textos, dirección, enseñanza, distribución...

Podría encarar este texto eligiendo cualquier color, aun sabiendo que es imposible tirar de uno de los hilos sin que acabe liándose con cualquier otro.

Esto simplemente, es una forma de decir que va a ser difícil no enredar, enmarañar, mezclar colores, porque forman parte todos ellos de un núcleo común –y porque me apasiono cuando hablo sobre este tema–. Pero ya que este texto se enmarca dentro de la muestra de teatro de autor contemporáneo, intentaré hablar sobre mi manera de elaborar de un texto.

Centrarme. No cambiar los hilos, ni perderlos.

Crear un texto:

Primer hilo: La idea fija. No escribo. Un día cualquiera aparece la idea fugaz, la palabra clave, la frase o la imagen que, sin saber por qué se instala en la cabeza y se transforma en idea fija.

Segundo hilo: La maraña. No escribo. Poco a poco a esta idea primigenia se le van añadiendo, uniendo por pura atracción –como un imán– otras imágenes, frases, acciones... que conforman un bloque compacto, informe aún, pero que ya comienza a ser el principio gestor del espectáculo.

Tercer hilo: El resumen. Todavía no escribo. Ordenar todo este caos primigenio. Necesito saber como comienza y como termina la historia que quiero contar. Poder condensarla en un par de frases. Este resumen debe de ser atractivo y lógico y es una de las primeras dificultades a las que me enfrento. Si lo consigo– y que nadie me pregunte por qué– se que todo lo demás irá bien.

Cuarto hilo: El cuento. Comienzo a escribir. Crear un cuento corto donde empezar a desarrollar la historia. Un cuento que sirva como tal. Un cuento que se pueda contar. Y contármelo y contárselo a otros.

Quinto hilo: El guión. Elaboro un guión con las escenas posibles.

Sexto hilo: El texto teatral. Y a partir de aquí comienza la escritura real del texto teatral.

Cuando tengo estos seis hilos en la mano es el primer momento en el que pienso en el futuro público: en los niños y niñas que verán el espectáculo. En los pasos anteriores estaba sola frente a mi deseo de contar. Nunca frente a la necesidad de enseñar, ni de utilizar recursos o mensajes que: “sabemos que a los niños les gusta” Solo en este momento decido a que edades me gustaría que fuera dirigido, porque esta decisión marcará el tipo de lenguaje de los personajes, el ritmo interno, las escenas visuales... es decir, la forma general del espectáculo.

Pero no es tan simple. Hay que tener en cuenta los márgenes de edad. Por ejemplo: una obra dirigida a niños-as de tres a seis años debe tener varias líneas de comprensión, porque un niño de tres años está en una etapa evolutiva muy distinta a la de un niño de seis, y el espectáculo debe de ser atractivo para ambos. Es más: debe de serlo también para el adulto que los

acompaña. Parece complicado... y lo es. Pero, personalmente, es el principal hilo y el más atractivo. Todo esto es importante, pero no debe ser obsesivo.

Lo realmente importante es tu necesidad de contar.

La necesidad de transmitir una historia, una sensación, una emoción, una imagen. No puedo ponerme en su lugar, no puedo mirar con ojos de niña, porque ya no lo soy.

Puedo respetarlos, intentar comprenderlos, querer acompañarlos.

Mirarlos a los ojos frente a frente y no desde arriba.

No quiero enseñarles nada.

Ahora pienso: quizás este sea una de los problemas en nuestra profesión. Los que no entienden esta forma de mirar al niño y los miran con la superioridad y falta de interés del adulto que todo lo sabe, continúan mirándonos desde arriba a las gentes que nos dedicamos a crear para ellos. Nos colocan ahí abajo, en un escalafón inferior, aunque cuando hablen de la infancia se les llene la boca de frases hechas sobre su importancia. Frases hechas. No pensadas. Repetidas sin sentido. Son los-as que siguen llamando a los niños-as: “espectadores del futuro”. Si espectador es todo aquel que está presenciando un espectáculo, podemos tener dos posibilidades: que crean por su poca edad les falta presencia, o que piensen que los que nos dedicamos al teatro para niños no hacemos espectáculos. Nos miran con compasión por trabajar para los niños, por no haber podido llegar más arriba y no entienden que trabajamos con pasión para el espectador más puro, más limpio, con menos prejuicios y ninguna regla social establecida – no saben que se debe aplaudir por lo menos dos veces cuando acaba el espectáculo o que está mal visto moverse en la silla aunque no soportes lo que estás viendo– Son seres permeables que reciben y dan sin solución de continuidad y obligan a dar y recibir con la misma intensidad. Esto debe marcar la interpretación en este tipo de teatro.

La interpretación. ¿Por qué algunos actores-actrices que se acercan por primera vez al teatro para niños creen que deben actuar de una forma tan falaz? Exagerada, falsa y llena de clichés. ¿Es por lo que han visto o por lo que se imaginan? Si retomamos lo que hablábamos, debe ser todo lo contrario. Dar y recibir continuamente. Actuar para ellos exige intensidad, sinceridad,

capacidad de observación y de improvisación Porque son así: observan y viven con intensidad y son sinceros. Y porque siempre puede ocurrir algo imprevisible en el patio de butacas. La falsedad y la falta de intensidad siempre se asocian con cierto rumor que puede llegar a inundar el teatro...

Ya lo he liado todo... he perdido el hilo. No, todavía lo tengo en la mano. Dije que sería inevitable...

Otro hilo más y creo que van siete: Los ensayos. El espectáculo teatral está escrito. Pero en la compañía LaSaL, suelo dirigir los espectáculos que escribo. Entonces comienza la etapa final. Durante los ensayos, suelo ajustar las escenas y, sobre todo, los personajes a los actores que trabajan en ella. Esta etapa es variable dependiendo de la obra y de los actores: algunas no se modifican nada y otras se reescriben en gran parte.

En esta etapa el texto se convierte en el núcleo de trabajo. Pero solo al comienzo. Es la excusa para unir al equipo en un punto común. Es el punto de partida. Es fundamental crear el equipo y saber transmitir lo que piensas a todos los componentes. Las personas que trabajan deben entender lo que el espectáculo significa y ese concepto debe de ser igual para todos. Si esto ocurre, el desarrollo progresivo hasta la creación del espectáculo es pura magia. Una obra no debe ser la superposición del trabajo de varias personas sino la unión de distintas personas para conseguir un trabajo común.

¿Y si escribiera teatro sin pensar en él como futuro montaje? Seguramente todo sería distinto... o no.

Dejo el ovillo ya.

No quiero enredarme más y no tengo intención de liar a nadie.

No voy a hablar de los cabos sueltos, son así y es mejor dejarlos como están.

Voy a recoger los hilos.

Voy a recogerme para hacerme un ovillo

Voy a recogerlos...

El ovillo va creciendo... algún día tendré que aprender a tejer...

II. EN TORNO AL TEATRO

PRODUCCIÓN, OFICIO, PENSAMIENTO: OPERACIÓN POP

Guillermo Heras

Afortunadamente ya no están de moda los manifiestos. Gran parte de los que conozco, e incluso en los que he participado, nunca se han cumplido en su totalidad o, al final, sus propuestas han quedado desdibujadas con el paso del tiempo. El teatro encierra esa esencialidad canalla en la que el paso del tiempo ejerce de vitriolo sobre las verdades absolutas que, a veces, queremos plantear como salvadoras de la esencia de lo que hacemos y en lo que creemos. Con todo esto no quiero decir que esté en contra de los manifiestos, al contrario, hasta me parecen divertidos y terapéuticos, pero situados siempre en su eficacia relativa y mientras contengan unas ciertas dosis de sentido del humor y, además, estén exentos de pedanterías.

Por ello, estas breves reflexiones que propongo deberían circular por esa amorada actividad de la tertulia de café, hoy sustituida por la confusa ceremonia de los tertulianos radiofónicos que lo mismo especulan sobre las graves consecuencias de la economía mundial, los ajetreos de la política nacional o la conveniencia de llevar a Eurovisión un esperpento....por no hablar de cuando equivocan el oficio de un director de escena con el del

escenógrafo, el nombre de una obra de teatro de Fernán Gómez o arremeten contra los cómicos por sus posibles ideas políticas.

Siento nostalgia de los tiempos en que había tiempo para poder hablar, reflexionar, debatir y pelearse en torno a un café o cualquier bebida espirituosa en los viejos cafés madrileños, hoy casi todos desaparecidos. No, no es que sea tan viejo para haber estado en Pombo, pero cuando veo las antiguas fotografías en las que aparecen Valle, Bergamín, Gómez de la Serna y tantos otros, siento una envidia que se une a mis recuerdos del Café Lyon, el Comercial, el Dorín o incluso el Gijón, cuando entre reuniones de Primer Acto, Pipirijaina o la preparación de cualquier Asamblea del Teatro Independiente, conspirábamos y soñábamos con un teatro diferente al de la caspa reinante. Sin duda hoy se hace mejor teatro en España, pero desde el punto de vista técnico, formal y productivo, aunque no sé si tan arriesgado y comprometido como el de entonces.

Por ello, y debido a esta falta de plataformas de intercambio y debate cotidiano ahora escribimos bastante sobre gestión e, incluso acudimos a seminarios o encuentros en diferentes lugares autonómicos donde se producen sesudas sesiones sobre.....la importancia vital del mercado. Últimamente todo pasa por las teorías del mercado y, aunque se admita que el teatro pudiera ser un bien público eso no significa que no tenga que optimizar sus recursos en base, fundamentalmente, de la rentabilidad del número de plazas que se ocupen, quedando muy por debajo de la valoración la calidad del proyecto, su proyección social, el riesgo asumido o la necesidad de establecer un auténtico teatro que recupere conceptos de vinculación con el imaginario múltiple de los ciudadanos, afortunadamente distintos, que configuran el complejo mapa de los territorios del Estado.

Pues bien aprovechando estas páginas de los Cuadernos de Dramaturgia de la Muestra de Autores de Alicante, he ido proponiendo a lo largo de sus ediciones diversas opciones en las que todavía creo y confío en que alguna vez se vean realizadas. Desde Centros de Producción para la Dramaturgia española viva hasta Compañías de Repertorio especializadas en nuestros textos contemporáneos. Por eso, un año más me atrevo a lanzar una idea, no exenta de ironía dado los tiempos que corren, que he bautizado como

Operación POP, estrategia más cercana a nuestros TBO'S de toda la vida que a cualquier novela de espías británicos avalada por la crítica internacional.

Los tres ejes que considero fundamentales a la hora de encarar en la actualidad un proyecto escénico, y más si este está relacionado con las dramaturgias actuales serían:

Una línea clara en el concepto de producción: para qué, por qué y para quién.

Un fortalecimiento de los distintos oficios que configuran el entramado de las Artes Escénicas españolas.

Un discurso comprometido con el tipo de teatro que se quiere desarrollar.

Muchas de las propuestas que incluso saturan el mercado español parecen estar sostenida por el simple hecho de la buena voluntad, las pequeñas subvenciones que se pueden recibir de las Instituciones, la baja cualificación que se requiere en el oficio actoral en relación a la alta capacitación que se exige en el mundo musical, del canto o de la danza, la soberbia de algunos directores de escena que aplastan el discurso de la propuesta a través de producciones absolutamente desequilibradas en su presupuesto económico, el no saber a qué público en realidad nos dirigimos, el confundir continuamente el sentido de lo mayoritario y lo minoritario (¿por qué no hablar de lo específico?), la falta de redes y circuitos que realmente apuesten por un teatro de riesgo, la baja respuesta de los ciudadanos ante esas propuestas, la anestesia actual del discurso crítico en los medios de comunicación más preocupados por los continentes que por los contenidos o la necesaria reactivación de planes globales de apoyo al sector, son algunas de las consecuencias de la actual situación que condiciona la evolución de nuestro teatro de autor contemporáneo.

Para nada me parece que la situación sea peor que la de otros países, lo que creo es que en España a poco que se ajustaran ciertos mecanismos del sistema teatral podríamos dar un salto de gigantes en la consolidación de una escena contemporánea. Tenemos espacios suficientes, ahí está la Red de Teatros y Auditorios Públicos, la Red de salas Alternativas para demostrarlo. La enseñanza de las Artes Escénicas ha experimentado unos avances

indudables en los últimos años, tenemos Asociaciones de Autores, Directores, Actores, Empresarios, Distribuidores, Ferias de Teatro, Festivales y Teatros que crean un tejido profesional importante, tenemos opciones para embarcar en nuevas experiencias a gestores y gestoras culturales salidos de nuevas promociones con una preparación de la que antes carecíamos, tenemos revistas especializadas que son valoradas entre las mejores del mundo, la Universidad vuelve a hacer tibios intentos de generar proyectos autónomos, nuestro sistema político, casi federal, permite la consecución de ayudas desde diversas Instituciones.....aunque nuestra Ley de Patrocinio sea altamente mejorable. Todo ello nos debería permitir acometer esta OPERACIÓN POP con una sana alegría y un renovado ímpetu de confianza en el futuro.

Por eso, nada de llantos y quejas, más trabajo y más pensamiento. El oficio, desde su continua mejora y preparación, y el pensamiento desde el análisis y la proposición de medidas concretas alejadas de retóricas inanes.

Estas tres líneas delimitadas por la producción, el oficio y el pensamiento nunca deben estar aisladas. En realidad forman un tejido que es lo que hace avanzar conceptos como, por ejemplo, TEATRO NACIONAL o en este caso, DRAMATURGIA NACIONAL, aún asumiendo lo delicado de esta palabra en nuestro país. Pero para mí la Dramaturgia Nacional la forman los dramaturgos y dramaturgas de todo el estado, escriban en la lengua que escriban y elijan el lenguaje que elijan para hacer de su propuesta de escritura un hecho de autenticidad e identidad propia a todo teatro contemporáneo.

En la actualidad, muchos proyectos se guían única y exclusivamente por los instintos del mercado, lo cual proporciona producciones que pueden estar muy bien realizadas desde el punto de vista técnico, pero que carecen de cualquier discurso de autenticidad en el pensamiento teatral que plantean. Pero también, en el otro lado, existen muchas opciones que bajo el manto de lo trascendente o la supuesta importancia de lo que dicen, ocultan unas tremendas carencias de oficio y desarrollo estético. Tan vacío es un "teatro de púlpito", como "un teatro de lo banal".

Comprometerse con la realidad es una bonita proclama aunque siempre esté al borde de rondar la retórica. Crear, producir y distribuir teatro en España es y ha sido siempre complicado. Pero ahora que existe un tejido

importante formado por la RED NACIONAL, a las que se unen las Redes Autonómicas y Locales, que la preparación de nuestros gestores a través de estudios vinculados a la Universidad o al desarrollo de empresas públicas y privadas importantes y que tenemos una nómina importante de creadores en torno a grupos, compañías o individualidades destacadas, habría llegado el momento de que todo tuviera más dialectica interna, que todo tuviera una coordinación más precisa y que la suma de todos los elementos produjera un efecto de auténtico FRENTE CULTURAL capaz de dar respuestas a una escena del futuro.

LA GRAN TEMPORADA DE JUAN MAYORGA

Magda Ruggeri Marchetti

Las obras y las versiones de Juan Mayorga han tenido amplia presencia en la cartelera madrileña durante la temporada 2007-2008. Ya conocemos a este autor, del que nos hemos ocupado en reiteradas ocasiones, por su dramaturgia de gran espesor, estructurada en torno a temas tratados con profundidad y riqueza de perspectivas, hecho no sorprendente dada su condición de licenciado en Matemáticas y Doctor *cum laude* en Filosofía. Siempre muy preocupado por la cultura que, en su opinión, tiene que ser crítica para ser verdadera, focaliza toda su producción en el compromiso político y social. Ha sido galardonado con numerosos premios, entre los cuales el Nacional de Teatro 2007 que anualmente concede el Ministerio de Cultura. Sus obras están hoy en teatros de París, Oslo, Buenos Aires, etc. En sus versiones concede siempre gran protagonismo al lenguaje, usando un rico y espléndido castellano con la ductilidad necesaria para adaptarse al nivel socio-cultural de cada personaje. Buena muestra de ello fue su magnífica versión de *Un enemigo del pueblo* en el habla de los políticos y en las discusiones de las asambleas.

La versión de *Rey Lear*, respetuosa y fiel, denota un esfuerzo de síntesis, condensando el texto con gran precisión y dando mayor relieve a algunos

personajes, como Albany, Regan y en especial al Bufón, en otras versiones indicado como Loco, que adquiere mayor protagonismo y se actualiza. Como en otras tragedias de Shakespeare, se presenta aquí el crepúsculo del alma ambiciosa del viejo rey, incapaz de distinguir entre maldad y bondad de ánimo y ayudando, en su culpable ignorancia, al triunfo del mal. Su personalidad es un cumplido ejemplo de la ceguera del hombre, a menudo incapaz de ver lo que es evidente, obnubilado por su propia soberbia. Cuando empieza a germinar en él el embrión de una moralidad, pagará el precio de esta conquista con el sacrificio de Cordelia, la víctima inocente, la única persona sincera junto con los fieles Kent y Gloucester. Se trata de una obra de extraordinaria fuerza dramática que subraya la ingratitud de los hijos, la destrucción de la familia con una profunda indagación de los recovecos del alma descubriendo las pobres miserias del ser humano.

El sobresaliente montaje, estrenado en el Teatro Valle Inclán, es de Gerardo Vera que firma también una escenografía muy acertada que sugiere salones palaciegos y al mismo tiempo el espacio bélico exterior, subrayado todo por la perfecta iluminación de Juan Gómez-Cornejo. Estupenda la interpretación de Alfredo Alcón, con gran presencia escénica y un perfecto registro de voz que consigue pasar con holgura de la soberbia a la humillación, causada por el desamor de las hijas Conerill (Carme Elías) y Regan (Cristina Marcos), y a la ternura en el emocionante reencuentro con Cordelia, la estupenda Miryam Gallego. El reparto sin excepciones es de altura pero sin duda destacan Jesús Noguero (Edmond), Luis Bermejo (Bufón), Pedro Casablanc (Kent), Juli Mira (Gloucester) y Albert Triola (Edgar).

Fedra debe considerarse una obra de Juan Mayorga por derecho propio más que una versión del mito clásico pues, aunque se inspira en él, difiere profundamente. Basada en la segunda versión del *Hipólito* de Eurípides, se distancia de ella por la ausencia de los dioses, allí los verdaderos responsables, y por la distinta sucesión de los acaecimientos, como en la *Fedra* de Séneca, que también ha influenciado a nuestro autor. Seguramente esta pieza se acerca más a la de Racine en la profundización de los personajes y en la construcción trágica. Como el dramaturgo francés, Mayorga coloca la muerte de Fedra al final, pero, como veremos, de una forma muy distinta,

como distinto es también el peso de su herencia genética, sólo apuntada por nuestro autor, mientras en aquella versión se le asignaba la mayor responsabilidad.

Mayorga ha suprimido muchos episodios superfluos en la economía de la tragedia, ha reducido los personajes, añadiendo otro, Acamante, y el desarrollo de la acción se centra sobre todo en el conflicto de las pasiones. El alma de Fedra está al desnudo, arrastrada por un amor al que intenta resistirse, torturada por el deseo, pero también por los remordimientos, y en ese sentido recuerda sobre todo a la heroína de Racine. El drama es la historia de un gran amor que hace a la protagonista censurable y admirable al mismo tiempo.

Ana Belén dibuja perfectamente a su personaje, mostrándonos a una mujer que lucha por una gran pasión a la que se abandona sin reservas y que la llevará a la muerte. Pero a pesar de la lucha que mantiene consigo misma, decide rebelarse a las reglas que le imponen esperar fielmente a Teseo y asume la responsabilidad de vivir un amor prohibido, luchando contra las convenciones y las costumbres. No la devoran los celos como a la heroína de Racine, que nos presenta a un Hipólito enamorado de Aricie, porque nuestro joven está interesado sólo en la caza como el de Séneca, pero, si al comienzo parece odiar a todas las mujeres, evoluciona en el curso de la obra porque Fedra conseguirá suscitar en él el amor, un amor que él no ha querido reconocer pero que poco a poco ha crecido en su corazón. El joven ha revelado claramente su sentimiento no denunciando el acoso amoroso de su madrastra y especialmente con su dulce mirada hacia ella en el final. También Teseo lo comprende y los deja solos mientras, abrazados, mueren por medio del puñal que Fedra hunde en el pecho de un Hipólito ya malherido, antes de clavárselo ella misma. Es la última bellísima escena, que simboliza no sólo el triunfo del amor, sino también la rebeldía que impulsa al hombre hacia la libertad.

Mayorga mantiene la relevancia de la Enone de Racine, una confidente que conoce todos los recovecos del alma de Fedra, pero que ahonda sus raíces en la tradición española. Cuando habla a Hipólito de la pasión de su ama es una evidente celestina con todas sus estrategias y expedientes. La

única diferencia con su antepasada es que no lo hace por dinero, sino por amor a su dueña. Y por amor se interpone cuando Teseo va a matar a Fedra, asumiendo toda la responsabilidad. También Teseo es un personaje de Mayorga. Viene del mundo de los muertos y viene a traer muerte. La lleva consigo. Generalmente se le describe como a un hombre violento, mientras aquí perdona y nuevo es el gesto final de dejar solos a los amantes y permitir el triunfo del amor. Terámenes ha sufrido igualmente un pequeño cambio. Generalmente es un ayo que Mayorga transforma en un amigo de Hipólito para hacer más evidente la solidaridad del mundo masculino frente a la mujer.

Nuestro dramaturgo construye el personaje del hijo, ausente en las versiones que obran en nuestro conocimiento. Acamante en efecto aparece en la *Mitología* de Pierre Grimal como hijo de Teseo y de Fedra. No figura en la epopeya homérica aunque leyendas posteriores le hacen participar en la Guerra de Troya y, después de muchas hazañas, volver a Ática con su abuela Etra y reinar en paz. Y deseoso de paz y tranquilidad es el personaje de Mayorga, que tiene un papel secundario, pero encarna un profundo mensaje de paz. Se percibe en especial en los momentos más trágicos cuando su intervención, que se repite igual también a nivel sintagmático, es siempre conciliadora, tanto cuando se entera de que el padre ha pedido al cielo el castigo de Hipólito como cuando Teseo está a punto de matar a Fedra. Ya en otra ocasión hemos hablado del magnífico montaje de José Carlos Plaza, estrenado en el Teatro Bellas Artes de Madrid.

La antropomorfización del animal es una de las constantes de J. Mayorga para hablar de la condición humana (*Palabra de perro*, *Copito de nieve*, *La tortuga de Darwin*, *La paz perpetua*), aunque es un recurso ya utilizado en la antigüedad. El diálogo entre animales se remonta a distintas fuentes (Aristófanes, Plinio, etc.) que buscaban construir situaciones en que se combinase la enseñanza moral y la digresión fantástica. En la literatura española recordamos *El coloquio de los perros* cervantino y naturalmente a los fabulistas Iriarte y Samaniego.

Una tortuga recorre la historia y su testimonio quita el sueño a quienes se empeñan hoy en reescribirla. Pero no causa solo preocupaciones: también es la ocasión de la vida en la carrera profesional de alguno. Con estos

simples elementos la fantasía creadora de Juan Mayorga ha construido *La tortuga de Darwin*, estrenada en el Teatro de la Abadía, interesante obra plenamente representativa de su producción en la que el análisis intelectual es ciertamente el contenido dominante. Sin embargo su manejo de la carpintería teatral, sobre todo en la imaginación de situaciones fantásticas, no es menor en altura y le sitúa también entre los autores más notables del género en el panorama nacional actual.

La trama consiste en la hipérbole humanizada de la peripecia de una de las tortugas traídas por Darwin de uno de sus viajes. La condición animal le permite escapar, en caso de peligro, de los conflictos humanos que la rodean y vivir una situación menos trágica que la de *Copito de nieve* o la del desarraigo y pasmo que podemos intuir en los nativos que trajo Colón, pero después de haber convivido con los hombres desea volver a sus islas Galápagos dando a la obra un permanente toque melancólico y emitiendo un fuerte juicio negativo de la humanidad. En efecto, la tortuga pasa rápidamente de la fascinación por nuestra especie al espanto. La preferencia, tras esta experiencia, por su mundo natural originario es un tema típico del renacimiento italiano. Baste citar *Circe* de Giovan Battista Gelli (1549), donde animales interrogados por Ulises declaran preferir su condición salvaje con lucidas y profundas consideraciones sobre el hombre y sólo el elefante se deja convencer a retomar su anterior apariencia humana.

La longevidad de nuestro quelonio le permite ser testigo de los últimos doscientos años de la historia europea y da ocasión a Mayorga de expresar algunas de sus reflexiones y desplegar su amplia cultura, en un recorrido crítico-contemplativo que se narra al hilo del corto intervalo biográfico del reptil representado en escena. La protagonista llama al despacho de un profesor universitario de historia para corregir algunas de sus afirmaciones, que ella ha presenciado en directo en su larga vida, y se convierte, tras la incredulidad inicial, en un as en la manga del investigador. Lo mismo ocurre con el médico, que descubre casualmente en unas radiografías su extraordinaria anatomía esquelética, demostrativa de un pasmoso caso evolutivo. Ambos se la disputan, prometiéndole a cambio devolverla a su añorada isla aunque sin intención de cumplirlo.

El aspecto narrativo de la obra se desarrolla en las entrevistas con el historiador y en ellas nos detenemos en el caso Dreyfus, críticas a la revolución industrial, el hundimiento del Titanic, la guerra de trincheras de 1914, aspectos inéditos del entorno de Stalin, el París de los años 30 con Dalí y el surrealismo, Hitler y la quema de libros, incluido *El origen de las especies*, Auschwitz, para concluir con la sorprendente afirmación de que, tras la caída del muro, ya no ha habido nada nuevo en la historia. También hay posicionamientos ideológicos en la línea del evolucionismo duro en términos del ciego azar, adaptación y selección natural, con exclusión de la finalidad y de Dios.

El perfil propiamente teatral combina aspectos cómicos, que otorgan una responsabilidad determinante a la actriz protagonista, y escénicos, delegados por entero al montaje. La realización de Ernesto Caballero, eficaz y esencial, consiste en un terrario acristalado abierto del lado del espectador, con plantas tropicales en los rincones, cuyo primer plano es ora el estudio del historiador, ora la consulta del médico. Nos recuerda la jaula de Copito, en la que transcurre el espectáculo con el público alrededor, y los plátanos son ahora salchichas de Frankfurt, alimento humano próximo a los gusanos de la dieta reptiliana y que ella devora con las manos.

La propia explicación científica de la humanización de la tortuga como "evolución exponencial bajo estimulaciones extraordinarias" es irónica y la narración está animada de numerosos momentos humorísticos a cargo de la protagonista y salpicada de himnos como la Internacional, el del partido nazi, "Los cuatro muleros" como fondo al episodio de Guernica, el nacional alemán acompañando a la caída del muro y otros. El final, que se anunciaba opresivo, reserva una sorpresa, con una muestra más de la experimentada capacidad de Harriet de adaptación para sobrevivir a los protagonistas humanos, y representa la venganza de la naturaleza.

La interpretación de la tortuga, a cargo de Carmen Machi es sencillamente magistral, con su aire enternecedor de ancianita curvada por los años y por el oculto vestigio de caparazón, un temblor permanente y una expresión facial insuperablemente evocadora.

En reiteradas ocasiones hemos definido el teatro de Juan Mayorga como de contenido esencialmente intelectual, centrado en el análisis de situaciones humanas, generalmente de trascendencia social actual, bajo los ropajes de la recreación histórica, de la fábula con personajes animales o cualquier otro expediente útil al efecto. La aproximación es siempre filosófica pero la capacidad sintética y orden mental son propios del razonamiento científico.

La paz perpetua es posiblemente la obra en que más prescinde de la totalidad como valor autónomo, adoptando una estructura de diálogo filológico entre cuatro perros y un Ser Humano en el que se plantean grandes preguntas como la existencia de Dios, con amplias citas pascalianas, y las opciones para defendernos del terrorismo sin abdicar del estado de derecho y los principios que inspiran nuestra civilización. Las respuestas se dejan al espectador y Mayorga le incita a pensar. Surgen también otros temas como el amor, la lealtad y el servilismo al poder.

En un lugar desconocido y secreto, tres perros rivalizan para obtener el collar blanco que consagrará a uno de ellos como perro de un grupo antiterrorista de élite, el K-7. Sometidos a sucesivas pruebas por parte de Casius, un perro veterano y mutilado, en la última tienen que decidir cómo tratar a un detenido que se supone «tiene información sobre un inminente atentado contra población civil».

El contraste de opiniones sobre el tema en debate, la tortura y el terrorismo en nuestro caso, es muy eficaz para examinar sus múltiples aspectos y las tomas de posición instintivas que pugnan dentro de cada uno de nosotros ante un problema de tan dramática actualidad. Bajo ellos subyace la vieja cuestión del fin y los medios, del matar en legítima defensa, de conciliar la ley con la necesidad práctica de salvar vidas inocentes. Indudablemente, aun en el ciudadano más civilizado conviven sentimientos contradictorios y late la tentación de aceptar atajos para combatir la amenaza. El autor pone tanto éstas como las más reprobables ideas en boca de los distintos animales, aunque su pensamiento se refleja en Enmanuel (perfecto Israel Alejalde), el perro reflexivo que está en contra de toda violencia porque, si se abdicara del respeto a la ley, se justifica la oscura visión del mundo del posible adver-

sario y sobre todo le convertimos en un enemigo irreconciliable: «Enmanuel – Nos ganaremos su odio, el de su hermano, el de sus amigos, y la violencia nos encerrará en un círculo infernal que acabará en la aniquilación de todos. Tenemos que ofrecerle justicia, no odio.» No es casualidad que el personaje ejemplar de la obra tenga el nombre de Kant, así como el título del drama retome el de la obra «Proyecto para una paz perpetua» del gran filósofo.

José Luis Gómez ha hecho un montaje a la altura de su prestigio, ideando un espacio escénico claustrofóbico donde solo un ascensor y una puerta comunican ocasionalmente con el mundo exterior. El desnudo recinto semicircular de losas de hormigón prefabricado, puertas blindadas y algún indicador luminoso moderno es un mixto de laboratorio biológico subterráneo de seguridad, cámara de gas y jaula de Guantánamo. Como techo, una reja amenazadora a veces baja y hace el espacio aún más angosto. Cuando los perros se descontrolan, el Humano (Susi Sánchez) los somete con una descarga eléctrica. Durante toda la función se palpa una violencia latente que ya subyace en el texto, pero el director ha conseguido realzar la teatralidad de la obra que habla de nuestro tiempo de cárceles y vuelos secretos, del gran dilema entre libertad y seguridad, con momentos explícitos de personajes encapuchados y postrados contra el suelo.

El trabajo de los actores es espléndido, bajo una dirección que los concibe como «canes bípedos convertidos en gente corriente». José Luis Alcobendas es Odín, un perro criado en la calle que ha logrado sobrevivir y no tiene ideología. Julio Cortázar es John-John, el perro joven, programado en laboratorio, agresivo y violento, que cree ser el mejor, pero durante la función irá evolucionando y superando su ingenuidad. El instructor Casius, Fernando San Segundo, es un labrador y el más cercano al hombre, pero tiene el físico destrozado por las lesiones sufridas en servicio en un ataque terrorista, un gran parche cubre su ojo izquierdo evocándonos a un Dayan o a Millán Astray y maneja una muleta de elementos curvos con reminiscencias del cargador del Kalashnikov. Los actores que representan a los tres perros competidores adoptan con gran habilidad los movimientos y tics de los animales en un alarde de gestualidad canina.

El ejemplo de Mayorga nos hace añorar una mayor presencia en los escenarios de obras profundas y comprometidas como éstas, que pongan sobre la mesa los graves problemas, muchos de ellos globales y cualitativamente nuevos, que caracterizan a nuestro tiempo. Autores y textos no faltan en el teatro español contemporáneo, pero yacen en el olvido.

ESCRITURAS DIGITALES Y TEATRO

Virgilio Tortosa

Sin duda alguna el mundo digital está configurando todos los órdenes de la realidad, incluido el literario y el artístico. A raíz de la publicación de la edición de la cual soy responsable *Escrituras digitales. Tecnologías de la creación en la era virtual* (Publicaciones Universidad de Alicante, 2008) se me pide reseñar un trabajo que nace con vocación colectiva e implicaciones varias en nuestra más radiante actualidad de todos los días. Surgido a raíz de un encuentro tenido lugar varios años atrás en el seno de la propia Universidad de Alicante, se dieron cita buena parte de los más destacados especialistas del momento en el mundo digital, españoles e incluso algún otro extranjero. Su vocación era analizar el nuevo estadio en el que se halla inmersa la cultura en esta nueva era que los especialistas han bautizado como digital o virtual, aunque voces autorizadas como Manuel Castells prefieran hablar de sociedad red, porque es en el tejido virtual informático y en las telarañas de Internet donde se están configurando las claves de nuestro tiempo. Un nuevo escenario que permite pensar la cultura bajo un nuevo soporte, en un escenario de transición entre la llamada era Gutenberg de la cual somos deudores y otro totalmente diferenciado que tiene en el éter y lo digital su mayor acicate, reconfigurando todos los órdenes de nuestra realidad. Sabido

es que no hay modo de conducta u operación humana que desarrollemos al margen de las implicaciones digitales e hipertextuales, ya sea una operación bancaria, ver la televisión, acudir a una sala de proyección o incluso ver un espectáculo teatral. Nuestro mundo ha quedado definitivamente adscrito a la esfera de lo virtual en forma de transacciones comunicacionales invisibles que se presentifican instantáneamente en cualquier lugar del mundo en tiempo récord. El libro, con vocación de manual tanto para iniciados en la materia como para quienes quieran formarse o profundizar en el apasionante mundo de la cultura digital, pretende analizar todas estas transformaciones brutales y progresivas que sufre nuestra realidad. Un manual con vocación didáctica y pedagógica al ir acompañado de un DVD en el que se muestran toda clase de hipertextos a los que aluden sus autores a lo largo de sus páginas, para por una vez predicar con el ejemplo y poder constatar lo que para muchos es todavía pura abstracción.

Así, a lo largo de sus páginas se plantea el cambio de paradigma humanístico que supone la nueva era tecnocientífica y los peligros que asoman a la morfología humana con este sucederse trepidante de inventos tecnológicos, se plantea en un capítulo inicial introductorio el logro perseguido a lo largo del siglo XX del llamado hipertexto o texto digital, sus características y lógica textual a la que responde, la relación de la ficción digital con la retórica histórica, las características de la escritura hipermedia y el nuevo lugar que ocupan los lectores en tanto cooperantes textuales que generan la utopía de la autoría incluso, y el apasionante lugar de la nueva memoria que está surgiendo con las nuevas tecnologías. Un segundo capítulo se dedica en exclusiva a analizar, a partir de sus respectivos especialistas, cada uno de los discursos artísticos y literarios que han emergido desconfigurando y reconfigurando los viejos moldes literarios: así la poesía ha generado la poesía electrónica, el relato la cibernarrativa y el teatro el ciberteatro, del mismo modo que sus aplicaciones son bien visibles en el cine, la publicidad o el arte ahora digitalizado en lo que se ha denominado net.Art., del mismo modo que la música ha reconfigurado un negocio y un modo de hacer, y por supuesto el complejo mundo de los videojuegos también es ampliamente abordado. No en vano, por las características de la presente publicación,

añadir que el estudio sobre el teatro virtual fue realizado por el especialista de la Universidad de Santiago de Compostela Anxo Abuín, y allí aborda el quehacer virtual desde la Fura dels Baus, pasando por su mayor investigador y quien más lejos ha llevado en España este arte escénico como es Marcel·lí Antúnez (por cierto, altamente recomendable es visionar en el DVD el enlace que remite a la charla ofrecida en dicho encuentro, reproducida en directo, y donde se puede apreciar una ardua tarea entre las bellas artes y el arte escénico, entre la mecánica y la tecnología, entre la astrofísica y la electrónica...); el hacer en el nuevo medio de directores prestigiados internacionalmente como Robert Wilson, o artistas que cruzan sus creaciones con el escenario o la performance como Pedro Barbosa, Rice, Sterlac u Orlan pueblan su estudio.

Pero sin duda, donde se hace más visible esta revolución es en los modos de almacenamiento y reproducción de información, por lo que sensibles a ello pedimos a especialistas en biblioteconomía y documentación que plantearan cómo se han reconfigurado las nuevas bibliotecas digitalizadas o digitales como la Miguel de Cervantes, portal de referencia en el ámbito hispano, así como su uso en la docencia al transformar la enseñanza (e-learning). Tras este tercer capítulo, un cuarto se ocupa de la diatriba legal de los derechos de autoría y el *copyright* con todas sus variantes del nuevo medio (copyleft, creative commons) y para ello un activista y comprometido abogado analiza la usura de las instituciones a la hora de seguir avanzando en una legislación cada vez más restrictiva en la conformación de la propiedad privada del texto cuando el nuevo medio, todo lo contrario, permite una democratización de los contenidos como nunca en la historia había sucedido. Se cierra el debate con el aspecto filosófico de la nueva sociedad surgida en el final del siglo XX y la configuración del patrimonio cultural digital hoy.

Un capítulo último queda dedicado a una bibliografía amplia pero básica y especializada, según temáticas (teoría de la cultura y de la literatura, sociología, pensamiento, economía, legalidad, didáctica, así como textos digitales ficticios y no ficticios, o páginas de artistas y lugares de interés en Internet como instrumento de primer orden para acercar este apasionante mundo al lector interesado en formarse una idea global del mundo en el cual estamos

irremisiblemente insertos. Ya decimos que su vocación didáctica la completa la mostración de todos esos hipertextos ficticios analizados a lo largo de los diferentes trabajos así como haciendo palpable todo cuanto suele ser pura abstracción para un lector poco familiarizado con el asunto.

Una edición que pretende acercar la complejidad humanística y artística de este apasionante mundo al usuario e interesado, y sin duda material excelente para las aulas en sus diferentes ciclos formativos, por lo que significa disponer de un material en línea (*on line*) de cuanto es dirimido. Con esa vocación de vigencia y actualidad nace este esfuerzo colectivo que tiene a renombrados pensadores como Javier Echeverría o a Jenaro Talens, a estudiosos pioneros de la talla de Antonio Rodríguez de las Heras o Isidro Moreno, o el belga Jan Baetens, o a una nueva generación de investigadores españoles que están aportando masa crítica a los más diversos discursos artísticos como Teresa Vilariño, Domingo Sánchez-Mesa, Laura Borràs, Joan Campàs o Anxo Abuín su mejor aval, en un cruce de miradas multidisciplinar con vocación radiografiadora de esta nueva realidad, tan presente en la configuración de nuestro nuevo mundo.

AUTORES CON ESCENARIO

Cristina Domínguez Dapena

Directora do Centro Dramático Galego

Hace 25 años, en 1984, en plena construcción del teatro profesional en Galicia, se creó el Centro Dramático Galego con el objetivo de normalizar la actividad escénica del país. Hoy en día, 5 lustros después, se ha recorrido un largo camino en el que se ha buscado una profesionalización y una marca: un teatro gallego capaz de identificarse con un territorio y un público.

El teatro y las artes escénicas de Galicia han ganado, durante estos 25 años, en madurez profesional y artística, han conseguido más diversidad (hoy podemos ver compañías "especializadas" en teatro contemporáneo, grupos que trabajan con el mundo infantil, gente que hace teatro-circo...) y sus profesionales han madurado como creadores gracias a su experiencia y a su formación, sin olvidarnos de nuestra última gran conquista: la ESAD de Galicia, nuestra escuela oficial, de donde saldrán las jóvenes hornadas dispuestas a ganarse un relevo generacional natural y necesario.

La escena gallega se encuentra en un momento de compromiso con el público, y está buscando caminos de conexión y complicidad con los ciudadanos. Una buena parte ha llegado a la conclusión de que uno de los mejores modos de conseguirlo es produciendo espectáculos con textos de

creación propia, en los que un autor, o los creadores del espectáculo, forman parte esencial del mismo.

Sabemos que la solución no se encuentra en una sola acción ni en una sola dirección, pero sí es cierto que en estos momentos la figura del autor está siendo replanteada para tomar la dimensión que realmente merece. No creo que sea bueno pensar que un autor sea la solución a los problemas del teatro pero sí es positivo asociar la imagen del autor a **actualidad y cercanía**

Un autor actual, joven o maduro, emergente o consolidado, desde la imperfección o desde la seguridad técnica, siempre hablará desde la actualidad y siempre establecerá una conexión con el público que lo descubre por primera vez. Su voz sonará cercana, conocida, de ahora, porque muchas veces hablará de lo que nos sucede a los ciudadanos de principios del siglo XXI, e incluso cuando se sumerja en otras épocas, en otros asuntos, su voz siempre sonará actual.

Para apoyar esa estrategia de creación es necesario que la gente que escribe pueda ver compensada su actividad. No es cuestión de proteger al autor sin más, sino de ofrecer herramientas para que desarrolle su trabajo pensando en que una obra que ha escrito pueda llegar a los escenarios.

En Galicia, ese apoyo al autor se traduce en incentivos en las subvenciones a través de mayor puntuación para las compañías que estrenen obras de autores vivos, premios de escritura teatral bien dotados económicamente y diversificados (teatro infantil, teatro de marionetas para adultos, teatro de marionetas infantil, teatro radiofónico...). Galardones como el **Álvaro Cunqueiro** o el **Rafael Dieste**, de ya largo recorrido; el recién instaurado **Manuel María** de teatro infantil, los **Barriga Verde** de marionetas para adultos y para niños, el premio **Diario cultural de teatro radiofónico**... son un incentivo para los autores que no cuentan con una compañía que ponga en escena sus obras.

Pero ésta no puede ser la única manera de promocionar la escritura teatral. Hay un trabajo menos visible, que deberá dar sus frutos con el tiempo y que tiene que ver con el apoyo a la formación y a la creación desde sus inicios.

En el Centro Dramático Galego hemos puesto en marcha el Centro de Formación Dramática Contemporánea para apoyar a los jóvenes creadores que necesitan de herramientas para mejorar su escritura y para entender su lugar dentro de una obra escénica. Su finalidad no sólo atiende a todo lo que tiene que ver con la técnica dramatúrgica, sino también con el establecimiento de un necesario punto de encuentro y de relación entre los autores, al tiempo que ponen en conocimiento compartido sus obras y acceden a la creación escénica que se está haciendo fuera de nuestras fronteras. Y esto segundo, aunque parezca secundario, es realmente importante, ya que los jóvenes autores que asisten a nuestro taller **Pistas para unha dramaturxia da actualidade**, valoran el seguimiento que el director del curso, Cándido Pazó, y los profesores-autores invitados hacen de sus obras.

El resultado es que muchos sienten que su relación con la escritura ha cambiado radicalmente desde que han comenzado el taller y, además, aprenden tanto la técnica adquirida como la posibilidad de conexión entre ellos, de hablar de sus obras, de sus problemas a la hora de escribir, de cómo encarar y solucionar dificultades... en fin, de aumentar la calidad de sus textos gracias a la interacción que existe, a la autocrítica y a la crítica constructiva y continua de sus compañeros.

Todos ellos hablan de la necesidad de compartir, de mejorar su técnica, de romper estructuras, de renovar temas... Lo importante es que todos sepan que el camino que han empezado tiene un recorrido; y que en ese recorrido unas cuantas instituciones nos hemos comprometido a asistirles y a responder a algunos interrogantes sobre sus necesidades materiales y creativas.

Por nuestra parte, desde el Centro Dramático Galego hemos comprometido, a mayores, una de las producciones de cada temporada a la figura del autor residente. Tenemos una estructura de producción, un teatro, un espacio físico donde trabajamos y exhibimos nuestros espectáculos. Es una estructura más que suficiente para que un autor pueda instalarse con nosotros, relacionándose con el centro, escribiendo para nosotros, manteniendo un contacto continuo con el director/a que luego llevará a escena su texto... y sabiendo que al final podrá ver su obra representada, con un tratamiento

de producción idéntico al de cualquier texto de repertorio dramático universal.

Ni que decir tiene que la figura del autor residente nos la hemos tenido que inventar, y nos la seguimos inventando en cada temporada, cuestionándonos su función o funciones, la relación que debe de tener con los otros creadores, etc. Para nosotros está todo por inventar, no tenemos referentes y eso hace que podamos movernos con libertad. Así, la temporada pasada probamos con *Drama3*, un trabajo de tres autores y un director, los tres de una misma generación: treinta años. Ellos han utilizado nuestro espacio para escribir, reuniéndose con el director cada cierto tiempo con la finalidad de escribir una obra alrededor de un tema. También han contado con un grupo de oyentes que, de cuando en vez, se acercaba a escuchar sus textos y de este modo compartía con ellos su experiencia.

El resultado, según la crítica, ha sido desigual, pero ha sido precisamente toda esa gente que no ha acabado de convencerse del balance artístico del proyecto, la que nos ha pedido que no abandonemos ese camino. Es necesario el experimento para ayudar a la escritura dramática a evolucionar y crecer. Es necesario que las generaciones que tendrán que realizar el relevo generacional comiencen a estar presentes en la escena, comprometiéndose y sintiéndose al mismo tiempo implicados en un proceso de creación.

La conclusión para nosotros ha sido clara: haremos un *drama3* cada dos temporadas, intercalándolo con autores más consolidados. Sabemos que un autor por temporada es bien poco, pero nuestro ejemplo puede ser útil para que otras estructuras o compañías comiencen a utilizar la figura del autor como parte importante de su proceso de creación.

Asimismo, en nuestros programas de coproducción vinculadas a la creación contemporánea, estamos incentivando a las compañías emergentes que elaboran los materiales textuales que utilizan es sus propuestas escénicas. Es una manera de dejar claro que esos materiales son fundamentales y está muy bien que sean propios, originales, como lo van a ser sus coreografías, sus diseños de espacios sonoros, etc. Para ello les ofrecemos un asesoramiento dramático que se encarga de plantearles muchas preguntas y de ofrecerles unas cuantas soluciones.

Son muchos los medios que podemos utilizar para colocar al autor en el centro de la actividad escénica, es necesario ser conscientes que apoyando al autor estamos ayudando a las artes escénicas a continuar evolucionando.

Y todo ello con la perspectiva de que en Galicia, además, tenemos un reto fundamental común: aumentar la calidad de nuestros espectáculos y conquistar a un público que exige calidad, cercanía y actualidad.

III. SOBRE HOMENAJES, PREMIOS Y ACTIVIDADES

GALCERÁN, LA MASCARADA DE LO CERCANO

“Nada hay más saludable para la vida
que incrementarla, aunque sea inventándola”
Luis Mateo Díez

Carlos Ferrer

Dos millones de espectadores en todo el mundo. Estrenada en 20 países y con otra veintena de montajes ultimándose o estrenándose. Premio Ercilla 2004, Premio Max 2005. Cuatro ediciones del texto, dos de ellas en catalán. “El método Grönholm” es la carta de presentación, el epígrafe de la tarjeta de visita de Jordi Galcerán Ferrer (Barcelona, 1964) y el gran éxito del teatro español en los últimos lustros. La obra, una comedia sobre las pruebas trampa a las que deben someterse unos aspirantes a conseguir un puesto de trabajo, fue representada simultáneamente en Barcelona bajo la dirección de Sergi Belbel, con ocupaciones que nunca bajaron del 90 por ciento, y en Madrid con un montaje firmado por Tanzim Townsend, que se estrenó en Avilés el 13 de agosto de 2004 en el marco de las Jornadas de Teatro, para recalar un mes después en el teatro Marquina de Madrid. Dos propuestas escénicas independientes, ya que Townsend no hizo un montaje clónico del de Belbel (algo que sí realizase con “Palabras encadenadas” en Barcelona, Madrid y Buenos Aires), sino que ni siquiera vio la versión catalana.

En enero de 2007 ya contaba con cerca de 700.000 espectadores y atravesaba la barrera de las 800 funciones, cambiando íntegramente de reparto para comenzar su cuarta temporada en cartel, mientras los actores que estrenaron la pieza comenzaban entonces una gira por España, que se inició en el Teatro Principal de Alicante y que en el Gran Teatro de Elche acaparó aplausos. De igual modo, en Argentina, se escenificaron 600 funciones en tres temporadas, con más de 250.000 espectadores, recibiendo los premios ACE, Clarín y tres Estrella de Mar, y en Alemania 30 productoras diferentes la han montado, alguna con polémica incluida. Galcerán tuvo que intervenir bajo la amenaza de retirar los permisos de representación para evitar que el final fuese cambiado en una producción germánica. "El método Grönholm" demuestra que una obra de un autor español contemporáneo puede dar dinero a los productores.

El cine no podía ser ajeno a este éxito antológico y Marcelo Piñeyro trasladó al lenguaje cinematográfico "El método Grönholm", en una adaptación que dejó profundamente descontento a Galcerán, pero que logró unos 450.000 espectadores y más de 2.400.000 euros de recaudación, además de ganar dos premios Goya, al Mejor Guión Adaptado y al Mejor Actor de Reparto (Carmelo Gómez) y el Premio Gallo de Oro al Mejor Largometraje del I Festival de Cine Ibérico Hola Lisboa. El propio Piñeyro reconoció que ambas creaciones son muy diferentes, la pieza teatral "es más una comedia con un final sorprendente", mientras que su filme "va por otro lugar".

"Creo que una de las cosas que han hecho que sea un éxito es que todo el mundo ha buscado alguna vez trabajo: un test, una entrevista... y conocen este sentimiento. Vernos reflejados en escena nos estimula". Esta es la única explicación del autor a un éxito que no ha conocido fronteras y que permanecerá en la memoria de los aficionados durante mucho tiempo. Un éxito que supone un punto y seguido en la trayectoria de un autor, que ha sido reconocida por la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos y que ha podido ser seguida por el público alicantino. Si la VI edición de la Muestra programó la comedia "Dakota", en la IX fue el turno de "Palabras encadenadas" y en la última edición, "Fuga".

Con el juguete dramático de "El método Grönholm", escrito en 2002 y que en un inicio se titulaba "Selección natural", Jordi Galcerán nos trae a la memoria su también taquillera "Palabras encadenadas" por la perfecta ordenación de los sucesos que ocurren, graduados de forma milimétrica, en esta ocasión en una sala del Departamento de Personal de una multinacional sueca, Dekia, que busca a un alto ejecutivo, un director comercial entre cuatro aspirantes. Si, según Galcerán, el thriller psicológico "Palabras encadenadas" revelaba la crueldad en las relaciones sentimentales, "El método Grönholm" escenifica la crueldad en las relaciones laborales aderezada con humor, tomando como pretexto una selección de personal en la que no importa quiénes somos ni cómo somos, sino lo que aparentamos ser. El engaño es un juego de seducción personal y no hay mejor juego que el escénico, en el que los personajes juegan entre ellos como una metáfora de las relaciones humanas y la obra juega con el público.

Los cuatro "candidatos" están encerrados en dicha sala y reciben órdenes desde el exterior de alguien que observa cómo se aclimatan a cada situación y cómo resuelven los conflictos, que se generan dentro del grupo. Las pruebas son cada vez más duras desde el punto de vista emocional, lo que desencadena un juego sucio y cruel entre los aspirantes con tal de ser el elegido.

Galcerán, quien se considera más artesano que artista además de admirador de David Mamet, Mayorga y Martín McDonagh, marca la tensión escénica como un reloj suizo, dosificando los golpes de efecto hasta llegar a un final inesperado, respetando las tres unidades aristotélicas, con unos personajes que desconocen que pierden su dignidad a pasos agigantados hasta que ya es irremediablemente tarde. El hecho de que los protagonistas sean capaces de llegar a cualquier lado con tal de lograr el trabajo de sus sueños es aprovechado a la perfección por Galcerán, quien utiliza esta necesidad para componer escenas memorables como la de los sombreros, que tanto gustó al público y que tantas dudas despertó en el elenco durante los ensayos. La obra supone una radiografía de las luchas de poder, el sálvese quien pueda del mundo laboral que sale a relucir conforme avanza la obra, mostrando a su vez una perfecta carpintería teatral y la idea del juego como

metáfora de las relaciones humanas, presente en toda la producción del autor de "Carnaval".

GÉNESIS VEROSÍMIL

"Mi manera de escribir es muy realista. Para que me crea las cosas al contarlas tienen que resultarme verosímiles", ha explicado el autor barcelonés. "El método Grönholm" surgió de una noticia que Galcerán leyó en la prensa nacional, que denunciaba que empleados de la limpieza habían encontrado en la basura las fichas desechadas de una selección de personal para un puesto de cajera de supermercado. En ellas, el seleccionador había hecho anotaciones groseras y vejatorias sobre los aspirantes a un puesto de trabajo. Entonces "pensé en aquel tipo capaz de anotar "tiene voz de quinquí" sobre otra persona angustiada por conseguir un empleo y así empecé a escribir una historia". A partir de esta idea, Galcerán construyó un camino de trampas, apariencias y secretos por el que transitan los personajes sobre la línea asimétrica entre entrevistador y entrevistado, un "caramelo de estricnina" al decir de Marcos Ordóñez con un sabor final cargado de sorpresa. Esta es la lucha entre los miembros de un grupo abandonado a la suerte de sus peores instintos, porque las pruebas no parecen evaluar sus aptitudes y cada vez son más comprometidas para los candidatos.

El público queda atrapado por la tela de araña de las falsas salidas de emergencia que se les plantean a los personajes, porque el público también participa en las pruebas desde su butaca, quizá desde la óptica del personaje de Fernando Augé, el cínico, prototipo del triunfador que no manifiesta síntomas de debilidad, prepotente y sin compasión, inflexible y sarcástico. Pruebas sustentadas en una cadena de sorpresas que encubren, pero también explican a los personajes entre gestos, disputas, sutilezas, matices, silencios, réplicas e incluso humillaciones, que provocan que el personaje pierda su verdadera identidad. La identidad que importa es la que el otro ha compuesto sobre nosotros, la que le dicta nuestra apariencia sea o no sea auténtica. En "El método Grönholm", la peripecia avanza a goles de efecto hasta alcanzar un final contundente que lo explica todo, como en los *thrillers*, sin mensajes morales, mostrando situaciones que evidencian un retrato

decanado de la sociedad actual. Con "El método Grönholm", Galcerán ha pasado de ser un autor pujante a ser un dramaturgo consolidado gracias a una comedia sobre el deseo de seducir a los otros, aun a costa del ridículo.

HOMBRES QUE SOMETEN A OTROS HOMBRES

El teatro de Galcerán sucede en el espectador, ocurre en su experiencia, en su memoria, en su alma, en su imaginación. Es lo suficientemente sencillo para que el espectador lo asuma en su interior y lo necesariamente complejo como para desafiar su imaginación, porque no tiene altura literaria, tiene altura teatral. El autor catalán posee la habilidad de producir la identificación del espectador con sus personajes, porque agita con acierto el inconsciente colectivo. Galcerán establece unas reglas, juega con el espectador y le habla del poder, pero no del político, sino del humano, de cómo nos gusta a los hombres someter a otros hombres, por ejemplo mediante la figura de un psicópata, como en "Palabras encadenadas" (1995).

Galcerán procedía del teatro aficionado antes de lograr con "Palabras encadenadas" el Premio Born. Un éxito que le permitió dejar de dar clases de catalán y de trabajar como responsable de prensa de la Conselleria d'Ensenyament de la Generalitat para dedicarse profesionalmente a la escritura. En su haber figuran piezas dramáticas, que suele olvidar en los resúmenes biográficos, como "Alta fidelitat" (1991), "Fauna" (1993), "Vigília" (1995), además de cuatro guiones cinematográficos, seis traducciones y adaptaciones teatrales y varios relatos publicados por la editorial Columna como parte del colectivo Germans Miranda. Galcerán pasó del teatro como afición al teatro como profesión; el teatro le cambió totalmente su vida y le abrió incluso las puertas de la televisión y sus guiones (cf. "Nissaga de poder" de 1997 a 1998, "La memòria dels cargols" en 2000 y "El cor de la ciutat" de 2000 a 2005). Pero Galcerán nunca ha dejado de escribir pensando en el espectador, si la historia le emocionará, le intrigará, le agradará, ni nunca ha dejado de buscar un conflicto humano con el que se identifique el mayor número de espectadores posibles, independientemente de su origen o procedencia. En "El método Grönholm", el público se reía en las mismas escenas, según ha reconocido el propio Galcerán, pero también de unos

personajes que no saben que están perdiendo la dignidad hasta que es demasiado tarde.

Aunque nunca perdió de vista al espectador, sí que padeció la crisis de éxito, puesto que tras "Dakota" y "Palabras encadenadas", Galcerán se convirtió en la gran esperanza del teatro catalán hasta el punto de que la situación le bloqueó durante unos tres años, años de sequía creativa. Una sequía superada con un torrente como "El método Grönholm", con la que el autor reconoce no poder autocompetir.

Pero el autor catalán no para, aunque ha podido dejar la televisión tras el éxito de "El método Grönholm". Ahora ultima el guión de una película de ciencia ficción basada en la segunda novela más vendida de la literatura catalana, "Mecanoscrit del segon origen", además de preparar una obra de teatro de terror. Como escribió Robert Walter, "el escritor como es debido es alguien que acecha, un cazador, un ojeador...".

EL SABOR DE LA VENGANZA

El primero de sus triunfos fue "Palabras encadenadas" (1995), una comedia negra protagonizada por dos personajes de clase media con un conflicto entre manos de índole sentimental. Opresor y oprimido, perro y presa. Ramón y la psiquiatra Laura Galán y una reciente separación. La intriga está servida, una vez más, con la novedad del protagonismo de un psicópata. De nuevo, ritmo trepidante, diálogos ágiles, espléndida carpintería teatral, giros repentinos y se genera confusión y expectación al espectador. También se hicieron dos montajes, uno en castellano con Carlos Sobera y Ángels Gonyalons y otro en catalán con Jordi Boixaderas y Emma Vilarasau, ambos dirigidos por Townsend. El hecho de que Galcerán deje sus piezas en manos de los mismos directores no es baladí. El dramaturgo catalán considera que el director debe servir el texto al espectador con la máxima fidelidad al original escrito, que el espacio creativo del director se manifieste en otros detalles que no sea el de alterar el texto. Galcerán se ha manifestado públicamente en contra de la "dictadura de los directores" en consonancia con su teatro de texto que necesita que el director se postule a favor de la historia, encaminado a contar la historia, sin distraer al espectador de la misma.

El éxito en el Romea desde el 22 de enero al 15 de marzo de 1998, logrando unos 19.000 espectadores, despertó el interés de Filmax y Focus, que produjeron su adaptación al cine en 2003. La rueda del éxito comenzaba a girar con estrenos teatrales en Buenos Aires, Caracas, Chile y Medellín, además del Premi Butaca, que se otorga por votación popular. La versión cinematográfica la protagonizaron Darío Grandinetti y Goya Toledo. Su directora, Laura Mañá, explicó que tenía claro qué quería subrayar en esta película, que "quería rodar una historia de amor, para que se pueda entender a este hombre que continúa locamente enamorado de su ex mujer y lo que busca es vengarse de ella por haberle dejado". Galcerán sí que quedó satisfecho de esta versión, que calificó de "excelente", puesto que era el reflejo de la obra teatral.

El personaje de Laura, antítesis de su marido, se defiende infringiendo también dolor y la tortura llega a ser mutua, las fronteras entre verdugo y víctima no parecen tan claras como en un inicio, lo que provoca que la identificación del público con uno de los dos personajes esté en el aire. En una estancia reducida a modo de sótano, los dos personajes permanecen encerrados en una acción que transcurre en tiempo real, como en "Carnaval". Laura tiene que desplegar sus habilidades personales para huir del encierro, convenciéndole a Ramón de que puede curarse, pero también para tratar de averiguar si hay una trampa preparada con su nombre.

LA VICTORIA DEL GATO FRENTE AL RATÓN

En "Palabras encadenadas" no sólo se encadenan palabras, también situaciones, porque el autor las dosifica. El espectador recibe información primero sobre el estado mental del psicópata, después de sus intenciones hasta preguntarse por qué motivo Laura conoce el número de teléfono de la madre de su captor. Es el primer interrogante que se le plantea al público, que no sabe sobre ambos todo lo que debería saber para hacer una valoración ajustada de los dos protagonistas. La segunda incógnita es cómo la enfermera sabe el nombre del psicópata y la tercera es por qué insiste en que ella es la persona que mejor le conoce, que mejor le puede ayudar. Incógnitas que el autor despeja pronto. La información es como piezas de puzzle que van en-

capando paulatinamente y obliga al espectador a replantearse sus hipótesis sobre el devenir de la historia. La primera pieza que encaja es que ambos han sido pareja, el amor entre ellos terminó a iniciativa de ella, aunque Ramón conserve todavía brasas del mismo y una curiosidad incontenible por conocer la razón por la que Laura le pidió el divorcio. Y no hay mejor día para preguntársela que el del cuarto aniversario de boda. Una coincidencia premeditada cual ajuste de cuentas, puesto que la amenaza física pende en un inicio sobre la cabeza de Laura. Sin embargo, el duelo entre falsedad y certeza acaba de empezar:

Laura: ¿Y no has pensado nunca que las dije porque eran ciertas?

Ramón: ¡No lo eran!

Lo que parece un plan de un asesino en serie para matar a su novia sin levantar sospecha alguna se diluye como un azucarillo cuando Ramón es descubierto por una simple mancha en una camisa. Los vídeos que graba tras sus supuestos asesinatos parecen ser una mentira convincente que acaba cayendo por su propio peso. Pero la verdadera solución dista de estar próxima aún:

Ramón: Tú no saldrás de aquí hasta que reconozcas sinceramente que mentiste y te arrepientes.

Laura: Lo he reconocido y me arrepiento.

Ramón: Pero de mentira.

De nuevo la duda conquista el cargado ambiente de la estancia cerrada y la posibilidad de que esos asesinatos sean ciertos sale a relucir para devolver la angustia a Laura y al espectador. Pero esta opción de nuevo se disipa con rapidez, porque en eso consiste la batalla dialectal, conseguir lo que uno quiere aun engañando al otro con cualquier barbaridad. En medio, alguna que otra pugna con palabras encadenadas, terreno en el que ambos miden su destreza e intentan batir al otro. En la derrota, el recurso de la mentira para evitar pagar la apuesta es empleado sin miramientos:

Laura: Verdad, mentira. Da igual. A estas alturas ya no hay diferencia.

Hasta el último suspiro engañando al otro, y al espectador. Rencor acumulado. Búsqueda de satisfacción personal. La mentira como arma arrojadiza.

za. Un *tour de force* de ingenio verbal, un pulso dialéctico en el que nadie quiere dar su brazo a torcer, en el que Laura lucha por salir de la estancia a cualquier precio y Ramón confundir para no mostrar que va a llevar a cabo un plan sin marcha atrás y que ella es la víctima 19 de su atroz instinto:

Ramón: Hemos estado jugando al gato y al ratón, Laura. Tú hacías de ratón, por si no te habías dado cuenta, de rata.

Ramón, homosexual reprimido, se alza con el triunfo final, consigue saber el motivo del divorcio y cumple con sus deseos, como los mostró al principio de la obra. Aunque era el final que predijo, nadie esperaba que cumpliera sus palabras encadenadas a golpe de cuchillo y teñidas de sangre. Es la victoria de la perversión, alejada de un final feliz. La victoria del gato frente al ratón.

SIXO, MENTIRAS Y TABLAS DE SURF

"Surf" (1994) tampoco concluye con un final feliz. En la pieza, Galcerán describe en 22 escenas a los cuatro protagonistas, que rondan los 30 años, en sus pasiones, ambiciones, deseos ocultos y, cómo no, mentiras, personajes contruidos al detalle, con información más que con convencionalismos y con el tema del fracaso de las relaciones de pareja y de la amistad.

Juana, de mentalidad conservadora pero sexualmente desinhibida, está casada con Juan de manera insatisfactoria, asfixiada por la rutina, algo que pretende subsanar con Miguel como amante. Miguel, ostentoso, vividor, manipulador, mentiroso, obsesionado con "subir de nivel" a pesar de no tener dinero, engaña a Juana con Laura e intenta estafar a Juan con un falso negocio de tablas de motosurf. Juan, quien ostenta una representación comercial de maquinaria textil y está obsesionado con la violencia doméstica por temor a que "en cualquier momento pueda perder el equilibrio", es una persona rutinaria incapaz de engañar a su mujer con Laura a pesar de la insistencia de ésta, al igual que de descubrir el engaño de Miguel. Finalmente, Laura, telefonista compañera de trabajo de Juana, pone anuncios para conocer hombres y es una "pobre dona vulgar e insignificante, frustrada, sola e desesperada", como la define Miguel al final de una discusión.

Galcerán lleva a cabo todas las combinaciones heterosexuales posibles entre los personajes, pero ninguna arriba a buen puerto hasta el punto de que, en un final de monólogos paralelos (cada personaje habla por teléfono con un interlocutor diferente), las mujeres se atreven a quedar con desconocidos para satisfacer su sexo. Mientras, los hombres buscan al próximo incauto que caerá en la estafa, incluso Juan, que termina asemejándose a Miguel tanto por iniciar un negocio a sabiendas de que está engañando al comprador, como por llamar a Laura para tener relaciones sexuales con ella. Su pureza moral se ha disuelto en un ambiente, en el que se desconoce la palabra integridad.

ENTRETENER AL PÚBLICO

Galcerán demuestra manejar con maestría los resortes de la comedia, como en "Fuga", farsa de enredo que versa sobre la corrupción urbanística y comienza con un ministro con pasado turbio a punto de suicidarse. La obra está basada en un conseller de la Generalitat, que tuvo que dimitir porque un constructor le había hecho una casa y le había cobrado un precio bajo. En la obra, el conseller es sustituido por un ministro. Como ha afirmado Marc Llorente, Galcerán "busca la risa de los muchos espectadores y la despierta ante el proceder de los personajes y el encadenamiento de situaciones inesperadas". El público disfruta haciendo de detective, intentando resolver por sí solo el conflicto y anticiparse a lo que sucederá en el próximo diálogo, en la siguiente escena con la dosis necesaria de intriga, confusión y enredo. Una comedia de timadores, cuyo reciente montaje a cargo de Saineters y Yorrick fue definido por el crítico Julio A. Máñez como "un sainete de vibrante actualidad".

Galcerán es un suplantador de la vida y emprende sus creaciones a partir de la percepción de una atmósfera, un clima (vacacional en "Cancún", asfixiante en "Palabras encadenadas" o laboral en "El método Grönholm"), porque lo que no irradia vida, vida imaginaria, muestra artificio y porque la verdad tiene la estructura de la ficción. El autor catalán ha manifestado en diversas ocasiones que la prioridad del teatro es entretener al público durante hora y media, "explicas una realidad, un mundo, y das tu visión [...]. Lo más

difícil es tener una buena idea para entretener al espectador, que durante mucho rato se esté preguntando qué pasará después". Contar una historia jugando con el espectador, esa es la finalidad de su teatro, no desarrollar una idea. Un juego mediante el que crea interés en el espectador, pero también altas expectativas que provocan que el público no sepa qué se va a desmentir en la siguiente escena, fruto de los constantes giros sorprendentes y de las dobles caras de los personajes (Fernando en "El método Grönholm", Ramón en "Palabras encadenadas" o Hipólito en "Dakota"). Galcerán mira la realidad y la transforma desde un distanciamiento formal y literario, refleja la realidad, pero sin ser la realidad y sin caer en el naturalismo chejoviano. Como escribió José Bergamín, "el teatro es verdad siempre que quiere ser mentira, siempre que quiere parecer, ser lo que parece y nada más que eso".

Para Pere Riera, Galcerán diseña "juegos escénicos sin ínfulas, sin pretensiones formales ni literarias y sin ningún cargo de conciencia". Y es que el autor catalán crea "situaciones dramáticas renunciando a trascender", algo que le convierte en apto para todos los espectadores, los habituales al teatro y aquellos que sólo van una vez al año o como acto social.

LA VIDA ES SUEÑO

"Dakota" (1995) se gestó tras un proyecto de cortometraje fallido, que versaba sobre un guardia civil que multaba a un inocente. Un destino amado por el azar. Hipólito Járama, médico estomatólogo casado con Laura, sufre un accidente de moto que le deja en coma tres meses, tiempo durante el que su mujer se da cuenta de que está embarazada. En un sueño, un agente de la Guardia Civil le dice que su hijo ha muerto al nacer, sentencia que se cumple un tiempo más tarde durante el parto. A partir de ese accidente, sus sueños se pueblan de personajes premonitorios que le auguran el futuro, un futuro que empieza a convertirse en su realidad. Por ello, Hipólito busca respuestas y comprobar su nuevo talento al tiempo que el público tiene que discernir qué es real y qué no lo es. Esos personajes que pueblan sus sueños con situaciones a priori desconcertantes, van encajando en su entorno vital y es esta certeza la que le hace interpretar sus sueños, la que le provoca distorsionar la realidad y justificar el presente a partir de sus vivencias oníricas

hasta el punto de actuar orientado al cumplimiento de los sueños. El primer sueño, el de la muerte de su hijo, es el motor de toda la obra y la gasolina es la imposibilidad de asumir una muerte que él mismo pronosticó.

Galcerán nos hace ver la realidad de la obra mediante los ojos de Hipólito, empleando el monólogo. Éste justifica sus acciones con el axioma de que el destino no se puede alterar, sin embargo Hipólito es incapaz de comprobar cómo naufraga su relación sentimental con Laura, envuelto en la falsa óptica del juego de espejos dispuesto por el dramaturgo. El sueño que le atormenta es aquel en el que su mujer le engaña con un desconocido, que después se le aparece en la vida real como protésico dental. El protagonista comienza a provocar el encuentro de éste con su perpleja pareja con el fin de desenmascarar la relación, a pesar de la extrañeza de su mujer.

Enfermero: Estás convencido de que tienes sueños premonitorios. Parece que no distingues qué es sueño y qué no lo es... Pero compañero, ¿quién lo distingue, en realidad? ¿Y los que creen distinguirlo, tienen razón? ¿Quién lo sabe...? Nada... Tú, a tu rollo.

Sobre la obra, Ragué-Arias escribió que "combina atractivo comercial con una temática universal y una estructura moderna", algo que se podría decir también del resto de la obra galceraniana, que suele cruzar la tenue frontera entre vivencias e imaginación, buscando envolver la realidad con un teatro de emociones. Galcerán, detractor de la escaleta en el proceso de escritura teatral, reconoce que, cuando escribe, "lo hago buscando la risa del público, por eso el sentido del humor tiene que impregnar toda la obra". En "Dakota", el humor destila de la obcecación de Hipólito, el ex combatiente de la Batalla del Ebro y el juglar medieval.

CARNAVAL, AMOR VS TEMOR

"Carnaval" es otra pieza que destila humor. Estrenada en el Teatro Romea el 19 de octubre de 2006 con Marta Angelat como protagonista, aunque hubo un preestreno en mayo del mismo año en el Auditori de Sant Cugat, y en Madrid en el Teatro Bellas Artes el 26 de marzo de 2008 con Nuria González como cabeza de cartel, la obra ha sido calificada como "una montaña rusa de emociones" por el crítico de *La Razón* Miguel Ayanz. Esta es

la tercera obra de Galcerán que lleva a los escenarios la directora británica Jonzín Townsend, desde que ambas se conocieran en 1996. La diferencia entre la versión catalana y la castellana de *Carnaval* radica en su final. A raíz del descontento que creaba en los espectadores, Galcerán decidió cambiar el final para lograr mayor y más clara contundencia dramática. Y es que el autor catalán llegó incluso a departir con inspectores de la jefatura superior de Vía Llaiteana para perfilar al personaje protagonista de esta secuela de "Palabras encadenadas", la inspectora Garralda.

Día de Carnaval. Un escenario único y un desarrollo en tiempo real, sin cambios de luces. Los niños celebran en las escuelas la festividad y en las comisarías tratan de resolver casos anodinos. Sin embargo, uno de estos casos assume tintes dramáticos, porque afecta a una madre soltera y a su pequeño de tres años, Pol, desaparecido mientras jugaba en el parque. La inspectora de fuerte carácter Garralda, el joven y enamorado policía entusiasta Pedro Miralles, quien en un inicio parece más preocupado de sus asuntos que de los problemas de la comisaría, otro policía, Ribó, aunque más curtido también más lento, y la técnica informática se ven envueltos en un torbellino entre imagen, realidad y verdad y descubren qué es lo peor que le puede pasar a una persona. La pantalla de un ordenador, que el espectador nunca ve, muestra una imagen en tiempo real de un pequeño dormido en una habitación desconocida, pero atado a un artefacto que va a estallar en media hora. Internet divulga las imágenes a todo el mundo. La madre soltera del pequeño es la joven Laura (otra vez el nombre de la hija de Galcerán), que está en comisaría para ayudar a resolver su desaparición.

Galcerán atrae en "Carnaval" la atención del espectador no sólo desarrollando la historia de la desaparición y secuestro de un niño pequeño, sino apuntando en el inicio las historias sentimentales de Pedro y de Garralda. Con la excusa de poder recordar algún dato que ha pasado desapercibido en relación con el caso del secuestro, el autor pone en boca de Laura la presentación de la fábula que lleva a cabo mediante las preguntas de Garralda a modo de interrogatorio. La historia comienza a echar chispas y ya no hay ni un momento de respiro para el público, ningún tiempo muerto. Con los protagonistas manteniéndose en contacto con los hechos a través de un or-

denador, Galcerán lo ha condensado todo en un solo espacio y ha utilizado el tiempo real, la cuenta atrás como un recurso para generar tensión.

De repente, todo se desata y el caso sobre el que no había pista alguna tiene que resolverse en media hora, con un reloj amenazante como en "Madrugada" de Buero Vallejo (hay concomitancias también con el filme "Rastro oculto" de 2008), a sabiendas de que las radios se han hecho eco de la noticia y del tiempo límite gracias a la retransmisión por Internet. La margarita con las diferentes opciones para descubrir al secuestrador no se va deshojando al tiempo que se incrementa paulatinamente la tensión dramática; las incógnitas no se despejan y se crean nuevas líneas de investigación mientras el inexorable transcurrir de los minutos cada vez atosiga más a los agentes y a Garralda, que es quien asume el peso de las pesquisas en lo que es un "carnaval de pirados".

Un verso de Antonio Machado dice que "quien espera, desespera". La ausencia de lucro (la madre de la criatura trabaja en unos grandes almacenes y llega con problemas a fin de mes), la no petición de rescate alguno es una arista que no encaja en ninguna parte. Es el horror sin motivos. "Vivimos en un mundo en el que una bestialidad como ésta la puede haber hecho casi cualquiera", dice Garralda, enérgica y decidida y que transita entre el deber profesional como policía y sus problemas como mujer y madre. "No es del estilo de *El método Grönholm*, en la que el espectador se cree la trama y al final le sorprende, es al contrario: lo que ocurre es tan fuerte que el espectador espera que todo sea mentira y no es así", ha manifestado Galcerán.

Sin embargo la mentira no se descubre. El reloj marca la angustia, que Galcerán sabe mitigar con algún matiz cómico, la labor frenética de la policía y el enfrentamiento de una joven madre con el secuestro de su hijo. El minuto de silencio final es la antesala de un desenlace trágico que el autor edulcora en la versión castellana. Si el amor encabezaba la obra en sus primeros compases, también hace lo propio en los últimos momentos de la pieza. El hecho de que Garralda sea madre de un niño de una edad similar es otro de los detalles que convierten la obra en una pieza medida y calculada al milímetro, con acierto, en la que el espectador no tiene tiempo para meditar aupado a un carrusel de emociones y unos diálogos fluidos. Unos

diálogos en los que cualquier frase puede ser clave para resolver el conflicto o para entender mejor a los personajes y sus motivaciones, o para hilvanar el hilo argumental.

Aunque la obra concluya tal y como el secuestrador pretende, la historia no se cierra porque nadie sabe si cumplirá su palabra o si continuará creando miedo y jugando de manera cruel con la policía y con Garralda. El duelo entre realidad y simulación ya tiene un primer ganador, aunque no sabemos cuándo será la próxima partida, cuándo tendrá lugar el siguiente envite. La lucha por evitar el triunfo del mal también tiene un ganador, en este caso el autor, que logra que los espectadores reflexionen sobre ello durante casi toda la obra. Y vivan otras vidas, sientan aquello que en su vida cotidiana no pueden experimentar y se sorprendan y se emocionen durante el transcurso de la función. El teatro español no se dejaba seducir por los *thrillers* desde "La trama" de otro barcelonés, Jaime Salom. Bienvenidas sean seducciones como ésta.

CANCÚN O LA IMPORTANCIA DEL AZAR

La última pieza de Galcerán es "Cancún" (2008), una comedia que juega con esas pequeñas decisiones que te pueden cambiar la vida y que fue estrenada el pasado mes de octubre en el Teatro Borrás de Barcelona, bajo la dirección de Josep Maria Mestres, quien ya dirigió "Dakota". Este un juego de identidades que deja por resolver interrogantes a unos personajes de clase media, ni pobres ni ricos, como Lluïsa Castell (Reme Olivé), Lluïsa Mallol (Laura), Ferran Rañé (Vicente) y Toni Sevilla (Pablo Serra).

Pablo, maestro que imparte cursillos pedagógicos, y Laura, profesora de tuba y bombardino con un único alumno aunque anhela serlo de piano, por un lado, y Reme y Vicente, director de una imprenta que antes dirigía su suegro, ahora jubilado, por otro protagonizan esta nueva obra de Galcerán. Vicente y Reme han tenido hijos y por ello se sienten realizados, mientras Pablo y Laura no han podido concebirlos y tienen que hacer cuentas para llegar a fin de mes. Ambas parejas están casadas desde hace más de 20 años y pasan dos semanas en uno de esos *resorts* de una playa paradisíaca en la península de Yucatán. A cuentagotas, el autor suministra información

sobre los cuatro personajes en los diálogos que se suceden en los últimos momentos de una noche de fiesta tejada con alcohol, que es culminada con champán y con el recuerdo de que esa misma noche cumplen sus bodas de plata Vicente y Reme. Precisamente es Reme quien recuerda las circunstancias del primer beso, que sustenta una relación tan duradera. Circunstancias que parecían casuales, pero que la propia Reme revela preparadas por ella misma para evitar que Vicente y Laura se dieran un primer beso, que pudiera ser detonante del amor. Si Reme no hubiese escondido las llaves del coche del padre de Vicente, el primer beso se hubiera producido entre él y Laura, por lo que ahora las parejas estarían cambiadas: Pablo con Reme y Vicente con Laura.

Ese cambio de parejas es el juego que propone Pablo con la excusa de enmendar una experiencia anterior de intercambio de parejas en un club, que no salió nada bien por culpa de Laura. Propuesta que no cuaja y que desata a Vicente, quien acusa a Reme de manipular su vida al tiempo que hilvana un agrio autorretrato:

Vicente: Tota la meua vida ha anat cap a on has volgut tu. Sempre m'ho he trobat tot fet. [...]. Abnas de demanar la carta ja tenia el plat a taula. [...]. Em vas prendre les calus d l'únic cotxe que em podia haver portat a algun lloc...

Galcerán juega con el espectador y lo que insinuaba minutos antes ahora es una realidad desconcertante para Reme, que se siente como la protagonista de "Luz de gas". La obra confronta la realidad de Reme con la otra realidad del resto de personajes sosteniendo el equívoco con credibilidad, aderezado con pequeñas dosis de humor. Pero Reme no soporta ese intercambio de parejas:

Reme: Ha estat molt divertit fer de la teva dona, avui, però tampoc cal apretar-ho.

La preocupación de Laura y Pablo por Reme y esta actitud suya que difiere de la de los otros tres personajes desestabiliza al espectador, que empieza a dudar de todo. La única que no duda es Reme, erre que erre, a pesar de que la ropa de las nuevas parejas está en los armarios correctos:

Reme: El cas es que ja no juguem. Aquesta beneiteria que us heu empescat i que jo us he seguit, ho reconec, s'ha acabat. A vegades al vida no ens dona tot el que n'esperàvem, Vicente, però no té cap sentit mirar de ser qui no som.

Sin embargo, Vicente da una vuelta de tuerca y le reconoce a Reme que su fantasía es engañar a su mujer, Laura, con Reme:

Vicente: La Laura és molt bona dona, però no m'ha entès mai. Tu ets diferent. Ets més... tu sabries com tractar-me. A vegades penso que si t'hagues tingut a tu al costat i no a ella...

Vicente asegura que Laura ha manipulado su vida y eso es lo que Reme le reconoció a Vicente anteriormente. Una nueva vuelta de tuerca y más luz de gas que no cesa porque Reme descubre que sus hijos, David y Montse, quienes podrían deshacer el entuerto, no la reconocen como su madre a ella, sino a Laura. Hasta la fotografía del monedero es la de Pablo y Reme. Pero Reme se rebela ante la evidencia de que todos sus recuerdos no sean de ella, sino de Laura.

Reme: Em sap greu, però els records són meus. Encara que em prenguis una foto del moneder no em pots prendre el que hi ha aquí dins (del cor). No em pots prendre el que sento pels meus fills. Per tu...

Reme está viendo cómo su propio mundo se le está escapando entre los dedos sin remedio ante una cotidianeidad terca y adversa, cómo todo su alrededor ha girado 180 grados sin previo aviso y de sopetón. La resistencia de Reme tiene un límite y éste acaba superado cuando prueba los labios de Vicente y éstos saben como si fuera un extraño. Tras la cena, se vuelve a repetir la situación del champán, de la embriaguez de Reme y de su confesión, pero ahora rectifica a tiempo, sigue el juego establecido y sostiene que estuvo tentada de esconder las llaves del coche de Vicente, pero que no lo hizo y eso permitió el primer beso entre Vicente y Laura, porque "només dic que la vida, a vegades, té moments... Les coses poden canviar en un instant. L'atzar".

Los diálogos galceranianos no caen en la obviedad y suelen dar cabida a aquello que más nos horroriza y es que la violencia, emocional como en "Cancún" o física, late en ellos de manera sosegada, pero incesante. Ade-

más, el fracaso de la relación en pareja también suele tener un espacio propio en estos diálogos.

La solución que plantea Galcerán deja un regusto a hiel, puesto que lleva a cabo una nueva vuelta de tuerca que vincula el verdadero amor de Reme a Laura, alejándose de un final feliz y ampliando la atracción sexual de Reme al último componente de las parejas que quedaba, Laura. "Viatjar vint-i-cinc anys enrera i, amb tot el que saps ara, decidir si amagues les claus del cotxe o les tornes a posar on eren. ¿T'agradaria, oi? Poder resoldre altre cop qui acompanya la Laura a casa, si el Vicente o jo. Tornar a tenir la possibilitat de decidir amb qui passar la resta de la teva vida, però amb tot el que saps ara. ¿Què faries?". Ésta es la pregunta que Galcerán le plantea al espectador. ¿Y usted, qué haría?

«LA RELACIÓN AUTOR-TRADUCTOR»

Anr lie Deny

Universit  Stendhal de Grenoble

En el marco del programa de actividades propuestas por la XV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, se llevó a cabo el 17 de noviembre de 2007, en el Centro Municipal de las Artes de Alicante, una mesa redonda sobre la traducción. Como era ya la tradición desde hacía varios años, aquella sesión de trabajo se organizó en colaboración con el Atelier Européen de la Traduction (AET) de Orléans, y reunió a una treintena de personas¹ (autores, traductores, responsables de instituciones, universitarios... españoles y extranjeros) para reflexionar sobre la particularidad de la relación autor-traductor.

1. Estaban presentes, entre otros: el director del AET Jacques Le NY, Katerina Zubacka (Eslovaquia), Maria Hatzimmanouil (Grecia), Laslo Scholz (Hungría), Yves Lebeau (Francia), Inmaculada Alvear, Santiago Martín Bermúdez, Luis M guel González Cruz, Josep Lluís Sirera, Paola Ambrossi, Aurélie Deny, Herbert Fritz, el grupo Outis de Milán encabezados por Angela Calicchio, etc

Aquel encuentro formaba parte de una larga serie de sesiones de trabajo sobre el tema de la traducción teatral² y hace falta subrayar la calidad de los debates que se celebraron a lo largo de los años.

En las líneas siguientes, les propongo a ustedes, un trabajo más bien de recopilación, de selección, de clasificación, de reescritura, a partir de la grabación del encuentro y de las notas que tomé durante la sesión. Por eso me limitaré a ofrecerles un balance bastante subjetivo y una imagen no exhaustiva de aquel debate que me pareció muy interesante. Me permitiré también añadir a veces unos comentarios centrados más precisamente en las dramaturgias españolas y francesas, ya que su difusión es el objeto de mis investigaciones universitarias.

Así, insistiré primero en las intervenciones de Guillermo Heras y de Fernando Gómez Grande que plantearon las problemáticas del debate y cuestionaron el término «relación» de manera muy pertinente. Se tratará pues de dar una visión de conjunto de los temas de discusión y de los problemas planteados. En un segundo tiempo, les presentaré unas de las experiencias, relacionadas con el tema objeto del encuentro, que algunos traductores compartieron con nosotros durante el debate. Y por fin, terminaré con las múltiples preguntas que se hicieron a lo largo de la sesión de trabajo intentando dar unos elementos de respuesta acerca de la dramaturgia española traducida en Francia.

A pesar de que no pudo quedarse en el debate a causa de sus actividades de director del Festival, Guillermo Heras abrió el encuentro poniendo de relieve la continua preocupación de la Muestra por la traducción. Es verdad que la Muestra alicantina tiene como especificidad el programar sólo a autores españoles vivos, pero se preocupa también por el conocimiento de las dramaturgias extranjeras y sobre todo por un tema que siempre le ha pare-

2. II Muestra «La traducción de textos teatrales», VI Muestra «La Traducción de la Dramaturgia contemporánea. Su circulación en Europa y los derechos de autor», VIII Muestra «El autor en sus traducciones», IX Muestra «El fomento de la traducción: Encuentro Francia-España», X Muestra «Encuentro de traductores europeos», XI, XII Muestra «Encuentro internacional de traductores», XIII Muestra «Traducción, edición y distribución», XIV Muestra «Encuentro con el autor Sergi Belbel en el marco de encuentros sobre la traducción».

cido capital, o sea el tema de la traducción. Como lo demuestra, cada año, su programa de encuentros y seminarios, la Muestra no pretende ser sólo un espacio de exhibición sino también un espacio de reflexión y de difusión. En efecto hay una clara voluntad por parte de los organizadores del Festival de abrirse a otras escrituras dramáticas, de trabajar sobre la traducción de las nuevas dramaturgias tanto españolas como extranjeras, y de promover a los autores españoles en el exterior.

Y al hablar de los encuentros sobre la traducción, Guillermo Heras insistió en «la colaboración muy directa y muy generosa»³ del AET de Orléans dirigido por Jacques Le Ny. Sin embargo, la contribución del Atelier hace resaltar un problema importante que es el de la situación económica de la Muestra. Ya había evocado este problema Guillermo Heras en noviembre de 2006, al abrir el encuentro con Sergi Belbel.

Es una relación en la cual la Muestra es consciente de que es más lo que nos aporta el Atelier de lo que nosotros podemos aportar económicamente, porque nuestro proyecto de Muestra sigue siendo un proyecto con un presupuesto bastante reducido para lo que realmente nos gustaría y pudiéramos hacer⁴.

Efectivamente, es preciso no olvidar que los presupuestos de la Muestra son muy escasos. La Muestra es un festival de teatro público, es decir/ o sea / por eso toda su financiación viene por parte o bien del Ministerio de Cultura español o bien de instituciones públicas como la Comunidad de Valencia, el ayuntamiento y la diputación. «Y entonces nuestros recursos no son los que desearíamos, por ejemplo para hacer aquí cada año una gran convención de traductores del «español» en su amplio concepto».

Además hay que saber que los espectáculos que se pueden ver a lo largo de los nueve días de festival son los espectáculos que el mercado español da, es decir «la Muestra todavía no ha podido o producir o inducir obras de autores españoles vivos que creemos son muy interesantes: autores que no se estrenan y el no estrenar hace muchas veces que no se traduzcan».

3. Guillermo HERAS en esa misma mesa redonda.

4. *ibidem*.

Así, Guillermo Heras emplea un término utilizado por muchos sociólogos o economistas que en vez de hablar de «globalización», hablan de «localización». Se podría decir que la vocación de la Muestra es la «localización».

Es decir que nuestra vocación es desde lo local ser globales, es decir no mirar no sólo el ombligo de nosotros, sino que la Muestra tiene como vocación la promoción, la difusión de la dramaturgia española: apostar por los autores vivos. [...]

La idea es este compromiso con la localización, con el seguir trabajando, porque nuestros autores dramáticos, por desgracia, en nuestro país no son valorados como se merecen⁵.

En efecto, existe un «problema dramático»⁶ con la literatura dramática española. Como lo subrayé ya en varios trabajos, España presenta un paisaje teatral rico y variado, poblado de autores dramáticos de generaciones diversas, que escriben en castellano, en catalán, en gallego o en vasco. Pero esos dramaturgos españoles tienen muchas dificultades para hacer conocer su escritura. Suelen verse excluidos de las redes institucionales de representación, de las redes de producción que prefieren generalmente promocionar las obras clásicas. En efecto, proponer al público nuevas escrituras implica riesgos y en particular riesgos económicos que no quieren asumir los directores de salas y los programadores. Tal exclusión parece aún más importante en España que en Francia, donde, a pesar de todo, existe una participación más activa de los poderes públicos en la ayuda a la difusión del teatro contemporáneo.

Tenemos un problema dramático. Es decir nuestros autores siguen ocupando un espacio residual en la consideración por ejemplo de los programadores de los teatros, o sea primero se programan los clásicos, los musicales, las obras de éxito, pero comercial, en otros países y un pequeño espacio se dedica a lo que sería la expresión contemporánea. Y cuando hablo de expresión contemporánea no estoy hablando sólo de espectáculos que podrían entrar dentro del territorio de la experimentación o de la investigación del lenguaje. No, hablo de las comedias,

de las obras dramáticas tradicionales, no son ni producidas por supuesto por la empresa privada⁷.

Ilustró Guillermo Heras estas palabras con un ejemplo interesante: el de Jordi Galcerán, dramaturgo español homenajeado en la XV Muestra y autor de *El Método Grönholm*⁸, uno de los éxitos comerciales más grandes en este momento, que se quejaba de que sólo el 5 % de la producción de la empresa privada española estrena a autores españoles vivos. La empresa pública parece estrenar un poco más la dramaturgia española viva, pero, hay que señalarlo, se trata sobre todo de la empresa pública catalana. «Cataluña es un oasis para nosotros» mientras que «en Madrid, el trabajo que la empresa pública hace con nuestros autores realmente es lamentable»⁹.

Por cierto, existe un desfase real entre, en particular, Cataluña o la Comunidad de Valencia y el resto de España. Aunque más vale no idealizar la situación, es verdad que ciertas Comunidades Autónomas con competencias en materia de cultura y con una lengua propia, hacen verdaderos esfuerzos por la difusión de los textos y la visibilidad de los autores.

Entonces ante tales constataciones, es necesario luchar de cierta manera contra ese «problema dramático» y por la difusión de la dramaturgia viva.

A partir de este compromiso con seguir indagando en opciones de colaboración, lo que queremos, Fernando y yo, es que cada vez más creemos vínculos, cadenas, y ver cómo, desde la Muestra también, podemos ayudar a vuestros autores de otros países, porque nosotros colaboramos con otras entidades (está

7. *Ibidem*.

8. *El método Grönholm* fue escrita por Jordi Galcerán en catalán en 2003 (*El mètode Grönholm (dins "T-6-2a part")*). Barcelona: Proa, 2003) antes de ser traducida al castellano. *El mètode Grönholm*, dirigida por Sergi Belbel, se estrenó en el Teatre Nacional de Catalunya el mes de mayo de 2003 y obtuvo un éxito sin precedentes. En 2004 se reestrenó la obra en Barcelona y en Madrid. Así, entre 2004 y 2007, recibió varios premios (como el Max a la mejor obra, el Ercilla a la mejor creación dramática, el Mayte al hecho teatral más destacado), se representaron 900 funciones y fue vista por más de un millón de espectadores en España. Tuvo también y sigue teniendo un éxito internacional con producciones en marcha o previstas en una veintena de países, sin olvidar la adaptación cinematográfica rodada por el director de cine argentino Marcelo Piñeyro en 2004 (*El Método*). (Véase: <http://www.muestrateatro.com/home.html#pagina=/autores/a0044.html>)

9. Guillermo HERAS en esa misma mesa redonda.

5. *Ibidem*

6. *Ibidem*.

aquí por ejemplo Luis Miguel González del Astillero). También intentamos que esos textos que nosotros a veces en la Muestra no podemos publicar tengan otras opciones y en esto estamos trabajando¹⁰.

Y ante la presencia de unas treinta personas en la mesa redonda, podemos pensar que sí se han creado esos «vínculos», esas «cadenas». Por eso los organizadores del encuentro se alegraron de que estuvieran presentes muchos traductores extranjeros y españoles (del AET, de la propia Muestra...). Son traductores además que trabajan desde hace muchos años en su país por la difusión de la dramaturgia viva y, en general, conocen muy bien la problemática de la edición, de la traducción, de los esfuerzos necesarios para que un texto traducido llegue a una librería o a un escenario. Se puede destacar por ejemplo la presencia de Santiago Martín Bermúdez que es autor, traductor y también secretario de la Asociación de Autores de Teatro (AAT).

En cuanto al objeto del debate –«la relación autor-traductor»–, precisó Guillermo Heras que salió el año anterior, durante la XIV Muestra, en un encuentro –también propiciado por el Atelier– con Sergi Belbel: es decir «la idea tan interesante de hoy el traductor fiel a su autor»¹¹ (o del autor fiel a su traductor). Este tema surgió al evocar Sergi Belbel su relación con su traductor francés Jean-Jacques Préau: una relación, una colaboración que, desgraciadamente, se interrumpió rápidamente con la muerte del mismo Jean-Jacques Préau en 1997¹².

Así, les parecía interesante a los organizadores de este debate que se estableciera algunas reflexiones sobre, por un lado, el propio eje de la traducción y de la posibilidad de colaboraciones, y, por otro lado, el aspecto poético y humano de esa relación.

Creemos fundamentalmente que la traducción teatral no es sólo un problema técnico, no es simplemente hacer traducir a cualquiera un texto porque traduce

prospectos farmacéuticos u otra cuestión... sino que hay también (en lo que hemos analizado de muchos de los traductores que estáis aquí) una comunión, una comunicación, muy directa con el autor y casi digamos que se establece cierto vínculo para establecer esta relación¹³.

Después de la introducción de Guillermo Heras, Fernando Gómez Grande, moderador del debate, estableció una serie de consideraciones previas muy importantes para enmarcar el debate de este encuentro.

En un primer tiempo, propuso Fernando trazar un poco la historia de este debate, de esta reflexión sobre la traducción en el marco de la Muestra para completar la presentación que acababa de hacer Guillermo Heras y explicar un poco el éxito cada vez más grande de esos encuentros: «la constancia, la insistencia, el trabajo hacen que las cosas al final se consigan, hacen que hoy estamos una treintena en vez de unas cinco o seis personas hace 15 años»¹⁴.

Desde las primeras ediciones de la Muestra, hubo esa voluntad de abrir un campo de reflexión sobre la problemática de la traducción. Notemos que hace quince años, el contexto no era el mismo que en la actualidad, no había tantos traductores en España. Evidentemente se traducía, pero no había tantos *traductores especializados* en la traducción teatral. Además, quizás por falta de experiencia, los organizadores del festival teatral alicantino no sabían muy bien cómo hacer, a quiénes invitar y en los primeros encuentros sobre la traducción, no había más que cinco o seis personas. Sin embargo, Fernando Gómez Grande recordó «con enorme placer»¹⁵ un primer encuentro donde primaban autores, algunos traductores, críticos, universitarios... y subrayó algo que puede parecer un poco sorprendente: el primer traductor que vino a la Muestra fue una japonesa que había traducido *Bajarse al Moro* de Alonso Luis de Santos.

Estaban en los primeros debates personajes importantísimos como Alfonso Sastre, Rodolf Sirera (autores y traductores a la vez)... Y los debates eran

10. *Ibidem*.

11. *Ibidem*.

12. De los seis títulos de Sergi Belbel publicados en Francia, tres fueron traducidos por Jean-Jacques Préau: *Caresses / Lit nuptial* (trad. en colaboración con Rosine Gars), París: Éditions Théâtrales, 1992, 2005; *Après la pluie*, París: Éditions Théâtrales, 1997.

13. Guillermo HERAS en esa misma mesa redonda.

14. Fernando GÓMEZ GRANDE en esa misma mesa redonda.

15. *Ibidem*.

de una profundidad que iba mucho más allá del tema de la traducción según la personalidad de los que venían a intervenir.

Pasó el tiempo, se siguieron los debates, también invitando gente del Royal Court, de Alemania, de la Barraca, de Francia –Teatro de la Colline– etc. es decir que la Muestra iba estableciendo contactos cada vez más importantes con esos núcleos de traductores. Y esos contactos iban a permitirle a la Muestra alcanzar uno de sus objetivos, o sea la difusión del teatro vivo español en el extranjero.

Y en 1998 se inició la colaboración con el AET que permitió la coorganización de numerosos seminarios en el marco de un amplio proyecto europeo que no sólo abarcaba una relación bilateral (como por ejemplo España-Francia, España-Alemania...) sino realmente una relación multicultural, "multitraductológica" de España con Europa.

Y un buen día yo topé afortunadamente con Jacques Le Ny por otros motivos, es decir por motivos estrictamente profesionales míos. Pero planteamos al atelier que realmente sería muy importante establecer una colaboración entre la Muestra y un núcleo donde reunir a traductores. [...] Se trataba de un trabajo que iba mucho más allá de una simple traducción, de un simple autor, de una simple dramaturgia.

Y a partir de ese feliz encuentro realmente se empezaron a normalizar, digamos, esos debates, a ser habituales las reuniones de traductores en Alicante.

Y hoy cuando veo que hay una treintena de personas: yo me siento eufórico absolutamente, es decir el trabajo, la constancia consigue reunir a mucha gente.

Tenemos a traductores, profesores universitarios, varios, profesores universitarios que a su vez son traductores, algunos futuros y presentes escritores españoles de las más nuevas generaciones que nos acompañan, autores en su doble calidad de autores y además de traductores, (Santiago, Lebeau...), gestores, también en su doble condición de gestor y traductor: gente de diferentes procedencias, de diferentes intereses, todos en la dramaturgia. [...]

Es decir el campo se amplía, se diversifica, se profundiza y llegamos a lo que siempre hemos intentado, hacer un núcleo donde todas estas facetas independientes se van reuniendo para conocer más la literatura dramática¹⁶.

16. Ibidem.

Tras esas observaciones, para regular el debate, Fernando Gómez Grande planteó cuestiones y propuso temas de reflexión que me parecen fundamentales a la hora de trabajar sobre la relación entre el autor y el traductor. No olvidemos que, además de ser subdirector de la Muestra, Fernando es también traductor –ha traducido una amplia nómina de dramaturgos franceses como Enzo Cormann, Valère Novarina, Olivier Py, Michel Vinaver... Y por eso creo que es una de las voces más calificadas para hablar de la relación entre el autor y el traductor.

Las pistas de trabajo propuestas por el moderador del debate fueron pues las siguientes:

1. LA ESPECIFICIDAD DE LA TRADUCCIÓN TEATRAL Y LA CUESTIÓN DE LA FIDELIDAD

Como lo comenté a en un trabajo mío sobre la difusión editorial¹⁷, el carácter ambiguo y singular del texto dramático hace el estatuto del traductor teatral tanto más particular. Traducir teatro requiere por cierto, cualidades y competencias lingüísticas, literarias y culturales pero exige también cualidades humanas, cualidades dramáticas.

Nos interesa tratar de la traducción desde el punto de vista del contacto con el autor. Es decir, normalmente sabemos muy bien que hay traductores que traducen en su casa, no conocen al autor al que traducen ni les interesan conocer al autor, hay traductores que traducen a la vez novela, teatro, poesía...

Habría que incidir en la especificidad de la traducción teatral.

Es decir ¿qué implica esa especificidad? ¿qué normativa? ¿qué tipo de trabajo? ¿qué técnicas especiales? ¿qué conocimiento de la dramaturgia? ¿qué conocimiento no sólo de un autor o de una obra, sino de toda la obra de un autor, y a la vez de ese autor en el contexto de dramaturgia nacional? ¿Y cómo se modifica, si se modifica, la relación con el autor?...

Si yo no sólo intento conocer la personalidad del autor, es decir lo conozco personalmente, sé cómo respira, sé algo de su vida, sé algo de su escritura, leo

17. DENY, Aurélie, «La difusión editorial del teatro contemporáneo español y francés», in *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea* n°9, Alicante : XII Muestra de Teatro Español Contemporáneo, 2004, pp. 31-42.

cosas muy diferentes, etc. Hay que ver si el conocimiento personal de un autor, amado, modificado, profundiza, enriquece lo que sería la traducción de ese texto determinado¹⁸.

En estas palabras de Fernando Gómez Grande, parece que es el traductor quien habla más que el moderador del debate, por eso lo cito a menudo en estas líneas. Creo que, si puedo permitirme aquí un comentario, el deseo de traducir teatro, y en particular teatro de autores vivos, tiene que corresponder con un interés fuerte por la dramaturgia y por la representación escénica. El traductor teatral es a la vez lector, espectador y autor de teatro. En una mesa redonda organizada por la VII Muestra en 1999, el traductor André Camp decía: «Es preciso que [el traductor] sea también autor teatral, del mismo modo que para traducir poesía hay que ser poeta»¹⁹. Así muchos traductores teatrales son también dramaturgos, es el caso por ejemplo de Sergi Belbel, Santiago Martín Bermúdez, Borja Ortiz de Gondra, Alfonso Sastre, Rodolf Sirera, Michel Azama, Claude Demarigny, Yves Lebeau...

Y no olvidemos que el traductor de teatro de autores vivos tiene posibilidades de conocer al dramaturgo cuyo(s) texto(s) traduce, lo que es una suerte. Y por eso es interesante estudiar la relación entre ambos, relación que puede ser de naturaleza diversa, desde la colaboración estrecha y fiel hasta la ausencia misma de cualquier vínculo. André Camp piensa por ejemplo que una fuerte proximidad entre el traductor y el dramaturgo favorece tanto la calidad de la traducción como su difusión.

[El traductor teatral] debe conocer a los autores a quienes traduce, y establecer con ellos relaciones personales de colaboración y amistad, erigiéndose así en auténtico co-autor de la pieza traducida, lo que le convertirá en el único representante del autor ante los productores y los directores teatrales²⁰.

18. Fernando GÓMEZ GRANDE en esa misma mesa redonda.

19. Seminario, *UBU*, escenas europeas, «La traducción de la dramaturgia contemporánea. Su circulación en Europa y los derechos de autor», *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea* n°4, Alicante: VII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, 1999, p. 108.

20. *Ibidem*.

En cuanto a Michel Vinaver, por ejemplo, habla de una «relación estrecha y de confianza» establecida entre él y su traductor²¹.

No obstante, esta colaboración estrecha no existe siempre. Ciertos traductores no se preocupan forzosamente por el punto de vista del autor, piensan que no es necesario conocerlo más íntimamente, ni que es preciso conocer los montajes de sus textos, otros tienen que responder rápidamente a unos encargos ocasionales de un director, una compañía de teatro, o incluso de una casa editorial²².

Además el término de **fidelidad** necesita ciertas aclaraciones que hizo Fernando Gómez Grande a lo largo del debate.

Los traductores somos odiosos, siempre hablamos de lo mismo sin aportar nada nuevo. Me explico, es decir esto no es un debate sobre traducir, o qué traducir. Estamos hablando de cierta dramaturgia en los diferentes países que han venido y evidentemente hay que reflexionar sobre la especificidad de la traducción teatral: fidelidad o no fidelidad, adaptación, autor y traductor, y un conocimiento del medio en el que se mueven.

Hay que avanzar en las cuestiones que planteamos. El que traduce teatro, no traduce en su casa, se traduce en un sitio, se va a tener un refrendo y un proceso dialéctico y profundo con el director de escena. Y hay que reconocerlo, ¿no?, eso es para acudir a un escenario. Hay que notar características completamente diferentes y hay que conocer el medio teatral, no sólo desde el punto de vista teórico sino también práctico porque tiene que ver, todos lo sabemos, con la oralidad, con la carnalidad de la voz, etc. etc...

[...] El debate es la fidelidad, la adaptación. Si es adaptación o es sólo traducción. Cuando decía fidelidad, la cuestión era más la relación autor/traductor²³.

Insistió entonces en los diferentes tipos de relación posibles entre un autor y un traductor.

21. Respuesta de Michel Vinaver a una de las preguntas que formaban parte de un cuestionario que le envié en abril de 2004. (La traducción es mía).

22. Esas diferentes observaciones forman parte de mi tesina de DEA (Diplôme d'Études Approfondies): DENY, Aurélie, *L'édition théâtrale française et espagnole (1994-2004) : Regards croisés*, presentada en la Universidad Stendhal de Grenoble (Francia) el 28 de junio de 2004.

23. Fernando GÓMEZ GRANDE en esa misma mesa redonda.

El traductor traduce en su casa y de repente sólo un día telefona a un director de escena que puede ser interesado en el montaje, o bien él ha ido conociendo incorporando el conocimiento de ese autor en toda su escritura, o bien tercer paso, él está en contacto con el autor, no sólo para problemas puntuales de lengua que son en realidad lo más fácil [...] sino que conoce verdaderamente la persona del autor (el charlar con él, el debatir, el plantearse, a veces, cosas que el propio autor no ha reflexionado –a mí me ha ocurrido por ejemplo, con Enzo Cormann o con algunos otros autores) [...]²⁴.

Un autor escribe, consigue una creación, una escritura, pero no puede tener el control sobre absolutamente todo. Primero porque no está pensando en qué va a pasar con su escritura, ni quién la va a hacer, ni dónde se va a traducir.

No hablo de problemas ni semánticos, ni gramaticales, ni sintácticos, no de eso estoy hablando. Estoy hablando del pensamiento creativo.

A partir de las observaciones del traductor, el propio autor reflexiona, a posteriori, sobre lo que ha escrito, y descubre cosas de su propia obra que otros ojos (eso ocurre con mucha frecuencia) le hacen ver, le hacen debatir, le hacen profundizar, le hacen reflexionar sobre cosas que ha hecho instintivamente, le hacen reflexionar desde otro punto de vista, con otra lengua diferente [...].

Si uno es fiel a un escritor determinado, es evidente que su campo de conocimiento será mayor que si simplemente le llega un encargo.

Si uno ha traducido cinco obras de un autor, ha profundizado, lo conoce, ha debatido, ha visto sus espectáculos montados en el país de origen o en algún otro país, es indudable que enriquece el conocimiento de la escritura de un señor y esa escritura marcada en un contexto de un país determinado.

A esa fidelidad me refería, no al trabajo práctico de traductor. [...]

Por ejemplo hay varios traductores que traducen al mismo autor, en lenguas diferentes. Eso es una cosa que el Atelier puso en marcha en un principio, quería reunir por ejemplo a los traductores de Novarina. Y claro, Novarina descubriría sonoridades, descubriría ritmos de las diferentes lenguas, descubriría perspectivas, porque estaba oyendo la misma traducción, el mismo texto dicho en eslovaco, dicho en italiano, dicho en castellano, dicho en diferentes lenguas, en griego,

24. Ibidem.

etc. etc. La sonoridad es distinta, la oralidad es distinta, el concepto parte de un mismo sitio pero se maneja en su canto y en el perfume de ese texto de forma diferente.

Y sin embargo hay cinco textos diferentes que me están dando a mí un campo mucho más amplio, una perspectiva en la escritura que es diferente de la que yo, escritor francés –que escribo en francés– tenía...

A esa fidelidad me refería: un traductor, un autor²⁵.

2. ¿QUÉ TIPO DE ESCRITURAS DRAMÁTICAS SE TRADUCEN?

Entonces la pregunta sería ¿qué escrituras dramáticas son predominantes por la lengua, por la potencia dramática en España o en otro país? ¿Tiene incidencia o no en Italia por ejemplo la escritura rusa? ¿o la española...o la francesa...? ¿Por qué? ¿Es un aspecto de moda?, ¿Se debe a la riqueza de esa propia escritura? ¿Es el número más importante de traductores determinados que va a facilitar el acceso y el viaje a esas dramaturgias? ¿Es porque los directores de escena eligen un tipo determinado de textos?

O bien ¿se debe al trabajo profundo por parte de ciertos traductores que conocen muy bien las dramaturgias extranjeras en su contexto nacional? ¿Se traducen más ciertas dramaturgias que, por ser tan vinculadas política, social, económicamente pertenecen al mismo mundo o al mismo núcleo de intereses?

Es decir ¿por qué dos países como España o Italia no tienen un gran conocimiento respectivo de sus propias escrituras? Se sabe que en España las nuevas escrituras alemanas, francesas o inglesas y norteamericanas se conocen más que las escrituras rumanas, búlgaras, italianas o del otro lado del mediterráneo. (¿Se estrenan o no? es otro tema de debate...)

Por lo demás es curioso observar que Juan Mayorga, por ejemplo, tiene mucho éxito en toda Europa menos en Alemania. En cuanto a Jordi Galcerán tiene éxito en Alemania y en muchos otros países, pero, por el momento, he constatado que no se conocen sus textos en Francia (excepto a través de la película *El Método*).

25. Ibidem.

Una pequeña nota: es curioso porque Juan Mayorga habla alemán perfectamente, conoce la cultura alemana de forma profunda y exhaustiva. Y es curioso que a lo mejor el propio reflejo en Alemania de alguien que escribe como un alemán no pasa, porque ya tienen lo suyo...? Y sin embargo comedias de las que hace Galcerán... como el público alemán no conoce o no tiene su propia escritura de tipo de comedias— entran mucho más fácilmente porque vienen del exterior. Es interesante ver cómo hay parcelas de ciertas dramaturgias que entran... y no se entiende por qué... y en cambio en otros países, no tienen éxito...²⁶

3. LA DIFUSIÓN ESCÉNICA Y EDITORIAL DE ESAS TRADUCCIONES

Aunque fue más bien este tema el objeto de otros debates más centrados en la edición, en la distribución de las dramaturgias contemporáneas²⁷, al reflexionar sobre la relación autor-traductor, nos podemos también preguntar cómo se difunden las escrituras dramáticas teatrales extranjeras en España. Hay que cuestionar pues la presencia de esas otras nuevas dramaturgias en los escenarios pero también en las librerías. ¿Existe o no un vínculo entre la publicación de una traducción y su puesta en escena?

¿Se publican muchos autores extranjeros en España que luego no llegan a la escena? o por el contrario ¿se publica lo que llega a la escena? o por el contrario ¿sólo llegan a la escena y no tienen un reflejo en las publicaciones? Cada país tiene, por diferentes motivos, vías diferentes de tratar este problema²⁸.

4. LA DRAMATURGIA ESPAÑOLA EN EL EXTRANJERO

Con respecto a la dramaturgia española, se podría hablar de la incidencia de ciertas dramaturgias y su potencia.

Pienso, como Fernando Gómez Grande, que empiezan a conocerse los dramaturgos españoles en el extranjero: Buero Vallejo y Alfonso Sastre, pero también autores como Alonso de Santos, autores del teatro catalán como Sírrera, Benet i Jornet (aunque, a menudo, se conocen no con su escritura sino

con una obra determinada exclusivamente) e incluso autores más jóvenes como Juan Mayorga.

Yo creo que la dramaturgia española poco a poco, lentamente eso es cierto, y a partir de algunos grandes nombres con retrocesos que vuelven a la conquista, está viviendo una apertura y un momento que yo califico de dulce. [...]

Y creo que estamos asistiendo realmente a un pequeñísimo, pequeñísimo, desembarco de la escritura española, a través de escrituras muy diferentes. Sergi Belbel, Galcerán están entrando en países muy diferentes. Nos contaba el año pasado Sergi Belbel que era estrenado en Polonia, en Noruega, en Dinamarca... La difusión de dos o tres obras en países muy diferentes es un hecho singular y muy enriquecedor. En paréntesis, ¿se traduce del catalán o a través del español a estos autores? Problema no menor.

Y después hay otra serie de autores que también empiezan a conocerse. El caso emergente es el caso de Juan Mayorga y de otros autores que se van traduciendo y representando cada vez más[...]: no sólo los cuatro autores del Astillero como bien se sabe sino autores andaluces, (Alfonso Zurro, Santiago Bermúdez empiezan a traducirse...)... Hay toda una serie de autores que poco a poco va teniendo un campo de presencia, a lo mejor no en todos los países de Europa pero en algunos. Y de unos países a otros, los traductores y las instituciones van combinando, van intercambiando...

Entonces se va abriendo un campo de posibilidades y de conocimiento²⁹.

Es verdad que es todavía naciente la dramaturgia española. Y desde el punto de vista de la difusión editorial y escénica todavía no se puede comparar con la dramaturgia alemana, francesa o inglesa.

Pero sí creo que cada vez más hay una presencia cuantitativa. Y de esta presencia cuantitativa, es evidente que hay grandes textos y grandes autores que van a arrastrar el conocimiento de otros autores importantes, a lo mejor no lo son tanto internacionalmente pero que en un momento dado pueden acompañar, pueden englobar toda una dramaturgia nacional³⁰.

26. Ibidem.

27. Véase VI Muestra «La Traducción de la Dramaturgia contemporánea. Su circulación en Europa y los derechos de autor», IX Muestra «El fomento de la traducción: Encuentro Francia-España», XIII Muestra «Traducción, edición y distribución».

28. Fernando GÓMEZ GRANDE en esa misma mesa redonda.

29. Fernando GÓMEZ GRANDE en esa misma mesa redonda.

30. Ibidem.

Varias intervenciones por parte de los traductores presentes ilustraron, a lo largo de la sesión de trabajo, las distintas cuestiones planteadas por Fernando Gómez Grande.

Así por ejemplo, Yves Lebeau, traductor de varios textos de un mismo autor, evocó su historia con Juan Mayorga, y nos habló de «un itinerario casi ideal» de cinco años durante los cuales tradujo cuatro obras³¹. Evidentemente el conocimiento del autor, desde la primera vez en que se aproximó, de la forma que sea, a un texto de Juan Mayorga hasta la publicación de sus traducciones, representa un trabajo apasionante pero también profundo y amplio en el tiempo.

Soy un traductor ocasional. Es decir no quería traducir al principio. Al principio soy actor, autor director a veces... y fui lector en una editorial durante dieciocho años y leí miles de manuscritos franceses y españoles. Con Michel Azama, formábamos parte los dos de un minicomité de lectura en las Editions Théâtrales que llevaron a Francia a Sergi Belbel y Benet i Jornet en los años 1990. Y cuando estuve en Alicante por primera vez, Jacques Le Ny me presentó a Juan Mayorga que estaba aquí. Y primero leí *El traductor de Blumemberg*, y esta obra... no sé, no lo sentía... y rechazé la oferta de Jacques con *El traductor de Blumemberg*, particularmente porque hay, en este texto, un 25% de alemán y no conozco ni una palabra de alemán. [...]

Y el año siguiente, Jacques me dio *Himmelweg*. Leí la obra. Creo que es una obra muy importante, pero no perfecta, no existe la perfección, leí la obra, hablé con Jacques y le dije «Aquí, hay algo, algo importante, algo que se ve quizás una vez en un siglo, algo especial, algo que hace el éxito ahora de Mayorga» y me atreví a traducir ese *Himmelweg*, y después *Hamelin*, y después *Copito de Nieve*, y después *Animales nocturnos*. Soy fiel a Juan Mayorga. No sé si Juan Mayorga va a ser fiel... Me he enterado recientemente de que es Jorge Lavelli quien va a traducir *El chico de la última fila*. Bueno... no importa. El traductor no es el propietario de la obra, original, por supuesto³².

31. MAYORGA, Juan, *Himmelweg (chemin du ciel)*, Besançon: Les Solitaires Intempestifs, coll. Mousson d'été, 2006; *Hamelin*, Besançon: Les Solitaires Intempestifs, coll. Mousson d'été, 2007; *Les Insomniaques* (suivi de) *Copito ou Les derniers mots de Flocon de Neige, le singe blanc, le zoo de Barcelone*, Besançon: Les Solitaires Intempestifs, coll. Mousson d'été, 2008.

32. Yves LEBEAU en esa misma mesa redonda.

Como lo señaló Fernando Gómez Grande, es verdad que «a veces el traductor es más fiel que el autor». Las «infelidades» dependen a menudo del posible éxito del autor, pero pueden depender también de motivos más complejos, tanto humanos, afectivos como comerciales o estratégicos (exigencias de las editoriales o de los directores de escena, etc).

Tengo un itinerario casi ideal con Juan Mayorga. Las cosas no se hacen de inmediato. Hace cinco años y tuve tiempo de traducir y de volver a mi traducción, y de repasar mi traducción. Hubo también un libro publicado en los Solitaires Intempestifs. Y ahora ese *Himmelweg* es puesto en escena por Jorge Lavelli³³. Y además France Culture va a grabar cuatro piezas de Juan, las cuatro que acabo de traducir. Y es muy muy importante. Es ideal. Pero es una especie de lujo para mí. No habría hecho esas traducciones si Jacques Le Ny no me las hubiera pagado. Necesito dinero [...], necesito algo profesional. Firmé un contrato con la editorial, con el AET de Orléans. Bueno, ¿qué puedo añadir? Un itinerario de cinco años³⁴.

Juan Mayorga e Yves Lebeau se conocen, se vieron varias veces para trabajar sobre la traducción, para intercambiar ideas, reflexiones. Pero a veces, distintas cosas como la distancia geográfica por ejemplo hacen más difíciles los intercambios. Y aunque sea más complejo, puede establecerse entre el traductor y el autor una colaboración estrecha e intensa. Así Maria Hatzimannouil, traductora griega de dramaturgos españoles, se refirió a su propia experiencia de la manera siguiente:

Me alegro mucho conocer a otros traductores de Juan Mayorga. También he traducido tres obras de Juan Mayorga: *Animales nocturnos*, *Cartas de amor a Stalin*, y *Hamelin*.

Quiero hablar un poco de mi trabajo con Juan Mayorga: una colaboración maravillosa. No nos conocemos pero por medio de email hubo una verdadera colaboración para la traducción³⁵.

Además hace falta notar que los traductores que tomaron la palabra durante la mesa redonda muy a menudo insistieron en el placer de la traduc-

33. *Himmelweg (chemin du ciel)*, dirección de Jorge Lavelli, Teatro de la Tempête (La Cartoucherie) en París, desde el 9 de noviembre de 2007 hasta el 16 de diciembre de 2007.

34. Yves LEBEAU en esa misma mesa redonda.

35. Maria HATZIEMMANOUIL en esa misma mesa redonda.

ción. Cada todos indicaron que traducen sólo las obras que les gustan, les emocionan, lo que me parece efectivamente una condición imprescindible para hacer una buena traducción. Si el traductor puede elegir la obra que va a ser el objeto de su trabajo, debemos pensar que lo hará según sus preferencias literarias, estéticas, artísticas, ideológicas. Eso es lo que reivindica la traductora Carla Matteini y les recuerdo a ustedes sus palabras durante un encuentro celebrado en la II Muestra en 1993:

Reivindico un lujo que me puedo permitir ahora: la afinidad con el autor, la pasión por el autor al que puedes elegir. [...] ¿Hasta qué punto el traductor puede siempre traducir todo o realmente escoge un lenguaje, una estética, un momento, una postura ideológica. No sé, reivindicar la no traducción de encargo. ¡Hombre, muchas veces hay que hacerla! Pero siempre que se pueda hay que buscar el disfrute, la felicidad, la recreación del poder trabajar con autores con los que se tiene cierta empatía³⁶.

María Hatziemmanouil precisó: «Yo soy una traductora que traduce sólo lo que le gusta», Katerina Zubacka, traductora eslovaca, dijo que traducía «por placer» y Santiago Martín Bermúdez incluso habló de una verdadera «historia de amor» con el autor, al tratar de su relación con Jean-Claude Grumberg, dramaturgo francés: «Tuve una historia de amor con un autor francés que es Jean-Claude Grumberg. He traducido *Rêver peut-être*³⁷. Lo conocí a través de la lectura y el ver una obra suya en el Théâtre des Champs Élysées»³⁸.

En cuanto a Laslo Scholz, traductor y universitario húngaro, hizo observaciones sobre las particularidades de la lengua húngara (una lengua sólo con dos tiempos verbales, sin distinción entre él y ella por ejemplo...) que implican forzosamente cierta infidelidad. La fidelidad sintáctica, léxica es imposible, se establece más bien una «relación dialéctica con el autor»: «So-

36. Intervención de Carla MATTEINI, durante la mesa redonda titulada «La traducción de textos teatrales», in «La traducción de textos teatrales», Alicante: Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, 1996, p. 100.

37. GRUMBERG, Jean-Claude, *Tal vez soñar* (trad. de Santiago MARTÍN BERMÚDEZ), Madrid: Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral, N° 287, 2001, pp. 77-104.

38. Santiago MARTÍN BERMÚDEZ en esa misma mesa redonda.

mos infieles, es imposible ser fieles. La única fidelidad posible es la fidelidad estética»³⁹.

Aludió también a otra manera de traducir teatro que es muy enriquecedora: la traducción colectiva. En efecto Laslo Scholz dirige talleres de traducción (uno en la universidad y otro en el Instituto Cervantes de Budapest con traductores jóvenes, estudiantes) y pudo experimentar tal tipo de trabajo: «no es sólo un trabajo solitario, en un taller podemos compartir, en el teatro es importante, leemos algunas partes, nos escuchamos, invitamos al director de escena...».

Yves Lebeau evocó también la idea de un trabajo con actores para ensayar la traducción. Es verdad que de eso puede surgir algo interesante ya que, por supuesto, se trata de oralidad, con un tono determinado, una música determinada.

Las diferentes intervenciones de los participantes a aquella rica sesión de trabajo suscitaron varios comentarios y, como suele ocurrir en cualquier debate, plantearon también nuevos temas de reflexión.

Por una parte se destacó el problema del reconocimiento de la profesión de traductor teatral y a propósito de eso, Fernando Gómez Grande señaló el hecho problemático del «intrusismo en la profesión».

El tema recurrente es cuántos grandes filólogos, digo bien filólogos, son pésimos traductores teatrales. Pueden tener un conocimiento más profundo de la lengua, filológicamente hablando, que un traductor teatral pero son elementos distintos y hechos acaso muy distantes.

Es decir, el conocimiento de una lengua extranjera no hace un buen traductor teatral. Ése es uno de los grandes problemas: el intrusismo en la profesión⁴⁰.

Hay que «dignificar» la profesión: el traductor teatral tiene que reivindicar su especificidad, y tiene que cobrar un salario por su trabajo. Pero por otra parte se debe exigir de este traductor un conocimiento profundo, una capacidad de poder hacerse intérprete de este autor y de abrir este autor a otra dramaturgia, lo que no es una responsabilidad menor.

39. Laslo SCHOLZ en esa misma mesa redonda.

40. Fernando GÓMEZ GRANDE en esa misma mesa redonda.

No hay muchos traductores que se atrean a decir en público lo que acabas de subrayar: es que yo vivo, como, y yo necesito estar remunerado, porque es una profesión difícil. Igual que el director de escena cobra por su trabajo, igual que el actor cobra, igual que el técnico de luces cobra, igual que el gestor de la compañía cobra, igual que el autor cobra su derecho (no siempre...), los traductores –no siempre, un poquito menos que los autores– cobran el derecho⁴¹.

Por otra parte, al debatir sobre la especificidad de la traducción teatral, no se perdió de vista el hecho fundamental de que cualquier texto traducido se ve enriquecido por la cultura, por la lengua de traducción. Siempre se incorporan otras referencias culturales, otros ritmos, otras sonoridades en la obra traducida y eso la enriquece forzosamente.

Evidentemente fueron evocados otros temas muy interesantes pero la dispersión a veces de las intervenciones me impide recogerlos todos aquí. Sólo subrayaré un punto en el que insistió Luis Miguel González Cruz que es la necesidad de lugares, de espacios donde los autores y los traductores puedan intercambiar, reflexionar juntos, etc.

La figura del traductor es necesaria... Yo creo que lo importante es crear lugares donde traductores se reúnan (como el AET); es necesario. Es necesario para reflexionar sobre cómo traducir (por ejemplo cómo traducir una obra húngara, hay diferencias de ritmo, diferencias de cultura...) [...], por qué una obra cuaja en un país y en otro país no cuaja... Lo importante es intentar obligar a que autores y traductores se reúnan⁴².

Por eso son muy importantes los momentos de reflexión colectiva que propone la Muestra de Teatro Español de autores contemporáneos.

A lo largo de las dos horas de debate, se compartió así una serie de reflexiones sobre la relación autor-traductor, pero también se hicieron preguntas a las cuales no se pudo responder por falta de tiempo y quizás por falta de datos. Uno de los asistentes por ejemplo notó que le interesaría saber qué autores españoles se traducen en qué países. Y el encuentro se cerró con varias observaciones sobre la necesidad de recoger los datos y conservarlos. Existen diversas estructuras y habría que explotar todos los medios

41. *Ibidem*.

42. Luis Miguel GÓNZALEZ CRUZ en esa misma mesa redonda.

de difusión para centralizar, archivar los datos: por ejemplo los Institutos Cervantes, el Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo, el Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura, etc. Y Fernando Gómez Grande expresó la voluntad por parte de la Muestra de tener un centro de documentación para saber quién está traduciendo qué obra en qué momento... Si tuviéramos cifras, datos reales y concretos, pudiéramos debatir más en profundidad. Tal proyecto muy ambicioso de archivo permitiría también tener una imagen completa del paisaje editorial teatral europeo actual.

Durante aquella sesión de trabajo intenté dar unos elementos de respuesta en cuanto a la difusión de los dramaturgos españoles en Francia pero lo hice muy rápidamente. Por eso me permito proponerles aquí unos datos más completos acerca de la traducción y de la edición de los dramaturgos vivos españoles en Francia desde hace unos quince años. Los resultados de mis investigaciones doctorales que voy a presentarles permitirán así constituir una primera base de datos.

El cuadro presentado en el «Anexo I»⁴³ indica pues todas las traducciones de obras teatrales españolas (de autores vivos) publicadas en Francia entre 1992 y 2008. Ustedes podrán ver también el nombre de los traductores y de las editoriales, datos que a veces ponen de manifiesto unas colaboraciones privilegiadas entre ciertos autores, traductores y editoriales.

Aunque no puedo hacer aquí un análisis exhaustivo de esos datos, me parece importante comentar unos elementos en relación con el tema de la mesa redonda que nos reunió el 17 de noviembre de 2007.

He contabilizado unos 114 textos traducidos y editados de unos 41 autores españoles vivos. De esos 112 títulos, 76 están traducidos del castellano, 37 del catalán (lo que representa casi una tercera parte del total) y 1 del gallego. Podemos ver que más de la mitad de los textos publicados corresponden con una minoría de 8 autores: 16 títulos de Rodrigo García, 9 de Josep María Benet i Jornet, 8 de José Sanchis Sinisterra, 6 de Sergi Belbel, 5 de Rodolf Sirera (a los que se añaden 2 títulos escritos con su hermano Josep Lluís Sirera), 5 de Juan Mayorga, 5 de Paloma Pedrero, 4 de Carles Batlle y 4

43. Véase «Anexo I», Cuadro: Edición francesa de la dramaturgia española entre 1992 y 2008.

de Itziar Pascual. Notaremos que por el momento no se ha publicado ningún título de Jordi Galcerán, lo que puede sorprender al saber su éxito europeo.

Los 114 títulos contabilizados fueron traducidos por unos 40 traductores diferentes, algunos firman la traducción en colaboración pero la mayoría trabajan solos. Se trata muy a menudo de traductores especializados en la traducción teatral y muchos de ellos tienen un vínculo directo con la escena. Por ejemplo Isabelle Bres es a la vez actriz, asistente en la puesta en escena y traductora, Yves Lebeau es autor, traductor, actor y a veces director de escena, Michel Azama es traductor y dramaturgo... En cuanto a Christilla Vasserot, Rosine Gars, Monique Martínez Thomas, Agnès Surbezy, Emmanuelle Garnier, todas tienen una carrera más bien universitaria y forman parte del grupo de investigadoras sobre el teatro contemporáneo hispánico llamado «Roswita». Y podemos notar que la traducción teatral del castellano o del catalán al francés es muy femenina. En efecto, de la cuarentena de traductores recontados, menos de la mitad son hombres.

Además como ya lo había subrayado en los *Cuadernos n°9*⁴⁴, se destaca cierta “fidelidad” entre traductor y dramaturgo (Christilla Vasserot y Rodrigo García, Isabelle Bres y Carles Batlle, Rosine Gars y Josep María Benet i Jornet, por ejemplo), pero también entre traductor y editor (Ángeles Muñoz y *l’Amandier*, Christilla Vasserot y *Les Solitaires Intempestifs*...). Mi trabajo de investigadora consistirá pues en cuestionar, estudiar la naturaleza de esas colaboraciones a priori “estrechas” y en seguir de cierta manera la reflexión colectiva iniciada durante aquella sesión de trabajo muy prometedora y llena de perspectivas.

44. DENY, Aurélie, «La difusión editorial del teatro contemporáneo español y francés», art.cit, p. 38.

Anexo I

Cuadro: Edición francesa de la dramaturgia española entre 1992 y 2008

Autor	Título original / traducido	Traductor	Editorial	Año de edición
ALAMO Antonio	Los borrachos / <i>La vallée de l'ivresse</i>	GAGNIEUX Christine	Les Solitaires Intempestifs, coll.Bleue (coffret « Théâtre contemporain espagnol 1 »)	2002
	Los enfermos / <i>Les malades</i>	VINUESA Cristina	Les Solitaires Intempestifs, coll.Bleue (coffret « Théâtre contemporain espagnol 2 »)	Mars 2006
ALONSO DE SANTOS José	Bajarse al moro / <i>Descente au Maroc</i>	BONFILS François en colab. con LEPAGE Caroline	Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle	1997
	El Album familiar / <i>L'Album de famille</i>	PAVIOT Hugo	Ed. du Laquet, coll. Théâtre en poche	2003
ALVAREZ Cristina	Sin ti / <i>Sans toi in Transit II. Dramaturges espagnoles des années 1990</i>	MUÑOZ Ángeles	Editions de l'Amandier/Théâtre	2000
AYMAR Angels	La furgoneta / <i>La camionnette in Transit 1. Dramaturges catalanes des années 1990</i>	MUÑOZ Ángeles	Editions de l'Amandier/Théâtre	1999
	Tres homes esperen / <i>Trois hommes attendent in Jeune dramaturgie espagnole</i>	DELMAS André	Editions de l'Amandier/Théâtre	2002
	Les falenes / <i>Les Phalènes</i>	DELMAS André	Éditions de l'Amandier/Théâtre	2007
	Combat / <i>Combat in Jeune dramaturgie espagnole</i>	BRES Isabelle	Editions de l'Amandier/Théâtre	2002
BATLLE Carles	Suite, Oasi / <i>Suite, (suivi de) Oasis</i>	BRES Isabelle	Ed. du Laquet, coll. Théâtre en poche	2003
	Temptació / <i>Tentation</i>	BRES Isabelle	Editions Théâtrales	2006
	Trànsits / <i>Transit</i>	BRES Isabelle	Editions Théâtrales Coed. MAV	2008
	Caricies, Tàlem / <i>Caresses, Lit nuptial</i>	PREAU Jean- Jacques, GARS Rosine	Editions Théâtrales	1992, 2005
BELBEL Sergi	Després de la pluja / <i>Après la pluie</i>	PREAU Jean- Jacques	Editions Théâtrales, coed. MAV	1997
	El temps de Planck, La sang / <i>Le temps de Planck, Le sang</i>	VASSEROT Christilla, FRANK Carole	Editions Théâtrales	2002
	Mòbil / <i>Sans fil : comédie téléphonique et digitale</i>	VASSEROT Christilla (trad. del catalán y del castellano)	Editions Théâtrales	2007
BENET I JORNET Josep María	Desig, Fugaç / <i>Désir, Fugaces</i>	GARS Rosine, AZAMA Michel	Editions Théâtrales	1994

Autor	Título original / traducido	Traductor	Editorial	Año de edición
	<i>Testament / Testament</i> (suivi de R.S. <i>Le venin du théâtre</i>)	GARS Rosine	Editions de l'Amandier/Théâtre	1998
	<i>E.R. / Actrices E.R.</i>	GARS Rosine	Editions de l'Amandier/Théâtre	1999
	<i>El gos del finet / Le chien du lieutenant</i> (suivi de J.S.S. <i>Le lecteur à gages, R.S. Malaise</i>) in <i>Théâtre espagnol contemporain</i>	GARS Rosine et DAUDER Jordi	Ed. du Laquet, coll. Théâtre en poche	2002
	<i>L'habitació del nen / La chambre de l'enfant</i>	trad. del catalán: VIDAL ITURON Josep adapt. francesa PETIT Hervé	Editions de l'Amandier/Théâtre	2004
	<i>Precisament avui, Tovallols de platja / Précisément aujourd'hui</i> (suivi de) <i>Serviettes de plage</i>	DELMAS, André	Editions de l'Amandier/Théâtre	2006
	<i>Salamandra / Salamandre</i>	PETIT, Hervé (con la participación de Neus Vila Pons)	Editions de l'Amandier/Théâtre	2006
CABAL Fermín	<i>Tejas verdes / Tejas verdes</i>	THANAS Françoise	Les Solitaires Intempestifs, coll. Bleue (coffret « Théâtre contemporain espagnol 2 »)	Mars 2006
CABALLERO Ernesto	<i>Rezagados, Auto / Lanternes rouges, Automobile</i> (ed. bilingüe)	SURBEZY Agnès y GARNIER Emmanuelle	P.U. Mirail, coll. Hespérides, Nouvelles scènes Hispaniques, coed. Théâtre de la Digue, Instituto Cervantes, les Anachroniques	2001
CAMPOS GALLEGO Pilar	<i>La herida en el costado / La blessure au côté</i>	LAROUTIS Denise	Les Solitaires Intempestifs, coll. Bleue (coffret « Théâtre contemporain espagnol 2 »)	Mars 2006
CASAS Joan	<i>L'últim dia de la creació / Le dernier jour de la création</i>	VILA Neus, ROLIN Aurélie, CHAYROUSE Cédric	Editions de l'Amandier/Théâtre	2006
CIAT DE TEATRE (5 actrices catalanas)	<i>¡Hombres ! / Ces hommes !</i> (ed. bilingüe) suivi de <i>Un endroit stratégique</i> de Gracia Morales	CORRONS Fabrice y LACOUTURE Maryline	P.U. Mirail, coll. Hespérides, Nouvelles scènes Hispaniques, coed. Théâtre de la Digue, Instituto Cervantes, les Anachroniques	2006
COMADIRA Narcís	<i>La vida perdurable : un dinar / La Vie éternelle. Un repas de famille</i> (un seul titre?)	LOPATA Marina y RUIZ SOTA Didier	Editions de l'Amandier/Théâtre	2005 ou 2006
CUNILLÉ Lluïsa	<i>Accident / Accident in Transit</i> 1. Dramaturges catalanes des années 1990	MUÑOZ Ángeles	Editions de l'Amandier/Théâtre	1999

Autor	Título original / traducido	Traductor	Editorial	Año de edición
	<i>Rodeo / Rodéo</i> (suivi de <i>Un air absent</i> de Mercé Sarrias) (ed. bilingüe)	GAGNIEUX Christine	P.U. Mirail, coll. Hespérides, Nouvelles scènes Hispaniques, coed. Théâtre de la Digue, Instituto Cervantes, les Anachroniques	? non dispo 2005?
III MORAL (juicio)	<i>La mirada del hombre oscuro / Le regard de l'homme sombre</i>	GARS Rosine	Les Solitaires Intempestifs, coll. Bleue, coed. MAV (coffret « Théâtre contemporain espagnol 1 »)	2002
	<i>La noche del oso / La nuit de l'ours</i>	GARS Rosine	Editions de l'Amandier/Théâtre	2006
ESCUDEÉ GALLÉS Beth	<i>El olor del gos quan fuig / Entre chien et loup</i> in <i>Transit</i> 1. Dramaturges catalanes des années 1990	BRES Isabelle	Editions de l'Amandier/Théâtre	1999
	<i>Les nenes mortes no creixen / Les petites filles mortes ne grandissent pas</i>	BRES Isabelle	Editions de l'Amandier/Théâtre	2004
IRNÁNDEZ José Ramón	<i>Palabras acerca de la guerra / Paroles de la guerre</i> in <i>Jeune dramaturgie espagnole</i>	MUÑOZ Ángeles	Editions de l'Amandier/Théâtre	2002
	<i>Nina / Nina</i>	MUÑOZ Ángeles	Editions de l'Amandier/Théâtre	2005
	Las mujeres fragantes. El que fue mi hermano. <i>Monólogo de la perra roja que habla con el muerto sonriente / Les femmes évanescentes</i> (suivi de), <i>Celui qui était mon frère (Yakovlev), Le monologue de la chienne rouge qui parle avec le mort qui sourit.</i>	SALTIEL Marianne	Editions de l'Amandier/Théâtre	2007
IRNÁNDEZ LIRA Antonio	<i>Plomo caliente / Volée de plombs</i>	MURCIA Claude	Les Solitaires Intempestifs, coll. Bleue (coffret « Théâtre contemporain espagnol 1 »)	2002
	<i>Las islas del tiempo / Les îles du temps</i>	MURCIA Claude	Les Solitaires Intempestifs, coll. Bleue (coffret « Théâtre contemporain espagnol 2 »)	Mars 2006
GARCÍA Rodrigo	<i>Prometeo / Prométhée</i>	LAROUTIS Denise	Les Solitaires Intempestifs, coll. Bleue	1998
	<i>Prometeo</i>	LAROUTIS Denise et DÍ FONZO BO Marcial	Les Solitaires Intempestifs, coll. Bleue	2003
	<i>Notas de cocina</i> (1994) <i>Notes de cuisine</i> (ed. bilingüe)	LOBERA Marcelo	P.U. Mirail, coll. Hespérides, Nouvelles Scènes Hispaniques, coed. Théâtre de la Digue, Instituto Cervantes, les Anachroniques	1998

Autor	Título original / traducido	Traductor	Editorial	Año de edición
	Notes de cuisine	VASSEROT Christilla	Les Solitaires Intempestifs, coll. Mousson d'été	2002
	<i>After sun, Lo bueno de los animales es que te quieren sin preguntar nada / After sun suivi de l'avantage avec les animaux, c'est qu'ils t'aiment sans poser de questions</i>	VASSEROT Christilla	Les Solitaires Intempestifs, coll. Mousson d'été	2002
	<i>Haberos quedado en casa, capullos / Fallait rester chez vous, têtes de noeud. Contiene: Creo que no me habéis entendido bien / Je crois que vous m'avez mal compris</i>	VASSEROT Christilla	Les Solitaires Intempestifs, coll. Bleue, coéd. Maison Anloine Vitez (coffret « Théâtre contemporain espagnol 1 »)	2002
	<i>Todos sois unos hijos de puta / Vous êtes tous des fils de pute</i>	VASSEROT Christilla	Les Solitaires Intempestifs, coll. Mousson d'été	2002
	<i>Rey Lear / Roi Lear</i>	GARMA-BERMAN Isabelle	Les Solitaires Intempestifs, coll. Bleue, coéd. AET	2003
	<i>La historia de Ronald, el payaso de Mc Donald, Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba / L'histoire de Ronald, le clown de Mc Donald's (suivi de) j'ai acheté une pelle chez Ikéa pour creuser ma tombe</i>	VASSEROT Christilla	Les Solitaires Intempestifs, coll. Bleue	2003
	<i>Jardinería humana / Jardinage humain</i>	VASSEROT Christilla	Les Solitaires Intempestifs, coll. Bleue	2003
	<i>Agamenón, volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo / Agamemnon, à mon retour du supermarché, j'ai flanqué une raclée à mon fils</i>	VASSEROT Christilla	Les Solitaires Intempestifs, coll. Bleue	2004
	<i>Borges / Borges (ed. bilingüe)</i>	VASSEROT Christilla	Les Solitaires Intempestifs, coll. Bleue	2002
	<i>Goya / Goya (ed. bilingüe)</i>	VASSEROT Christilla	Les Solitaires Intempestifs, coll. Bleue	2006
	<i>Cruda. Vuelta y vuelta. Al punto. Chamuscada / Bleue. Saignante. À point. Carbonisée</i>	VASSEROT Christilla	Les Solitaires Intempestifs, coll. Bleue	2007

Autor	Título original / traducido	Traductor	Editorial	Año de edición
	<i>Arrojad mis cenizas sobre Mickey, Aproximación a la idea de desconfianza / Et balancez mes cendres sur Mickey (suivi de) Approche de l'idée de méfiance (ed. bilingüe)</i>	VASSEROT Christilla	Les Solitaires Intempestifs, coll. Bleue	2007
GARCIA MAY Ignacio	<i>Los vivos y los muertos / Les vivants et les morts</i>	DELMAS André	Editions de l'Amandier/Théâtre	2003
	<i>Serie B / Série B</i>	DELMAS André	Editions de l'Amandier/Théâtre	2008
JORNET Alejandro	<i>La mirada del gato / Le regard du chat</i>	GARS Rosine	Les Solitaires Intempestifs, coll. Bleue (coffret « Théâtre contemporain espagnol 2 »)	2006
HIDDELL Angélica	<i>Y los peces salieron a combatir contra los hombres / Et les poissons partient combattre les hommes</i>	VASSEROT Christilla (trad. MAV)	Éditions Théâtrales, coéd. Culturesfrance, Coll. Traits d'Union	2008
LOBERA Marcelo	<i>El grito de los espejos / Le cri des miroirs (précédé de C'est moi le gros et toi le petit de Juan Mayorga) (ed. bilingüe)</i>	BASSUEL Cécile et LOBERA Marcelo	P.U. Mirail, coll. Hespérides, Nouvelles scènes Hispaniques, coéd. Théâtre de la Digue, Instituto Cervantes, les Anachroniques	2005
LÓPEZ MOZO Jerónimo	<i>Eloides / Eloi</i>	GAGNIEUX Christine	Circé	1999
	<i>Las raíces cortadas / Les racines coupées</i>	GAGNIEUX Christine et FERRÉ David	Éditions de l'Amandier/Théâtre	2008
MARQUERIE Carlos	<i>120 pensamientos por minuto / 120 pensées à la minute</i>	VASSEROT Christilla	Les Solitaires Intempestifs, coll. Bleue (coffret « Théâtre contemporain espagnol 2 »)	2006
MAYORGA Juan	<i>El Gordo y el Flaco / C'est moi le gros et toi le petit (ed. bilingüe) (suivi de) Le cri des miroirs de Marcelo Lobera</i>	CORRONS Fabrice y SURBEZY Agnès	P.U. Mirail, coll. Hespérides, Nouvelles scènes Hispaniques, coéd. Théâtre de la Digue, Instituto Cervantes, les Anachroniques	2005
	<i>Himmelweg / Himmelweg (chemin du ciel)</i>	LEBEAU Yves	Les Solitaires Intempestifs, coll. Mousson d'été. Collab. AET	2006
	<i>Hamelin / Hamelin</i>	LEBEAU Yves	Les Solitaires Intempestifs, coll. Mousson d'été. Collab. AET	2007
	<i>Animales nocturnos, Últimas palabras de Copito de Nieve / Les Insomniaques (suivi de) Copito ou Les derniers mots de Flocon de Neige, le singe blanc deu zoo de Barcelone</i>	LEBEAU Yves	Les Solitaires Intempestifs, cf coll. Mousson d'été. Collab. AET	2008

Autor	Título original / traducido	Traductor	Editorial	Año de edición
MORINS Manuel	<i>La máquina del Doctor Wittgenstein / La Machine du Docteur Wittgenstein</i>	DELMAS André	Editions de l'Amandier/Théâtre	2006
MORALES Gracia	<i>Como si fuera esta noche / Bésame mucho</i> (precedido de <i>Las voces de Penélope/Les voix de Pénélope</i> de Itziar Pascual) (ed. bilingüe)	GARNIER Emmanuelle	P.U. Mirail, coll. Hespérides, Nouvelles scènes Hispaniques, coed. Théâtre de la Digue, Instituto Cervantes, les Anachroniques	2004
	<i>Un lugar estratégico / Un endroit stratégique</i> (precedido de <i>Ces hommes</i> / de Clément de Tèatre) (ed. bilingüe)	MARTÍNEZ THOMAS Monique	P.U. Mirail, coll. Hespérides, Nouvelles scènes Hispaniques, coed. Théâtre de la Digue, Instituto Cervantes, les Anachroniques	2006
NIEVA Francisco	<i>Caperucita y el otro, Te quiero zorra, No es verdad / Le rétable des damnées : Le Petit Chaperon rouge, Passion de chienne, La vérité effusquée</i>	RICHET Gérard	Actes-Sud Papiers	1994
	<i>El rayo colgado / La foudre suspendue et poison de l'amour fou : acte de foi impardonnable</i>	RICHET Gérard	Editions de l'Amandier/Théâtre	2005
ORTIZ DE GONDRA Borja	<i>Dedos / Avec doigté</i> (ed. bilingüe)	GARS Rosine	P.U. Mirail, coll. Hespérides, Nouvelles scènes Hispaniques, coed. Théâtre de la Digue, Instituto Cervantes, les Anachroniques	2001
	<i>Mane, Thecel, Phares / Mane, Thecel, Phares</i>	GARS Rosine	Les Solitaires Intempestifs, coll. Bleue, coed. Maison Antoine Vitez (coffret « Théâtre contemporain espagnol 1 »)	2002
PALLÍN Yolanda	<i>Lista negra / Liste noire</i> in <i>Transit II- Dramaturges espagnoles des années 1990</i>	MUÑOZ Ángeles	Editions de l'Amandier/Théâtre	2000
PASCUAL Itziar	<i>El domador de sombras / Le dompteur d'ombres</i> in <i>Transit II- Dramaturges espagnoles des années 1990</i>	MUÑOZ Ángeles	Editions de l'Amandier/Théâtre	2000
	<i>Las voces de Penélope / Les voix de Pénélope</i> (suivi de <i>Como si fuera esta noche/Bésame mucho</i> de García Morales) (ed. bilingüe)	GARS Rosine	P.U. Mirail, coll. Hespérides, Nouvelles scènes Hispaniques, coed. Théâtre de la Digue, Instituto Cervantes, les Anachroniques	2004?
	<i>Père Lachaise, Parc / Père Lachaise, Le mur</i> (ed. bilingüe)	GARNIER Emmanuelle (1er título), SURBEZY Agnès (2°)	P.U. Mirail, coll. Hespérides, Nouvelles scènes Hispaniques, coed. Théâtre de la Digue, Instituto Cervantes, les Anachroniques	2006

Autor	Título original / traducido	Traductor	Editorial	Año de edición
PIORERO Beloma	<i>El color de agosto, Resguardo personal / Couleur d'août, Une vie de chien</i>	PAUGAM Pascale	Ed. du Laquet, coll. Théâtre en poche	1995
	<i>Invierno de luna alegre / Un hiver de lune joyeuse</i>	PAUGAM Pascale	Ed. du Laquet, coll. Théâtre en poche	2001
	<i>Una Estrella, La isla amarilla / Estrella</i> (suivie de) <i>L'île jaune</i>	PAVIOT Hugo	Editions de l'Amandier/Théâtre	2003
PIRE PEYRÒ Josep	<i>Quan els paisatges de Cartier-Bresson / Quand les paysages de Cartier-Bresson</i>	BRES Isabelle	Les Solitaires Intempestifs, coll. Mousson d'été	2002
PIRNAS CORA Gustavo	<i>Ladraremos / Crier ax abois</i> (sous-titre : <i>Comédie d'amour et de peur</i>) Traducido del gallego	FERNANDEZ Pol en colab. Con NOGUEIRA Olga	Editions de l'Amandier/Théâtre	
PORTES Francisco	<i>La trompeta de cristal vetado / La trompette de cristal veinée</i> (ed. bilingüe)	VASSEROT Christilla	P.U. Mirail, coll. Hespérides, Nouvelles Scènes, coed. Théâtre de la Digue, Instituto Cervantes, les Anachroniques	2000
SARRIAS Mercé	<i>Un aire ausente / air absent</i> (precedido de <i>Rodeo/Rodéo do Lluísa Cunillé</i>) (ed. bilingüe)	GAGNIEUX Christine	P.U. Mirail, coll. Nouvelles scènes Hispaniques, coed. Théâtre de la Digue, Instituto Cervantes, les Anachroniques	A paraître (2005?)
SANCHIS SINISTERRA José	<i>¡Ay Carmela !</i> Ay ! Carmela	DEMARIGNY Claude et CAMP André	L'Avant-Scène Théâtre Avt Scène n°949	01/01/ 1994
	<i>Ay Carmela : élogie d'une guerre civile en deux actes et un épilogue</i>	MUÑOZ Ángeles	Editions de l'Amandier/Théâtre	2004
	<i>Pervirtimiento y otros gestos para nada / Pervertissement</i> (extractos)	(?)	Revue UBU n°1	1996
	<i>El cerco de Leningrado, (Historia sin final) / Le siège de Leningrad. Histoire sans fin</i> [Paris Théâtre National de la Colline, 3 mai 1997]	MUÑOZ Ángeles	Actes-Sud Papiers	1997
	<i>Los figurantes / Les figurants</i> (ed. bilingüe)	LACHERY- THERON Geneviève	P.U. Mirail, coll. Nouvelles scènes Hispaniques, coed. Théâtre de la Digue, Instituto Cervantes, les Anachroniques	1999
	<i>El lector por horas/ le lecteur à gages</i> (precedido de [J.M. B. i]. <i>Le chien...</i> et R. S. <i>Malaise</i>) in <i>Théâtre espagnol contemporain</i>	DELMAS André et MUÑOZ Ángeles	Ed. du Laquet, coll. Théâtre en poche	2002

Autor	Título original / traducido	Traductor	Editorial	Año de edición
	<i>Conspiración carmín, Sangre lunar / Conspiration vermeille, Sang de lune</i> (ed. bilingüe)	PAVIS Patrice et MARTIN Isabel	P.U. Mirail, coll. Nouvelles scènes Hispaniques, coed. Théâtre de la Digue, Instituto Cervantes, les Anachroniques	2003
	<i>Flechas del ángel del olvido / Flèches de l'ange de l'oubli</i>	GARS, Rosine	Editions de l'Amandier/Théâtre	2006
SIRERA Rodolf	<i>Indian summer</i> indian summer	(r)	Art et Comédie	1994
	Indian summer	CASALS Mila	Ed. de la Femme Pressée (coll. L'Européenne)	1996
	<i>El veri del teatre / Le venin du théâtre</i> (precedé de Testament de J.M. B. i J.)	PLANAS Pep et CAMERLYNCK Christian	Editions de l'Amandier/Théâtre	1998
	<i>La primera de la classe / La première de la classe</i>	DELMAS André	Ed. du Laquet, coll. Théâtre en Poche	2001
	<i>Maror / Malaise</i> (precedé de J.M. B. i J. <i>Le chien...</i> , J. S. S. <i>le lecteur à gages</i>) in <i>Théâtre espagnol contemporain</i>	FAURE Chantal	Ed. du Laquet, coll. Théâtre en poche	2002
	<i>Raccord / Puzzle</i>	DELMAS André	Éditions de l'Amandier/Théâtre	2006
SIRERA Josep Lluis et SIRERA Rodolf	<i>Silenci de negra / Notr Silence</i> (1 ^{er} volet de la trilogie <i>L'Europe en guerre</i>)	VIDAL I TURÓN Josep Maria	Editions de l'Amandier/Théâtre	2005
	<i>Benedicat / Benedicat</i> (2 ^{ème} volet)	MARTINEZ DAVID Raul	Éditions de l'Amandier/Théâtre	2008
ZURRO Alfonso	<i>Bufonerías / Bouffonneries</i> (ed. bilingüe)	GARS Rosine	P.U. Mirail, coll. Hespérides, Nouvelles Scènes, coed. Théâtre de la Digue, Instituto Cervantes, les Anachroniques	1999
	<i>Por narices, A solas con Marilyn / Histoires de nez, Autour de Marilyn</i> (ed. bilingüe)	SURBEZY Agnès et LOBERA Marcelo RODRIGUEZ Antoine	P.U. Mirail, coll. Hespérides, Nouvelles Scènes Hispaniques, coed. Théâtre de la Digue, Instituto Cervantes, les Anachroniques	2002

RECORDANDO A GONZALO PÉREZ DE OLAGUER

Guillermo Heras

Leo que el lunes por la noche, día 2 de junio de 2008, murió en Barcelona a los 71 años Gonzalo Pérez de Olaguer. Cuando hace solo tres años Gonzalo, vino a recoger a Alicante el premio Palma, como reconocimiento a una trayectoria ejemplar de ayuda y apoyo a la dramaturgia española viva, ya me habló de sus dolencias. Pero lo hizo con una discreción y una elegancia que fue la marca que siempre caracterizó a este gran hombre de teatro. Ni un lamento, ni una mala palabra, algo que también podemos comprobar como realizaba desde sus críticas o colaboraciones periodísticas a lo largo de tantos años de lucha. Primero en la mítica revista Yorick y luego como redactor y crítico de EL PERIODICO DE CATALUNYA.

He conocido a muchos críticos teatrales a lo largo de mi vida. Con alguno ni siquiera pude nunca intercambiar una palabra. Su altivez, soberbia o timidez— (me da igual)— creaba una barrera entre lo que se suponía que era un teórico y un práctico de los escenarios. Nunca he creído en esa distinción y para prueba la generosidad que José Monleón tuvo conmigo, cuando a la tierna edad de 19 años, me llamó para que escribiera...y realizara críticas en la revista "Primer Acto".

Luego, al acabar la RESAD, entré en el grupo Tábano y en nuestras habituales visitas y estancias en Catalunya –(¡qué tiempos aquellos!)–, conocí la otra realidad de una actitud desde la crítica, que en Madrid fuera del ámbito de Primer Acto, no era lo habitual. Nada más llegar en mi primera visita para representar en la sala Villarroel, “La ópera del bandido”, recibí una llamada de otra personalidad ya desaparecida, Xavier Fábregas, que me invitaba a tomar parte en unos encuentros semanales, de carácter informal y tomando un café, en una cafetería de una vieja galería comercial de Barcelona. Y ahí comprendí claramente, como desde la crítica se podía intervenir en la transformación y renovación del caduco tejido del teatro español. Y eso fue posible gracias a la sabiduría que me transmitían Xavier, Gonzalo y otro ilustre aún en primera fila de la crítica cotidiana, Joan Antón Benach.

Desde entonces me hice amigo de los tres y aún queda en mi memoria emotiva las muchas reflexiones que hemos compartido a lo largo del desaparecido Festival de Teatro de Sitges, o al final de los estrenos de las largas temporadas que pasé en Barcelona.

Cuando desde la Muestra planteamos que se le diera a Gonzalo la Palma de Alicante, todas las Instituciones que conceden este reconocimiento no lo dudaron ni un instante, lo hicieron por unanimidad.

Cuando le llamé para comunicarle el Premio se emocionó y, lógicamente, me emocioné. Se hacía justicia a una trayectoria ejemplar.

Gonzalo formaba parte de una casta de luchadores y de pensadores abiertos a la diversidad. Desde su catalanismo nunca excluyó el discurso de la escena española. Y baste comprobarlo consultando la larga lista de autores españoles que publicó en la revista Yorick. La suya era una mirada de ciudadano libre, apasionado por el teatro, pero jamás se le podría achacar atisbos de soberbia o pedantería. Era un hombre de teatro, un auténtico animal escénico que ejercía su creación desde la otra trinchera, la que informa, la que analiza y la que mantiene la memoria viva a través de una tarea tan dura y difícil pero tan necesaria como es la crítica.

Memoria fotográfica sobre la XV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos



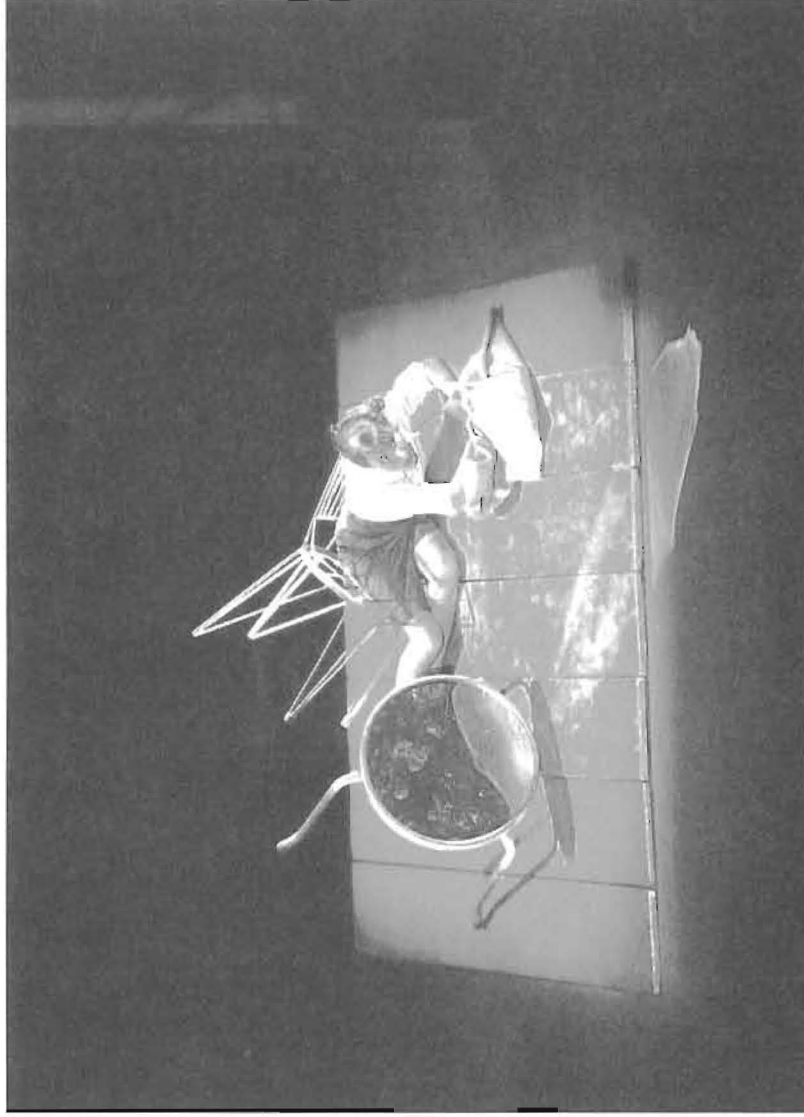
JORDI GALCERÁN Y JUAN CARLOS MARSET.



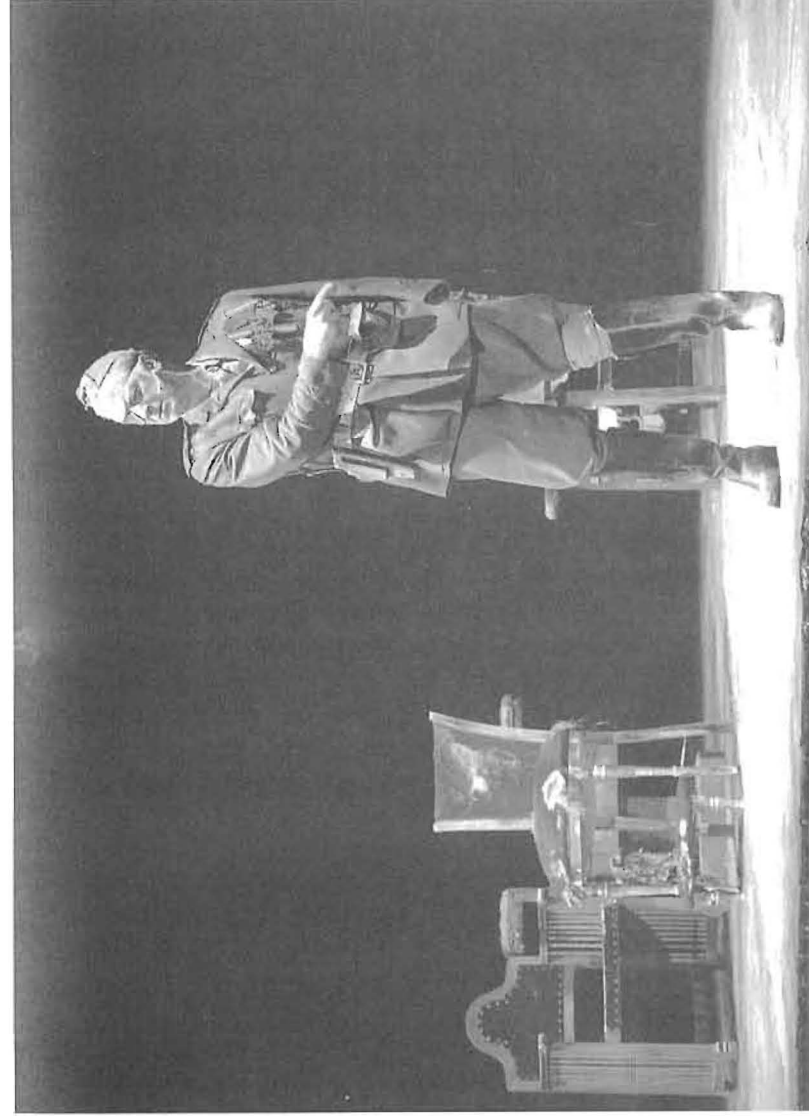
"HUMBRAL" de Paco Zarzoso.
Dirección: Markus Sprstom.



"LAS HERIDAS DEL VIENTO" de Juan Carlos Rubio.
Dirección: Juan Manuel Cifuentes.



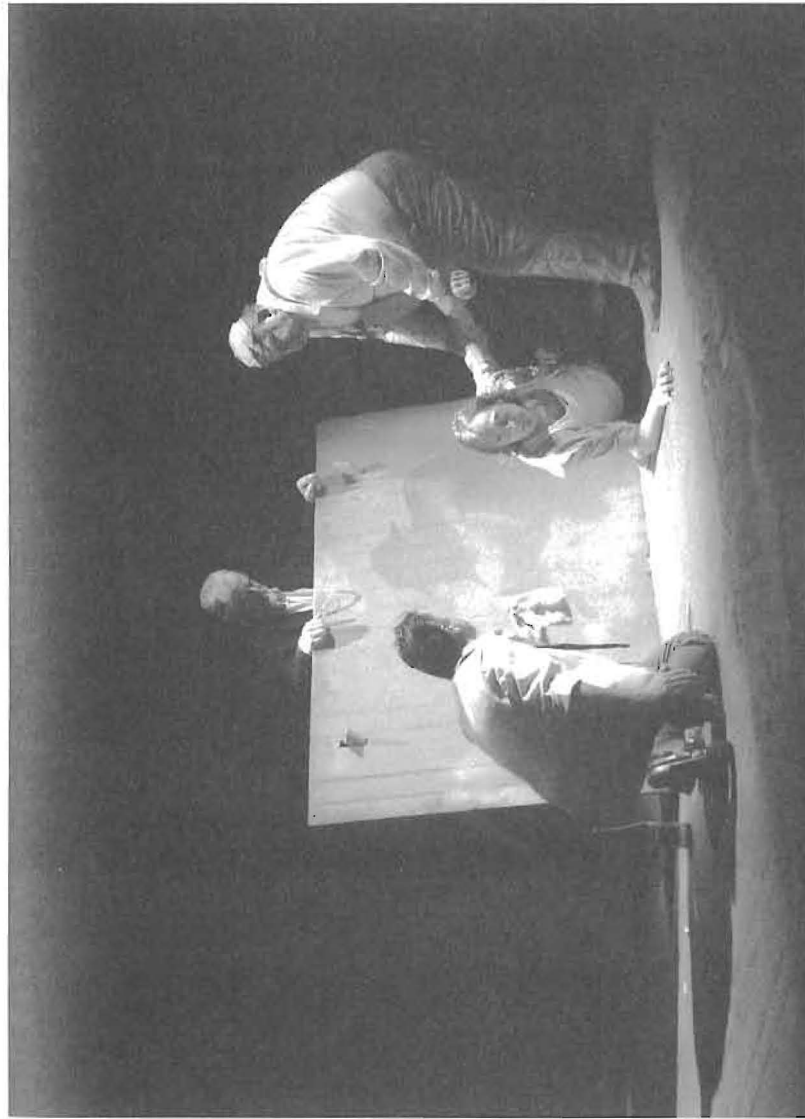
"A SOLAS CON MARILYN" de Alfonso Zorro.
Dirección: Ricardo Infesta y Sano i Tellez.



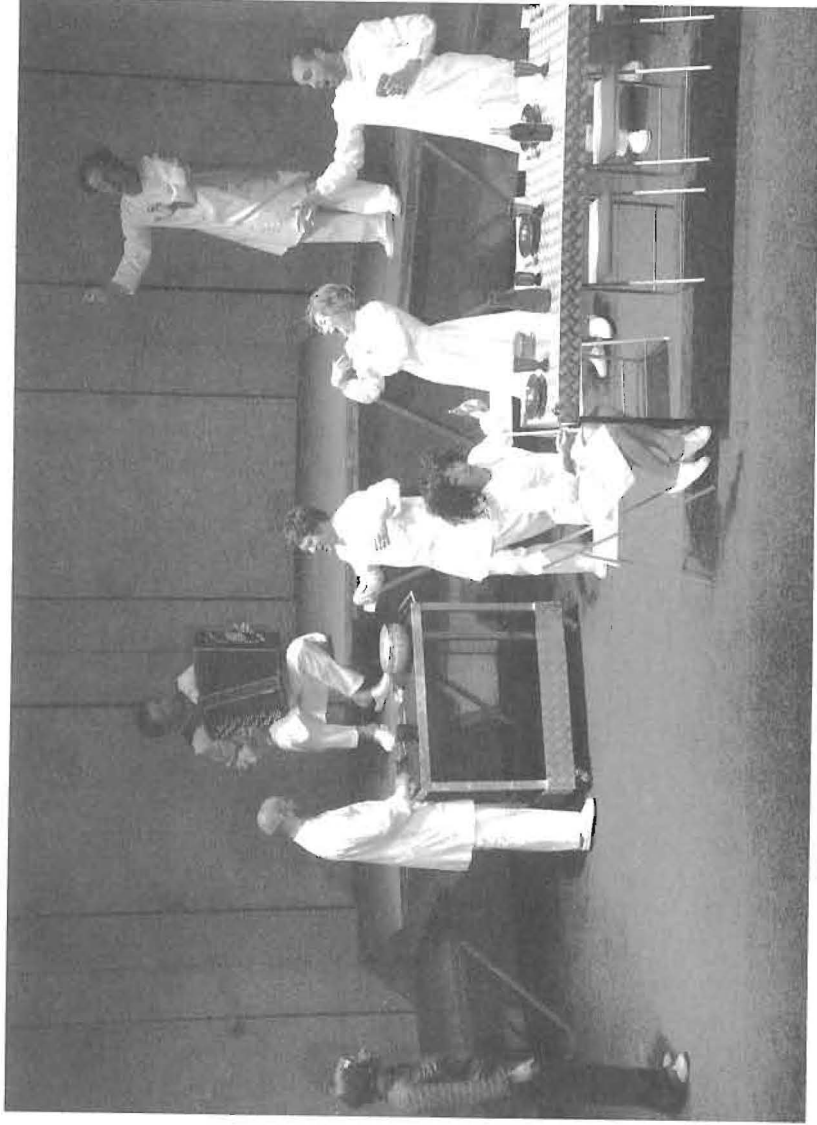
"CANTANDO BAJO LAS BALAS" de Antonio Álamo.
Dirección: Alvaro Lavín.



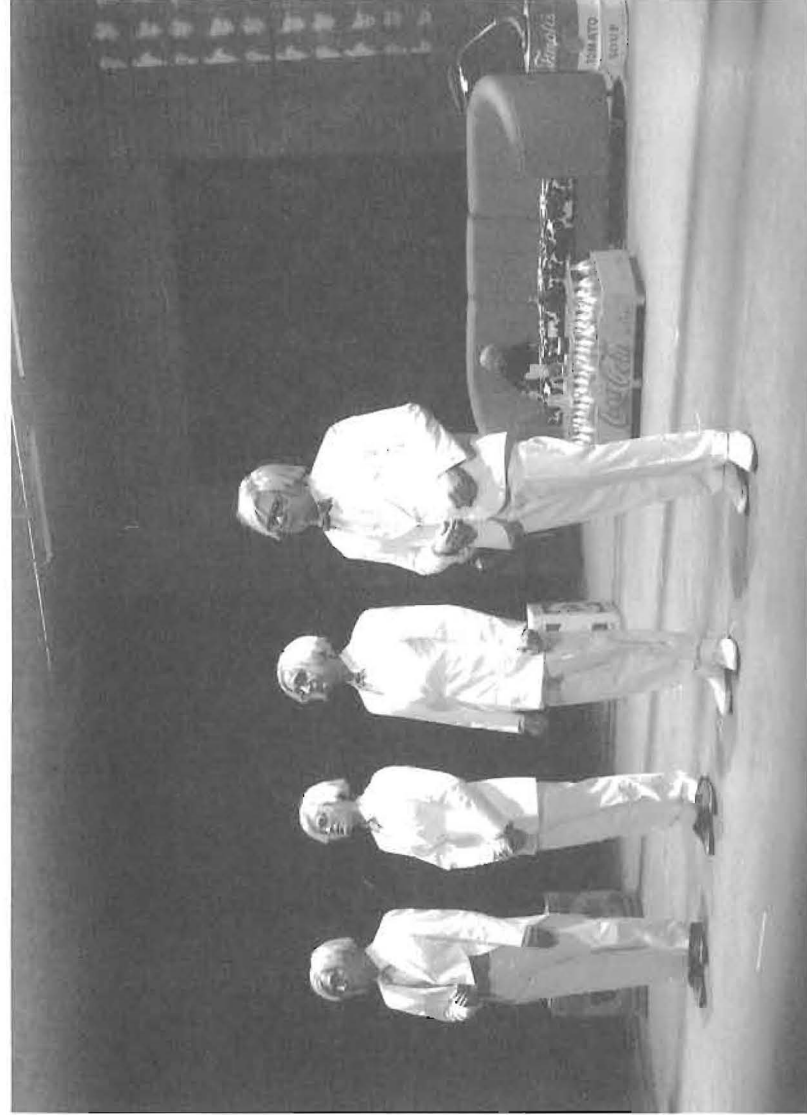
"SOLILUQUIO DE GRILLOS" de Juan Copete.
Dirección: Esteve Ferrer.



"LA TIERRA" de José Ramón Fernández.
Dirección: Emilio del Valle.



"MARGAR EN EL PALACIO DEL TIEMPO" de Ángeles Cuña.
Dirección: Anxeles Cuña.



"YO NO SOY UN ANDY WARHOL" de Alfonso Plou.
Dirección: Carlos Martín.



A PROPÓSITO DE LA TIERRA.
(de izquierda a derecha, José Ramón Fernández y Guillermo Heras).



LA RELACIÓN DEL AUTOR/TRADUCTOR CON EL AUTOR VIVO.
(de frente y de izquierda a derecha, Fernando Gómez Grande y Guillermo Heras).



TALLER DE DRAMATURGIA.
(al fondo Antonio Onetti).

IV. DESDE LA OTRA ORILLA

TEXTOS DRAMÁTICOS Y ACONTECIMIENTO TEATRAL

Jorge Dubatti

“Si usted quiere saber qué es dramaturgia y busca en el diccionario, va por mal camino, pues allí encontrará una visión fragmentada y excluyente del concepto. El diccionario registra la noción occidental del teatro y reduce la función dramática a la que realiza el escritor de textos literarios, o sea el autor, excluyendo todo el ejercicio escénico sustentado en el juego de relaciones y convenciones que hacen posible el hecho teatral en cualquier colectividad humana, aun prescindiendo de la palabra”.

Miguel Rubio Zapata, “A telón quitado”,
La República, Lima, 9 de julio de 1988 [2001]

1. OTRO CONCEPTO DE DRAMATURGIA

En diversas oportunidades hemos destacado que, entre los cambios aportados por el campo teatral de la post-dictadura en la Argentina, debe contarse la definitiva formulación de una noción teórica que amplía el concepto de dramaturgia. El reconocimiento de prácticas de *escritura teatral* muy diversas –como el que propone Miguel Rubio Zapata ya en 1988 (2001)– ha conducido a la necesidad de construir una categoría que englobe en su totalidad

dichas prácticas y no seleccione unas en desmedro de otras¹. Hoy sostenemos que un texto dramático no es sólo aquella pieza teatral que posee autonomía literaria y fue compuesta por un "autor" sino todo texto dotado de virtualidad escénica o que, en un proceso de escenificación, es o ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad, considerando esta última como resultado de la imbricación de tres acontecimientos: el convivial, el lingüístico-poético y el expectatorial (ver Dubatti 2007 y 2008).

Si el teatro es acontecimiento de la cultura viviente, y debemos estudiar los textos dramáticos en relación con el acontecimiento, es necesario distinguir *teatro en acto* y *teatro en potencia*. El teatro existe en potencia como literatura(s). En general, la literatura es virtualidad de acontecimiento teatral o teatralidad en potencia, no es cultura viviente. El teatro se diferencia de la literatura en tanto ésta no implica acciones físicas sino verbales: la literatura es un vasto y complejo acto verbal. El pasaje de la literatura al teatro constituye un acontecimiento de acciones físicas o físicoverbales: la letra en el cuerpo transfigura su entidad para devenir teatralidad en acto. El teatro sólo es literatura cuando lo verbal-literario acontece en el cuerpo en acción. Por ello la literatura oral –origen histórico de la literatura– es en realidad práctica de la teatralidad. En la Antigüedad clásica poeta y actor son uno (Sinnott, 1978 y 2004), a través de los siglos la narración oral (en su vertiente artística) es en realidad un teatro del relato (Dubatti, 2003 y 2005). Borges propone en "La busca de Averroes" que la forma más concentrada de teatralidad puede hallarse en "un hablista", es decir, el poeta o el narrador orales en convivio (*El Aleph*, 1971, pp. 99-100). Este magnífico cuento de *El Aleph* no sólo parece encerrar una explicación de por qué Borges, tan interesado en la oralidad, nunca escribió teatro; también revela los vínculos entre teatralidad y literatura oral, y sostiene que la literatura oral participa de la matriz de la teatralidad. La dramaturgia, podemos concluir, es literatura dramática, que sólo adquiere una dimensión teatral cuando está incluida en el acontecimiento

1. Es llamativo cómo este proceso de redefinición del texto dramático se observa en diferentes campos de la investigación teatral, entre ellos, el medievalismo. Véase al respecto las valiosas observaciones de Eva Castro Caridad en las páginas iniciales de su *Introducción al teatro latino medieval* (1996, pp. 9-30).

teatral. Por ello hay que distinguir diferentes tipos de textos dramáticos según su relación con la escena, al menos tres: pre-escénicos (de primero o segundo grado), escénicos y post-escénicos. Sólo hay teatralidad en acto en el segundo tipo. Llamamos:

- texto dramático pre-escénico (de primer grado) a una clase de texto literario dotada de virtualidad escénica, escrito *a priori*, antes e independientemente de la escena, que guarda un vínculo transitivo con la "puesta en escena";
- texto dramático escénico: clase de texto literario que consta de la unidad lingüístico-verbal máxima, oral y escrita, presente en cualquier práctica discursiva escénica, texto efímero de cada función sólo registrable en soporte auditivo o audiovisual (grabaciones de audio, video, cine, televisión).
- texto dramático post-escénico: clase de texto literario que surge de la notación (y transformación) del texto escénico y del repertorio de acciones no verbales del texto espectacular en otra clase de texto verbal heteroestructurado.
- texto dramático pre-escénico (de segundo grado): reescrituras de gabinete, independientes de la escena, de textos escénicos o post-escénicos reelaborados literariamente.

2. ESCRITURAS DE LA ORALIDAD *IN VIVO*

En este aspecto la teatralidad se relaciona con la música: observa Stravinski que la música es *arte temporal*, que debe acontecer en acto en el tiempo, a diferencia de la partitura que implica un estado de la música en potencia. "El teatro como teatro es irreductible al texto [verbal-literario], incluso si lo supone" (Badiou, 2005, p. 117). El libro, o el impreso, o el manuscrito sólo se transforman en cultura viviente si son compartidos en una estructura de convivialidad a través de la oralización directa. Si aceptan su inserción en una estructura-matriz de teatralidad.

Según Alan Durant, "el término *oralidad* describe una condición de la sociedad en la cual hablar y escuchar forman el canal único o principal por el cual se produce la comunicación lingüística" (2002, p. 511). La oralidad se opone a la escritura, entendida como escritura caligráfica o tipográfica, es decir, grafismo lineal. Para separar oralidad de cultura escrita, Jack Goody y Ian Watt distinguen dos "tecnologías del intelecto": el habla (cultura oral) y la escritura (cultura caligráfica o tipográfica), que poseen regímenes

diversos. En la sociedad contemporánea habla y escritura se entrecruzan y determinan. W. J. Ong distingue una oralidad primaria de otra secundaria:

“Llamo ‘oralidad primaria’ a la oralidad de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión. Es ‘primaria’ por el contraste con la ‘oralidad secundaria’ de la actual cultura de alta tecnología, en la cual se mantiene una nueva oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y la impresión. Hoy en día la cultura oral primaria casi no existe en sentido estricto puesto que toda cultura conoce la escritura y tiene alguna experiencia de sus efectos. No obstante, en grados variables muchas culturas y subculturas, aun en un ambiente altamente tecnológico, conservan gran parte del molde mental de la oralidad primaria” (1999, p. 20).

¿Se puede hablar de “texto” en la emisión oral? ¿No es una contradicción combinar texto y oralidad? Según Paul Ricoeur, texto es “todo discurso fijado por la escritura”, entendida esta última como “grafismo lineal” (pp. 59-60). Tal definición no autoriza a hablar de texto oral. Sin embargo, Jacques Derrida (*De la gramatología*) ha demostrado que la oralidad es también una forma de escritura. En consecuencia, a partir de la afirmación de Derrida, proponemos distinguir una *escritura de la oralidad* y una *escritura gráfica (caligráfica o tipográfica, fonética o ideográfica)*. Llamamos escritura de la oralidad a aquella que produce textos en la oralidad verbal y no-verbal (físicamente) en la situación de comunicación situada, *in vivo*. Llamamos escritura gráfica a aquella que se escribe con caracteres gráficos (dibujos, letras), que no requiere por necesidad una situación de comunicación acabada, y fija la escritura *in vitro*. Ejemplos respectivos pueden hallarse en la dramaturgia de actor *in vivo* y en la dramaturgia de autor escrita en su gabinete, impresa en libro, *in vitro*. Cada una de estas escrituras tiene su propio régimen semiótico y su gramática. A partir de la distinción entre oralidad primaria y secundaria (Ong), proponemos otra complementaria: la de oralidad *directa* (de persona a persona, en presencia, sin intermediaciones tecnológicas) e *indirecta* (intermediada tecnológicamente: la oralidad en el teléfono, el cine, la televisión, la radio, y en consecuencia grabable y reproducible). Por lo tanto, llamamos

texto oral (directo) a todo discurso concretado por una emisión oral, *in vivo*, de espesor sígnico, en situación de comunicación situada, no encapsulado por la escritura gráfica *in vitro* ni por soportes de grabación y reproducibilidad (oralidad indirecta). ¿Es el texto oral una escritura del habla? La escritura del habla es sólo uno de los posibles textos orales. El habla es escritura oral de la lengua natural. Pero en tanto hay lenguas artificiales (Eco, Pisanty), como el arte o la ciencia, hay otros textos orales correspondientes a esas lenguas. ¿Se puede transponer el texto oral a una escritura gráfica? Sí, a través de un sistema de notación. *A posteriori*, esa notación deviene un tipo de escritura gráfica, uno entre otros tipos de escritura gráfica (natural, artificial: artística, científica). La notación sería una lengua técnica. Esta misma lógica analítica es aplicable al texto dramático. Lo señalado arriba respecto de los diferentes tipos de texto escénico, pre-escénico, etc., puede reorganizarse de esta manera:

- texto dramático *in vivo* (en el texto espectacular).
- notación gráfica (a través de un lenguaje técnico) del texto dramático *in vivo* que se transforma a *posteriori in vitro*.
- texto dramático *a priori in vitro*: texto de escritura gráfica *a priori* de la experiencia de puesta en escena.
- el texto de la notación deviene –o puede devenir– en texto dramático *in vitro* (pierde su carácter de notación, de trasposición técnica) a partir de procesos de escritura en gabinete.

El teatro, por su base convivial, trabaja primordialmente con la oralidad directa, si bien puede ser grabado y transformado en oralidad indirecta no-teatral, no-convivial. De acuerdo con la definición de Durant, en la comunicación oral el agente emisor es un sujeto hablante, que se expresa centralmente con lenguaje verbal hablado, sonido articulado, “vocalización” (Ong: 23). El receptor es básicamente oyente. Es cierto que, tal como el mismo Ong lo indica,

“la palabra oral nunca existe dentro de un contexto simplemente verbal, como sucede con la palabra escrita. Las palabras habladas siempre constituyen modificaciones de una situación existencial, total, que invariablemente envuelve el cuerpo. La actividad corporal, más allá de la simple articulación

vocal, no es gratuita ni ideada por medio de la comunicación oral, sino natural e incluso inevitable” (p. 71).

En consecuencia, el sujeto hablante es también cuerpo, movimiento y espacio. Y el receptor no es sólo oyente, sino también espectador. Pero una definición de la cultura oral implica valorar la dimensión del código verbal y especialmente de uno de sus componentes, el sonido, en tanto lenguaje.

3. SUJETO CREADOR Y OTROS RASGOS PARA UNA TIPOLOGÍA

El fenómeno de multiplicación del concepto de escritura teatral permite reconocer diferentes tipos de dramaturgias y textos dramáticos: entre otras distinciones,

la de dramaturgia de autor, de dramaturgista, de versionista o adaptador, de director, de actor, de grupo, con sus respectivas combinaciones y formas híbridas, las tres últimas englobables en el concepto de “dramaturgia de escena”.

Se reconoce como “dramaturgia de autor” la producida por “escritores de teatro”, es decir, “dramaturgos propiamente dichos” en la antigua acepción restrictiva del término: autores que crean sus textos antes e independientemente de la labor de dirección o actuación. “Dramaturgia de actor” es aquella producida por los actores mismos, ya sea en forma individual o grupal. “Dramaturgia de director” es la generada por el director cuando éste diseña una obra a partir de la propia escritura escénica, muchas veces tomando como disparador la adaptación libre de un texto anterior. La “dramaturgia grupal” incluye diversas variantes, de la escritura en colaboración (binomio, trío, cuarteto, equipo...) a las diferentes formas de la creación colectiva². En buena parte de los casos históricos estas categorías se integran fecundamente. Volveremos enseguida sobre la dramaturgia del versionista o adaptador.

La dramaturgia de actor se aproxima al estatuto de creador del aedo y de co-creador del rapsoda. Hugo F. Bauzá afirma que la lengua griega distingue

2. No se trata en este caso de “grupo de autores” (como en la experiencia de *El avión negro* de Cossa-Rozenmacher-Somigliana-Talesnik o en la escritura en colaboración de los binomios, al estilo Malfatti-De las Llanderas) sino de “grupo de teatristas”.

“los términos *aoidós*, ‘poeta’, y *rapsodós*, ‘declamador’: el primero sería una suerte de creador –con las restricciones que implica aplicar este término a un tipo de poesía que se reelaboraba en forma oral– [...]; el segundo –el rapsoda– es una especie de co-creador, dado que no declama un corpus fijo e inmutable, sino que –de acuerdo con las necesidades y preferencias del auditorio– hilvana de manera oral el material poético del que dispone” (1997, p. 105).

La multiplicación del concepto de dramaturgia permite también otorgar estatuto de texto dramático a guiones de acciones o formas de escritura que no responden a una notación dramática convencionalizada en el siglo XIX. Al respecto, es fundamental diferenciar texto dramático y notación dramática. El concepto de texto dramático no depende de la verificación de los mecanismos de notación teatral (fijación textual: división en actos y escenas, didascalías, distinción del nivel de enunciación de los personajes) hoy vigentes pero que, como se sabe, han mutado notablemente a lo largo de la historia de la conservación y edición de textos dramáticos (baste confrontar los criterios de notación de la tragedia clásica y de las piezas de Shakespeare en sus respectivas épocas). Las matrices de representación –las marcas de virtualidad escénica– muchas veces se resuelven en forma implícita, corresponden a lo “no-dicho” en el texto, al subtexto.

Es digno de señalar que la formulación de esta nueva noción de dramaturgia no se ha generado en abstracto del laboratorio de la teatología sino que ha surgido de la interacción de los teatristas con los teóricos, y especialmente a partir del reclamo de los primeros. A pesar de que la multiplicación del concepto de dramaturgia viene desarrollándose desde mediados de los ochenta, todavía hoy hay sectores reaccionarios –tanto entre los teatristas como entre los investigadores y los críticos– que niegan este avance y perseveran en llamar dramaturgia a un único tipo de texto. Hablamos de “avance” porque la recategorización implica el beneficioso abandono de la “rígida estrechez del monoteísmo epistemológico” (Kovadloff, 1998, p. 21).

Otra de las grandes conquistas que aporta el nuevo concepto de dramaturgia radica en la posibilidad de rearmar tradiciones de escritura hasta hoy escasamente estudiadas y, sin embargo, increíblemente fecundas en la

historia del teatro argentino³ y mundial. Por ejemplo, la dramaturgia de actor, cuyo origen debe buscarse en los textos de los mimos griegos (Cantarella, 1971) e incluye una historia fecunda (Buenaventura, 1985; De Marinis, 1997).

Este cambio en la consideración del dramaturgo hace que hoy se pueda releer la producción dramática de la historia teatral argentina a partir del diseño de un nuevo corpus, muchísimo más vasto, e incorporar al inventario de textos los producidos por actores, directores y aunque es cierto que estos textos engrosan la lista del *teatro perdido*, mucho es todavía el material que puede ser recuperado fragmentariamente, en especial el de las últimas décadas.

De la misma manera, las dramaturgias pueden clasificarse

según los rasgos de poéticas específicas que imponen su singularidad en la escritura: dramaturgia para actor, para narrador oral, para títeres u objetos, para mimo, para teatro musical, para teatro infantil, para teatro callejero, etc.

Proponemos una tipología de textos dramáticos a partir del estudio de casos históricos y basada en un recorte de ciertos aspectos relevantes internos y externos del texto: la enunciación, la autoría, la fijación textual o notación dramática, la relación con el texto espectacular. A partir de estas consideraciones, establecemos catorce rasgos combinados para una tipología de cada texto dramático:

- ficción/no-ficción;
- presencia/ausencia de matrices de representación explícitas o acotaciones;
- presencia/ausencia de enunciación mediata o habla de los personajes;
- relación temporal con el texto espectacular: anterior, simultáneo o posterior a la escena;
- sujeto creador: dramaturgia de autor, actor, director, de grupo;
- sujeto de la notación dramática;

3. Paralelamente al movimiento de reconsideración teórica de la noción de dramaturgo, han comenzado a editarse los textos de algunos grandes actores y capocómicos argentinos: Nini Marshall, Pepe Arias, Enrique Pinti, entre otros.

- presencia/ausencia de notación dramática: texto dramático oral-representado y texto dramático escrito (a partir de la distinción de Ricoeur, 2000);
- rasgos de poéticas específicas (infantil, títeresca, teatro-danza, teatro de prosa, etc.)
- presencia/ausencia de autonomía literaria;
- texto concluido/en proceso⁴;
- texto fuente/texto destino (texto traducido, texto adaptado);
- códigos de fijación textual: verbal, musical, iconográfico, coreográfico;
- obra abierta/obra cerrada (según el grado de margen para el llenado de lugares de indeterminación);
- identidad, semejanza, alteridad entre textos en términos de Crítica Textual (capacidad de distinguir texto *princeps*, variantes, versiones relevantes que constituyen "otro" texto).

Nuestra tipología no pretende crear una taxonomía estricta para la clasificación de los textos dramáticos: se trata de preguntarle a cada texto estudiado cómo funciona respecto de las catorce pautas indicadas. La combinatoria de dichos rasgos será por necesidad diversa.

Esta reconsideración del estatuto del texto dramático implica el cuestionamiento de la escritura dramática como un proceso cerrado, fijo, cristalizado, *in vitro*. En este sentido, el teatro no ha hecho suyas las potestades de la escritura tal como las concibe la cultura de la literaridad. Como en el caso de Apuleyo destacado por Florence Dupont (1994), la escritura es para el teatro un mero intermediario desde o hacia la oralización/puesta en escena.

"La invención de la escritura –y la consecuente mutación de cultura de oralidad a cultura de literaridad– no sólo significó el paso de lo auditivo a lo visual sino también una tendencia a la abstracción, a la lógica y al razonamiento científico" (Bauzá, 1997, p. 103).

Pero estos cambios no afectaron al teatro, ya que como

4. Aprovechamos los aportes de la crítica genética y su consideración de la literatura como una "escritura viva" (Hay, 1994), como "texto en movimiento" (Almuth Grésillon, 1994, p. 25), nunca "cristalizado" del todo, "la literatura como un hacer, como actividad, como movimiento" (Grésillon, 1994, p. 25). Tuvimos en cuenta especialmente la práctica de la crítica genética aplicada al teatro (Grésillon, 1995; Barrenechea, 1995; Cerrato, 1995). Específicamente en cuanto a las relaciones entre oralidad y escritura, remitimos a E. Lois (2001).

“el lenguaje hablado [el teatro] exige necesariamente la presencia de un interlocutor, en tanto que el lenguaje escrito se da en soledad y evidencia un ritmo más lento, dado que no tiene la premura que exige dirigirse a un receptor determinado del mensaje tal como, por ejemplo, sucede en la oralidad [y en el teatro]” (Bauzá, 1997, p. 103).

El nuevo concepto ampliado de dramaturgia implica la complejización de nuestra visión del texto dramático, que requiere ser estudiado según el tipo de texto al que responde. Los ángulos o niveles de análisis –tematológico (análisis de la fábula), morfológico (análisis de la trama), sintáctico (análisis de la estructura de la acción), textual (análisis lingüístico), matrices de teatralidad (análisis de los aspectos verbales y no verbales del acontecimiento escénico) y semántico (análisis del significado y el sentido)– exigirán diversas destrezas de observación según el tipo de texto dramático del que se trate. Los catorce rasgos apuntados son algunos ejes propuestos para la problematización de dicha complejidad.

4. LOS LÍMITES DE LA NOTACIÓN DRAMÁTICA Y LA TAREA DE EDITAR TEATRO

Desde el punto de vista del rasgo “sujeto de la notación dramática”, en la mayoría de los casos actuales es el dramaturgo el encargado de la notación a partir de una convención generalizada (con variantes). El texto es entregado por su autor prácticamente en las mismas condiciones de notación en que se publica más tarde. Sin embargo hay dos casos en los que deseo detenerme porque iluminan la singularidad de la escritura teatral y sus procesos de fijación textual.

El primero es *Postales argentinas*. En 1989, luego de haber visto unas diez veces el espectáculo de Bartís, le solicitamos el texto para estudiarlo. “No está escrito”, nos contestó Bartís, “y no creo que haga falta escribirlo porque esto no es literatura”. Convencidos de que la pieza encerraba un texto magnífico, insistimos y, luego de una cargosa persecución –incentivada por la invitación de Gustavo Bombini a preparar una antología para Libros del Quirquincho, bajo la supervisión general de Graciela Montes–, Bartís aceptó escribir el texto y nos propuso un procedimiento singular: “dictarlo” en marzo de 1990. Durante siete reuniones (a razón de una semanal), en su

viejo estudio de la calle Ramírez de Velazco y Juan B. Justo, Bartís nos dictó el texto mientras iba recordando de memoria el espectáculo. Le propusimos incorporar, antes de cada escena, el breve texto correspondiente publicado en el programa de mano de la pieza. Pasada la primera etapa del dictado y ya tipeado el texto, asistimos al proceso de la escritura de las acotaciones, las correcciones y agregados que suplían las lagunas de semejante “proeza” de la memoria. Bartís no creía en el estatuto textual y menos aún en el literario de *Postales argentinas*. Felizmente se equivocaba, y pronto lo comprobó, ya que en menos de un año el volumen *Otro teatro* tuvo dos ediciones. Bartís expresa en su pensamiento nítidamente la relativización del valor de la escritura en materia teatral. Así lo afirma en una entrevista, que transcribimos *in extenso* porque ilumina el cuestionamiento del concepto de escritura desde el teatro:

“Mi resistencia a la publicación de los textos en los cuales trabajo, inclusive adaptaciones como el caso de un *Hamlet* que hice a partir del de Shakespeare, o de *Muñeca*, sobre un texto homónimo de Armando Discépolo [...] es porque no creo en el valor de los textos salidos de aquellos sucesos y acontecimientos que se producen en el escenario, que tampoco pueden ser transmitidos por las didascalias, esa palabra hermosa que los autores han inventado para nombrar los comentarios de la escena. Lo más importante que pasa ahí es la fuerza y la energía con que se actúa ese texto, pero la actuación no está ni podrá estar nunca dentro del texto, nunca podrá estar esa energía, esa decisión, esa voluntad de existencia que yo busco cuando dirijo un espectáculo. Siento el texto tan ajeno a mí como si fuera separado, por ejemplo, el elemento de la luz, como si me propusieran transmitir el diseño de la iluminación de ese espectáculo, porque a alguien le podría interesar el tratamiento de la luz. Es un tanto extremo pero es casi la sensación de que quedaría muy reducido mi trabajo, quedaría colocado en un lugar de autor o de dramaturgo, y no es esa mi forma de ubicarme en el teatro, así como no soy un docente. Esa es mi resistencia. [...] me parece que el texto ha tenido siempre una supremacía ideológica en relación con la forma y el cuerpo, y se ha ido cristalizando la creencia de que el relato textual es el relato de los sucesos escénicos, y los sucesos escénicos no tienen nada que ver con el relato textual, porque está en juego una situación de otro orden. Primero, una situación de carácter orgánico. Hay cuerpos, organicidad corporal, sangre, musculatura, química, energías de contacto que se van a poner en movimiento. Lo otro, el texto, es una excusa para

eso. Lo otro es una obra que se llama *El pecado que no se puede nombrar* y una sucesión de movimientos y de textos que se van a decir rigurosamente igual que una estructura, pero eso va a funcionar como una malla, donde uno va a hacer cabriolas. Las cabriolas son las posibilidades de múltiples combinaciones en el relato, el relato de lo que se está diciendo, el sentido, el sentido de por qué se actúa, de lo que está en juego, el contacto con el otro, la competencia casi deportiva de ver hasta dónde jugás, hasta dónde soportás el juego de la actuación, porque la actuación es un juego de una complejidad y de una energía muy curiosas. [...] La palabra, y sobre todo la palabra escrita –que produjo la revolución total a causa del fenómeno de la imprenta–, ha funcionado siempre como égida y elemento vinculado a la ley y por ende al padre, y nosotros percibimos en la actualidad de manera tremenda el dominio de lo que sería la dependencia de la escritura. La literatura empezó a funcionar como un vampiro de la actuación y cuando apareció la escritura poética, la actuación adoptó moralidad. La religión, que la había prohibido durante novecientos años, dijo: ‘Ah, esto está bien, estás son las formas cultas’. El texto y la poesía le dan una legalidad a esa otra cosa perversa, primitiva y desagradable que es que alguien quiera actuar, porque sabe que hay otra cosa mejor que lo que le pasa en la vida; que ahí, cuando actúa, vive intensamente, de manera más pura y más plena. Durante muchos siglos la actuación intentó escapar a ese dominio que había ejercido la literatura y siempre hubo un malentendido, que legalizaba el teatro en relación con la escritura, se creía que el texto era el alma de la obra. Se decía que ‘se representaba’ el texto, se hacía algo ya existente, no se creaba realidad, no se tomaba al teatro como una idea autónoma. Las formas dominantes, pedagógicas que se fueron imponiendo durante el siglo, favorecieron eso: el naturalismo, ciertas lecturas de la textualidad, el formalismo, el automatismo, para no hablar de los groseros mamotretos del teatro culto o del teatro comercial. La noción de que actuar era someterse, que ser buen actor era ser buen intérprete de eso que ya existía antes de su intervención. En este sentido, creo que la preeminencia del valor de lo literario es más ideológica que estética”⁵.

De la misma manera, Eduardo Pavlovsky –segundo caso en el que nos detendremos– concibe la escritura de sus textos en estado de apertura a la

5. “Ricardo Bartís: imaginación técnica y voluntad de juego”, *Conjunto*, Casa de las Américas, La Habana, n. 111 (octubre-diciembre 1998), pp. 84-86. Sin nombre del (los) entrevistador(es). Recogido en Bartís, 2003.

experiencia del convivio y los procesos de escenificación. En nuestra edición de su *Teatro completo I* (1997) incluimos una “nueva versión” de su pieza *Rojos globos rojos*. El texto publicado en la primera edición (Colección Libros de Babilonia, 1994) reprodujo el manuscrito entregado por Pavlovsky a los editores unos cuatro o cinco meses antes del estreno del espectáculo. Durante el trabajo de puesta en escena y, más tarde, en el curso de dos años y cinco meses de temporada (de agosto de 1994 a diciembre de 1996), el texto se fue modificando notablemente. Es así que le propusimos a Pavlovsky registrar los cambios y editar una “nueva versión”. La elaboración de este segundo texto fue resultado de la grabación de una función con público de *Rojos globos rojos*, videada en el Teatro Babilonia, en octubre de 1996, y la posterior y minuciosa transcripción del texto hablado por los actores y de la fijación de la cartografía de acciones. En esta lenta y compleja tarea contamos con la colaboración de Nora Lía Sormani, y la revisión final de Pavlovsky. La nueva versión da cuenta, sin diferenciarlos, no sólo de los cambios estables introducidos al original sino también de los componentes de improvisación incorporados espontánea, casualmente, en dicha función específica⁶: rastros de convivio en el individuo micropoético de una única función. De acuerdo con la exigencia planteada en el prólogo a la primera edición de *Rojos globos rojos*⁷, para la transcripción del nuevo texto sólo incluimos aquellas acotaciones que consideramos mínimas e imprescindibles. Pero es importante señalar que Pavlovsky trabajó detenidamente sobre

6. De esta manera continuamos con una práctica de fijación textual ya iniciada por Pavlovsky con *Potestad*. En el prólogo a esta pieza el dramaturgo-actor cuenta cómo “escribió” el texto: “Una amiga lo grabó (en una función) en Montreal y lo pasó a máquina. El texto publicado hoy es el de esa noche” (Pavlovsky, 1987, p. 16).

7. Tanto la primera como la segunda edición de *Rojos globos rojos* incluyen estas palabras preliminares de Pavlovsky: “He dejado de lado ex profeso todo tipo de indicaciones de puesta en escena quedando en libertad cada elenco para poder encontrar los movimientos-ritmos-presencia y ausencia de los personajes. Es decir su propia musicalidad. Su texto dramático. Su propia estética de la multiplicidad. Nuestra puesta en escena fue orientada a través de una minuciosa búsqueda de los personajes en los ensayos. Una pregunta se impone: ¿las Popi dónde están?, ¿qué hacen? Nuestras Popi encontraron su lugar -sus ritmos- sus movimientos propios. Pero ellas son ‘nuestras Popi’ y deben existir tantas Popi y tantos movimientos como elencos intenten representar *Rojos globos rojos*. Por todo esto es que he dejado de lado indicaciones de esta puesta en escena”.

el manuscrito de la desgrabación y anuló muchas de las acotaciones, en su búsqueda de la casi absoluta desaparición de didascalias (voluntad ya expresada en la primera edición de *Voces/Paso de dos*) para preservar el carácter "abierto" y "multiplicador" del texto.

En suma, si bien se han ampliado el estatuto del texto dramático y la noción teórica de dramaturgia, diversos teatrístas –entre ellos Bartís y Pavlovsky– cuestionan la capacidad de la notación dramática para dar cuenta de la escritura en el proceso convivial-poético-expectatorial del teatro. De esta manera, si bien aceptan finalmente publicar sus textos, lo hacen desde una ideología que cuestiona la literaridad y despliegan dentro de los mismos textos o paratextualmente (prólogos, declaraciones en entrevistas, etc.) advertencias contra la supuesta fijación *in vitro* de la notación. Para Bartís los textos dramáticos son jirones de niebla entre las sombras de una experiencia teatral perdida; para Pavlovsky, sólo el estímulo de una multiplicidad que siempre se renueva en el convivio teatral.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV., 1994, *Crítica genética*, número especial de la revista *Filología* (UBA), a. XXVII, n. 1-2. Volumen a cargo de Elida Lois.
- Badiou, Alain, 2005, *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires, Manantial.
- Barrenechea, Ana María, 1995, "Comentario de la ponencia *Aux limites de la g n se de Almuth Grésillon*", *Inter Litteras* (UBA), n. 4, 15-16.
- Bartís, Ricardo, 2003, *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, ed. a cargo de Jorge Dubatt , Buenos Aires, Atuel.
- Bauzá, Hugo F., 1997, *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Borges, Jorge Luis, 1971, *El Aleph*, Buenos Aires, Alianza Emecé.
- Buenaventura, Enrique, 1985, *Notas sobre dramaturgia y dramaturgia del actor*, Cali, Publicaciones TEC.
- Cantarella, Raffaele, 1971, *La literatura griega clásica*, Buenos Aires, Losada.
- Castro Caridad, Eva, 1996, *Introducción al teatro latino medieval*, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicación e Intercambio Científico.
- Cerrato, Laura, 1995, "A propósito de g n sis textual: algunas notas acerca de Beckett dramaturgo y Beckett director", *Inter Litteras* (UBA), n. 4, 17-18.
- De Marinis, Marco, 1997, ed., *Drammaturgia dell'attore*, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro.
- Derrida, Jacques, 1971 *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Dubatt , Jorge, 2003, *Narración oral, teatro del relato*, libro inédito escrito para la Escuela del Relato.
- , 2005, "Narración oral, teatro del relato: herramientas para una definición y tipología", en AAVV, *Cuenteros y Cuentacuentos: De lo Espontáneo a lo Profesional. Compendio del 5  al 9  Encuentro Internacional de Narración Oral*, Buenos Aires, Coedición de Fundación El Libro, Instituto Summa-Fundación Salotiana y ALIJA, 209-216.
- , 2007, *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel.
- , 2008, *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel.
- Dupont, Florence, 1991, *Hom re et Dallas. Introduction à une critique anthropologique*, Paris, Hachette.
- , 1994, *L'Invention de la Littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*, Paris, La Découverte.
- Durant, Alan, 2002, "Oralidad", en Michael Payne (comp.), *Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales*, Barcelona, Paidós, 511-513.
-  co, Umberto, 2000, *Tratado de Semiótica General*, Barcelona, Lumen.
- Goody, Jack, 1999, "Teatro, ritos y representaciones del otro", en su *Representaciones y contradicciones*, Barcelona, Paidós, 115-168.
- Grésillon, Almuth, 1994, "Qué es la crítica genética", en AAVV., 1994, 25-52.
- , 1995, "En los límites de la g n sis: de la escritura del texto de teatro a la puesta en escena", *Inter Litteras* (UBA), n. 4, 5-14.
- Hay, Louis, 1994, "La escritura viva", en AAVV., 1994, pp. 5-22.
- Kovadloff, Santiago, 1998, *Sentido y riesgo de la vida cotidiana*, Buenos Aires, Emecé.
- Lois, Elida, 2001, "La interrelación escritura-oralidad desde la perspectiva de la crítica genética", en Elvira N. de Arnoux y Angela Di Tullio, eds., *Homenaje a Ofelia Kovacci*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 301-311.
- Ong, Walter, 1996 *Oralidad y escritura*, México, Fondo de Cultura Económica.

- Pavlovsky, Eduardo, 1987, *Potestad*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, prólogo de E. Pavlovsky.
- , 1997, *Teatro completo I*, ed. Jorge Dubatti, Buenos Aires, Atuel.
- Pisanty, Valentina, 1995, *Cómo se lee un cuento popular*, Barcelona, Paidós.
- Ricoeur, Paul, 2000, "¿Qué es un texto?", en su *Del texto a la acción. Ensayos de Hermenéutica II*, Buenos Aires, FCE, pp. 127-147.
- Rubio Zapata, Miguel, 2001, "A telón quitado: dramaturgia(s) y el Diccionario de la Lengua", en su *Notas sobre teatro*, Lima, University of Minnesota/Grupo Yuyachkani, pp. 51-53.
- Sinnot, Eduardo, 1978, "Mímesis dramática y mimesis poética", *Revista de Filosofía Latinoamericana*, IV, 7-8, 131-152.
- , 2004, "Introducción" a Aristóteles, *Poética*, Buenos Aires, Colihue Clásica, VII-XLII.

NOTAS SOBRE OPERACIONES DRAMATÚRGICAS EN LA ACTUACIÓN

Cipriano Argüello Pitt

Estas series de notas son impresiones, tentativas de abordar temáticas complejas que aparecen constantemente en (mi) la práctica teatral con actores, dramaturgos y alumnos. Las notas funcionan al margen de lo escrito, tienen el valor de lo suprimido, ya que de alguna manera como diría Barthes "no son forzosamente el valor de lo escrito" pero lo sustentan y permiten una re-escritura. Estas notas están más cerca del pensamiento deshilvanado y desordenado que de una tesis sobre las operaciones dramatúrgicas en la actuación. Hace años que abordo la problemática de la dramaturgia de actor, tema inmenso e inabarcable y en esta ocasión prefiero mostrar el pensamiento desordenado y caótico tal como se (me) presenta. Esta serie de notas obliga a inclinar la cabeza y dudar.

El teatro ha inventado una diversidad de tipos de notas para documentar el movimiento y es quizás en su velocidad y la incapacidad de detener el suceso y recuperarlo en su totalidad, que la invención de sistemas de notación ha sido monstruosa.

La nota es la representación de la representación, está alejada del suceso y de la práctica primera, sin embargo permite un juego en sí misma, cierta

autonomía que posibilita el pensamiento. Insisto en la construcción de sentido a partir de la palabra, en ese andamiaje de fracaso permanente que presenta, pero que permite al menos pensar y re-pensar la actividad que si bien no necesariamente recupera, la re-inventa posibilitando nuevas prácticas. Este, me parece, es el fin último de teoría.

NOTA 1. SOBRE EL CRUCE

El cruce entre la dramaturgia contemporánea y la actuación nos obliga redefinir el rol de autor. Actores-dramaturgos, directores-dramaturgos, dramaturgos-puestitas, cruces que hablan de la necesidad de relacionar en la práctica el trabajo de la escritura y de la escena. Esta situación ha desestructurado la práctica teatral y también su enseñanza generando una complejidad en el hacer teatral donde es el sentido mismo de la práctica autoral lo que se ha puesto en juego. Estas situaciones se han vuelto comunes en el teatro argentino redefiniendo la actividad y sus roles.

El cruce de disciplinas modificaron las condiciones intrínsecas del proceso de construcción teatral. Es notable cómo en la última década las nominaciones se han ido re-inventado para dar cuenta de la actividad de los participantes. La profesionalización emergente de los últimos tiempos en el teatro argentino obliga a una profusión de actividades que llevan a las personas a desarrollar más de un rol, haciendo corriente el término de "teatrista" para poder definir la polifacética actividad que realizan los individuos en el teatro. *"El mundo de relaciones se transfigura en un todo inabarcable e indescifrable. La amplitud de lo que puede ser nombrado como teatro es uno de los aspectos. Pero esta situación desestructurada y desestructurante, va acompañada de condiciones que también influyen de manera importante"*¹.

Esta lógica contaminante ha cambiado el panorama de la dramaturgia y de la actuación. Cierta desacralización de los roles permite también "experimental" en el cruce de los mismos. Asistimos a un eclecticismo de propuestas que permiten suponer que difícilmente encontremos una respuesta

1. Gabriela Halac *"Teatro Independiente de Córdoba: Identidad y Memoria"*. Cuadernos del Picadero, I.N.T. 2006. Buenos Aires.

unívoca a una dramaturgia, e incluso que podamos pensar en términos de coherencia. Lo híbrido ha generado respuestas más que interesantes a la problemática contemporánea. La lógica de la multiplicidad y de variación permite conectar una acción con cualquiera otra, aún cuando ésta aparezca como desprovista de contigüidad. Ese procedimiento de asociación, genera poéticas particulares. La superabundancia de información y fragmentación también plantean una cierta desorientación. La sensación de "que todo vale" instala cierto relativismo donde es complicado definir restricciones adrede.

La creación dramaturgía contemporánea promueve permanentemente nuevas metodologías de abordaje desde la escena. "El estallido de poéticas"² propicia la invención de métodos, sistemas o simplemente principios de actuación y de puesta en escena que exigen estas dramaturgias. Es interesante preguntarse si existe una metodología precisa o bien un sistema de actuación que corresponda a determinadas propuestas dramaturgias, o bien suponer que la invención dramaturgía supone una invención en la actuación y por ende de su puesta en escena.

NOTA 2. UNA TEORÍA DE LA ACTUACIÓN CONTEMPORÁNEA

Las teorías teatrales del siglo XX han re-situado la actividad del actor, incluso la han tratado de "entender" en su complejidad. El diseño de entrenamientos específicos, la comprensión del oficio y por ende de su técnica hace pensar que los estudios teatrales se interesasen por establecer una "ciencia" de esta práctica. Cuando se habla de des-montajes de la producción, se está proponiendo racionalizar lo que se realiza en escena. Aún sabiendo la complejidad de actividad, y quizás a causa de ello, existe un empeño por intentar comprenderla en su sentido epistemológico, de abarcarla en el entendimiento. ¿Cuáles son las operaciones que realiza un actor a la hora de estar frente a una escena?, ¿desde dónde se crea?, ¿cuáles son los motivos que movilizan a un actor/actriz a realizar lo que hace en escena? y aún más ¿cuáles son los motivos que lo llevan a actuar? Posiblemente sean preguntas

2. Jorge Dubatti desarrolla este concepto en diversos escritos teóricos sobre el teatro, entre los que se puede citar *"Filosofía del Teatro I"* Atuel, 2007, Buenos Aires.

inútiles que tengan múltiples respuesta según el caso al que uno refiera. Una respuesta del tipo general quedará seguramente invalidada por su inespecificidad. Hemos aprendido que conviene dar ejemplos particulares y de allí establecer vínculos generales. Pensamos que cada dramaturgia requiere un tipo de actuación, un modo particular del decir, una teoría particular; en este relativismo las teorías generales tratan de generar reglas y normas para "todos" cuando en lo contemporáneo hemos aprendido que la diferencia es la que hace a la particularidad.

NOTA 3. SOBRE LAS IMPLICANCIAS DE UNA POÉTICA

Una poética implica un sistema más o menos reconocible con alguna lógica de organización interna que articula el hacer y la expresión. Podemos pensar que la mirada es una manera de encuadrar y como decía M. Ponty "una deformación coherente de mirar el mundo". ¿Qué es lo que vemos?, pero aún más ¿qué es lo que proponemos como mundo? La dramaturgia y la actuación son actividades necesarias de vincular, de pensar como una propuesta a lo que vemos, como un acto político en la toma de una postura frente al teatro y la sociedad. La definición misma de poética plantea una relación intrínseca con el hacer. Sin embargo una poética no es sólo una serie de procedimientos, es una definición política, una postura frente al mundo y un proyecto.

NOTA 4. SOBRE EL PROCEDIMIENTO Y LA CONSTRUCCIÓN DEL SENTIDO

Las operaciones que se realizan al construir una "obra de teatro" ponen en cuestión el propio punto de vista, la construcción de la propia poética. La gran difusión que tienen actualmente los talleres de escritura teatral permiten entrar en los fundamentos del acto mismo de la escritura. La divulgación de procedimientos, técnicas y fundamentos sobre las operaciones de construcción dramática han democratizado la escritura y al mismo tiempo la han revalorizado, poniendo en discusión el problema sobre la palabra en la escena y sus sentidos. El valor del procedimiento equivale a conocer ciertas técnicas por las cuales se puede construir sentido. Como ya mencionamos, asistimos a un nuevo desarrollo del oficio, y a una revalorización de éste.

Sin embargo una de las críticas posible a la dramaturgia contemporánea, es que algunas experiencias quedan sumidas en el mero mecanismo por el cual se escribe haciendo visible el ejercicio mismo de la escritura. No obstante, quizás, no tener qué decir de antemano sea una postura posible y honesta de creación donde lo que se pone en juego son los procedimientos por los cuales es posible hacer teatro. Paco Giménez decía que para él construir una obra de teatro era como "armar un rompe cabeza del cuál no tenía imagen previa". Es posible que el sentido se encuentre en el desarrollo mismo del ejercicio y no de antemano. Es probable que mucha dramaturgia no esté planteada desde un decir previo sino que indague en la construcción del sentido por medio de los mecanismos por los cuales se construye, o como dice el viejo proverbio maorí "el que construye una casa, es construido por ella"

NOTA 5. SOBRE LA ESCENA EN BLANCO

Encontrarse frente a la hoja en blanco equivale a la situación que realiza un actor al tener que realizar una acción en una escena sin consigna previa. Este es un principio de la improvisación, de lo (no)-previsto. La aparición del accidente es en principio desestructurante, la falta de control aparente sobre lo que sucede, el estar inmerso en una situación creada de antemano (artificialmente) es parte del suceso.

El vaciamiento equivale a la operación de desprendimiento de una certeza, y se hace patente entonces que la verdad es una construcción, y la acción escénica el mecanismo por el cual se crea un simulacro de verdad. A partir del vacío se encuentra el modo para abandonar la propia certeza, logrando realizar un vaciamiento de las ideas previas.

Si no hay nada en un principio ¿cuál es el comienzo?, ¿desde dónde se crea? La acción comienza de un pequeño impulso que tanto en la escritura como la actuación son efectos materiales ligados por su operatorias. Si pensamos que el sentido se encuentra –o mejor se construye– "entre" las palabras y las acciones, podemos partir de la idea de que un pequeño gesto permite "devenir" en el sentido. Este devenir es el que permite que acto y

suceso ocurran. La improvisación parece ser entonces un fundamento importante a la hora de hablar de dramaturgia de actor.

Esto que resulta simple en la enunciación no es simple en la práctica, ya que asistimos a un teatro que valora la idea en términos de ingenio, y este valor de original pone al creador de escena en una situación complicada. Frente a esto, diferentes dramaturgos, actores y directores pensamos que es necesario un abandono de la "idea" para *representar de antemano*. Confiamos que el teatro es pura representación y es allí donde sucede la paradoja, mientras abandonamos la voluntad de representar, representamos.

La postura difiere entonces a la máxima de Wittgenstein "*Si no hay nada que decir, no diga nada*". Lo que se pone en funcionamiento es el juego de actuación y de la escritura, el modo de proceder, la acción lúdica y el trabajo de poner en funcionamiento la máquina política que implica producir teatro.

NOTA 6. SOBRE ENMARCAR EL JUEGO Y NO DELIMITAR EL SUCESO

La dramaturgia contemporánea presenta una serie de mecanismos y procedimientos por los cuales se crean sentidos. Las investigaciones han permitido establecer principios de creación que en general resultan restricciones que posibilitan mayor concentración en el acto de creación. Pensamos en el grupo Oulipo de Queneau y Le Lionnais. Este grupo no piensa una normativa artística, en términos de poética sino que ofrece procedimientos de creación. El ejemplo de Queneau en sus "*Ejercicios de estilo*", en el que se presentan hasta noventa y nueve normas distintas de contar un mismo e insignificante incidente ocurrido en un ómnibus, a partir de intervenir un solo aspecto del relato. Restringir, enmarcar, limitar, someterse a normas arbitrarias pero al mismo tiempo liberadoras como lo hizo Georges Perec también integrante de este movimiento a partir de la escritura de ese libro tremendo y esclarecedor en términos de procedimientos que es *El Secuestro*, imponiéndose como limitación la ausencia de escribir con la letra A. Absurda regla, pero que activa la escritura y la posibilidad de generar una poética particular, de contagiar a otros, de invitar a la escritura.

Estas experiencias permiten pensar que la restricción es el punto de partida para el desarrollo, que abren el panorama de la escritura y desde la escena pensamos que es totalmente comparable con la actuación. La definición de "marco" permite decidir "arbitrariamente" qué es lo que queda fuera del juego, y especifica las reglas; es decir configura su productividad.

La primera objeción a este planteo es entonces que no es un vaciamiento (total) –y en ese punto es comprensible la observación–, lo que se limita en el momento de la creación es la idea previa de lo que va a suceder. La regla enmarca el juego pero no define el suceso. El problema en principio es que en artes las reglas no se explicitan y es ahí donde radica la efectividad de la convención: en la medida que no se explicitan regulan. La mejor ley es la que sabemos y la que no nombramos, al igual que la mejor técnica es la que aplicamos pero olvidamos, aquella que hemos incorporado.

NOTA 7 SOBRE LOS "CONDENADOS AL SENTIDO"

¿Dramaturgia de actor?, si acordamos que cualquier gesto por mínimo que suceda en la escena está cargado de sentido, que nos esforzamos por dar sentido incluso al sin-sentido, al accidente, tal como decía Spregelburd "condenados al sentido", podemos pensar que el cuerpo es un texto, una somatización que espera ser develada. El actor escribe con su cuerpo un texto que tal como decía Pina Baush "*se resiste a la publicación*". No es sólo el portador de sentido sino que lo genera, si esto es así, acordaremos que toda manifestación que realiza un actor es posible definir como dramaturgia, sin embargo no todo se titula de la misma manera, queda claro que es una postura política de diferenciación con la idea de autor de gabinete, aislado de la creación teatral. El actor que a partir de la improvisación genera textos, que luego se estructuran, que se re– escriben, a los que luego se les otorga una autoría que no siempre corresponde con su origen, generan una "arqueología" particular para el actor que lo encarna, que luego muta de naturaleza puesto en papel, y que en esta acción de edición pareciera a veces desvincularse con aquello que lo generó, pero que al mismo tiempo permite otras posibilidades de representación.

Este lugar híbrido de la dramaturgia de actor tal como la hemos venido desarrollando en esta parte del mundo, ha generado experiencias enriquecedoras y esclarecedoras. Pero al mismo tiempo no podemos dar una versión certera de qué se trata, o de cuáles son los procedimientos por los cuales se realiza. Una dramaturgia de actor pone al actor en el centro de la escena y lo reconoce como co-autor y no como un mero intérprete. Pero sobre todo desde nuestra perspectiva, para la creación escénica y en particular para el desarrollo de la actuación, se adueña de herramientas que son propias de la creación literaria. En este marco las propuestas del actor adquieren correspondencia con la actividad del dramaturgo.

NOTA 8. SOBRE LA TENSIÓN

La relación entre la palabra y su puesta en escena es siempre conflictiva pero al mismo tiempo parte de la misma fascinación que produce la actividad teatral. Desde nuestra perspectiva la situación de enunciación revela los procedimientos por los cuales se ha creado sentido. La dramaturgia y la actuación se nos presentan como hechos materiales posibles de des-construir, de revelar su entramado, de generar diálogos con la propia disciplina, de enmarcarse en lo contemporáneo. Redefinir la propia actividad.

La revalorización de la palabra, de la escritura, del oficio, también han revalorizado la actividad del actor creando un campo propicio para el intercambio de procedimientos y pone en escena otras perspectivas de un diálogo productivo entre la dramaturgia y el actor.

HISTORIAS DEL FALSO ELEFANTE FALSO (O LAS COSAS NO SON LO QUE LAS NOMBRA)

Edgar Chías

Parto de un deslinde. Aunque algunos de nuestros mayores (escritores de drama de la generación anterior a la mía) han querido imputarnos un afán de novedad, no me queda sino decirles que no, que se trata de una apreciación errónea. Que más que un deseo renovador pueden –si miran más hondo, con menos intenciones de golpear–, encontrar que la nuestra (la de un par de autores y la mía) es más una reacción conservadora, casi purista. Me parece que queda claro que hay una preeminencia en nuestros textos de la interacción del actor con su palabra y los espectadores. Y que preferimos un teatro sin aparato, un teatro que aspira menos a ser una cajita de ilusiones y más a ser un lugar para escuchar (cuando escuchar y decir atienden a un pensar que es acción). Ahí no hay, no puede haber un prurito de novedad.

Cuando la narración asaltó al drama, pero más concretamente al escenario (nuestros escenarios), no me quedó la menor duda de que se trató de una vuelta al origen, a lo pre dramático. A ese momento en el que la literatura era una vorágine anterior a la medición y al análisis (y por tanto, anterior a las clasificaciones que tanto nos gustan). A ese momento en el que alguien que había vivido algo o visto algo, convocaba a la comunidad para transmitirlo a

través de la construcción de una imagen capaz de permanecer, una imagen capaz de resistir las variantes y al tiempo, una imagen esencial capaz de comunicar lo humano.

Aceptemos aquí que la discusión del pre y del post como epítetos definidores del sentido último del drama corresponden a quienes tienen elementos y perspectiva. Me parece bien que unos hagan y que otros piensen en lo que esos otros han hecho, lo que no nos exculpa de no pensar en lo que hacemos, pero no confundamos. Hacer algo que funciona no tiene que ver necesariamente con imponer ese algo como la norma. Yo prefiero plantear problemas, exigir resoluciones escénicas alternativas a mi tiempo que soñar con rascarle la espalda a la posteridad o poner una banderita con mi nombre en la punta de una montañita conceptual. Tampoco me hace ilusión pensar que le metí un gol espectacular a Aristóteles, o asumirme como su confidente. Creo que nos conviene menos golpes mediáticos y más ideas u obras.

Todos deseamos que cuando encuentren algo para decirnos, los señores críticos o teóricos tengan la decencia de hacerlo sin dilaciones y que aquello sea luminoso, ayudador y algo más que afirmar que el vino es vino y que el agua, agua. Saber cómo se vieron afectados quienes se bebieron el menjurje tal vez sea más revelador que dilucidar la pureza de los componentes del café con leche. Puesto que si da lo mismo contar las cosas de uno o de otro modo, señores, nos esforzamos inútilmente en distinguir. Todo se reduce a melindres.

Pelearse por la originalidad de la jerga, por la primacía en la nominación me parece sospechoso. Y más que una muestra de ingenio, se asemeja a una estrategia de mercado. Todos sabemos que crear escuela es una alternativa más para ganarse la vida, puesto que de las deyecciones de la pluma nomás no se puede. Por eso me parece sospechoso, porque generalmente no tiene nada que ver la praxis (se escribe una cosa) y la pedagogía (se enseña otra de dientes para afuera) en el discurso de nuestros generosos maestros. Aluden a la perspectiva. Yo creo que todo tendría que ver más con la coherencia, uno puede hablar de lo que conoce, de lo que hace, pero allá ellos.

Me parece además que hay una intención política en todo esto de poner a pelear al drama con lo narrativo para ver quién tiene el derecho legítimo

a ser el heredero directo al trono de la escena. Algo así como pretender que existe un solo punto de vista válido. Con lo que supongo, al final del día, que no hemos entendido nada de nada. Desde luego hay cosas y mañas muy hechas y, desde luego, casi todos esperan que el que salga revolcado no sea el drama. Las cosas muy hechas mantienen estilos de vida, posiciones de privilegio. Luego, este asunto es político —lo es a pesar nuestro—, al existir una alternativa que sacude un sistema de producción arraigado (desarticulado y flaco a la hora de los resultados, pero sistema al fin) al declarar que no necesita grandes diseños, grandes formatos ni grandes presupuestos para ofrecer el mejor teatro del país. Cierro los ojos, pienso en los últimos diez años y me vienen a la cabeza sólo obras de pequeño formato. Y son obras que han cimbrado de verdad, que alimentan de manera constante el imaginario teatral de nuestros días. En cambio, los grandes espectáculos, los devoradores del erario, los perpetradores de este sistema desarticulado y flaco a la hora de los resultados resisten apenas como el falso elefante falso. Grandes ilusiones para nada.

Aquellas heroicas obras, las que llegaron para quedarse, y me río de contento cuando lo digo, han sido obras más apoyadas en la palabra, en aquello detonador del imaginario que tiene la palabra, en desmedro directo del aparato espectacular. Porque lo espectacular (en el sentido de gran chou) es territorio ganado por el cine, la plástica y los deportes. El teatro, entonces, se mueve, se ha movido y su sentido (si aún lo tiene) es, debe ser otro que el de entretener. Supongo que huelga decir que entendemos que se trata de teatro con aspiraciones artísticas el que nos interesa. Y en eso sí, como cuando se trata de drogas y alcohol, estoy de acuerdo: mejor no mezclar.

Y no, llegados a este punto no voy a meter la mano al fuego por una o la otra forma (o “modos”, para concordar con mis amigos de la península). No se trata de ser mesiánicos ni de emprender de nuevo, una vez más, la revolución. Tampoco diré que me encuentro desempleado porque uno de los dos “modos” prive sobre el otro, ni pienso que expandir mis posibilidades termine siendo una auto traición. Suena un poco ridículo. Estar bien ser purista, pero fanático no. Pienso en la sentencia sabia de Sarrazac: El drama, trascendiendo los géneros, es una de las formas literarias contemporáneas

más libres.¹ O pienso, al menos que, en nuestro contexto, debería serlo. Escribo drama y escribo narraciones. Confío plenamente en la experiencia. Y la experiencia (ajena y propia, nacional y fuereña) me ha demostrado que drama y narración son, ambas, juntas y revueltas, separadas y cada una, sabrosa carne de escenario. El drama, entonces, si seguimos a Sarrazac, es algo que tiene más que ver con un mecanismo profundo de contradictoriedad que revela el sustrato de lo humano.² Y como tal, existe indistintamente en formas diversas, en contenedores o soportes menos constrictores. La forma única del drama no es, pues, el diálogo. Punto. La narración es sólo una posibilidad en la diversificación. Punto. Cuando escribimos drama, a veces dialogamos el drama y a veces narramos un drama. ¿Es esto tan confuso? ¿Tan molesto? ¿Tan renovador como para molestar los ánimos apaciguadores de alguien? Yo creo que no. Que si alguien dice sí, exagera. Y si dice que una narración no puede ser teatro, miente. Abundan los ejemplos, pero no iremos ahora a enumerarlos.

Para hablar de las narraciones escénicas (narraciones que se desarrollan en tiempo presente en un dispositivo teatral, despojando en la medida de lo posible de convenciones representacionales, desnudando la escena y al actor), prefiero evitar la enojosa tendencia a hablar de aquello que se hace convirtiéndolo progresiva y perversamente en el “cómo se hace” o en el más peligroso “cómo debe hacerse”.

No puedo negar que la influencia de la literatura está marcada a fuego en mis páginas. Sueño con un texto para el teatro que pueda ser teatro (que tenga, aunque sea encriptadas, las matrices de representación dubattianas) y que, sin embargo, o justamente por eso, sea un material sabroso para la lectura y que no importe tanto definir si es un poema, un listado de verduras o una obra de teatro. Un texto que sea autónomo, con valores propios anteriores o posteriores, no lo sé, a su posible escenificación.

1. Hago una paráfrasis de la introducción que Jean-Pierre Sarrazac hace para su *L'avenir du drame*. Me parece que la cita exacta es el epígrafe que abre este dossier.

2. Véase, para ampliar la referencia, el espléndido ensayo de Luis Enrique Gutiérrez O. M. “La máquina de Esquilo” en *Lecciones de los alumnos*. Anónimo Drama. México, 2006.

Pero tampoco puedo aceptar que, como actor que he sido, me desentienda de lo decible que puede ser (o no) un texto para la escena. El decir, la posibilidad de decir algo, un texto, es un problema que se incrusta más allá del ámbito de su parcelación y configuración formal en diálogos o monólogos, en coros o asiladas en indefinidas voces. Es un problema que afecta el presente del actor, el estar ahí más allá de que sepa o no quién es y bajo qué circunstancias está afectado. Y aquí voy a lo que me interesó de hacer “narraciones escénicas”.³

Repito que no había intención de ultra modernidad. A riesgo de decepcionar espíritus románticos, la propuesta es más sencilla. Se trata de revisar y problematizar el asunto del lenguaje en los emplazamientos realistas de la ficción teatral.

Y sí. Cuando un personaje o una voz no nos suenan, nos parece discursiva y decimos que está mal, que no sirve y que no se puede decir aquello, que suena falso, rimbombante y dominguero apelamos a nuestras lecturas y reformulaciones de la realidad. Hasta hoy así se había representado, reestructurado el lenguaje para trasladarlo a la ficción. Pero esos modelos, esos códigos cambian, necesariamente cambian, se renuevan, se contaminan o mutan, se expanden, porque la realidad misma se expande. La cibernética agrega otros espacios de reflexión éticos y estéticos. La manipulación genética también. El lenguaje, entonces, sus estructuras expresivas, también cambian, se expanden, se modifican si quieren poder aproximarse a expresar, a ser experiencia.

Aquí, aunque de manera burda, saltan una serie de cuestiones interesantes y tristes. Supongamos que entre mucha basura hay una obra verdaderamente buena, importante de considerar porque tiene aliento de futuro, porque tiene, amorfo y poco desarrollado, pero lo tiene, el germen de lo otro.

3. Narraturgia es un término que acuña, según sé, José Sanchis Sinisterra y que le encanta usar para divertirse, no sin cierto aire denostativo, al maestro Jaime Chabaud. Aquí otro deslinde: No me interesa la “narraturgia” como un juguete conceptual o como el otro terreno resultante de la división de los teoretas, ni nominar nada más allá de mis propias experiencias como escritor.

Consideremos a esta posible obra revisada con los instrumentos que servían para analizar los modos anteriores:

1. Cuando una voz no nos suena se debe a que no está codificada en nuestra experiencia inmediata. O peor, no nos suena porque no corresponde a nuestras aspiraciones de verismo en el habla del teatro, a este sistema anterior para nombrar la realidad. No nos suena porque no nos resulta conocido. De este modo, si alguien usa una palabra que no conoce (cosa por demás frecuente) y que produce dislates o rompe la línea causal de la comunicación, resulta que traiciona su pensamiento, que no es coherente en su idiolecto y que no tiene derecho a existir sino como un esperpento errático en el imaginario de un autor a vilipendiar. No construye idiolecto. El idiolecto es una exigencia idiosincrásica normativa. Un ignorante sólo puede hablar como ignorante, un niño como un niño. Impone un sistema causal y anula la posibilidad del caso. Es un aparato restrictor. Un hablante construido, una ficción, pues, que se sostenga como experiencia del lenguaje que no se sustenta en el aparato verista de representación de la realidad es, a la luz de este concepto, un error craso. Eso que suele llamarse idiolecto se reduce a una práctica cerrada de códigos reconocibles muy próximos a un circuito de hablantes que niega a otros solamente porque no puede *orejearlos*, porque no los conoce, porque no le suenan. Así, el terminajo niega otro emplazamiento o uso del lenguaje que no le sea propio o legible. Acordemos que no todas las obras pueden ser medidas de la misma manera. Es ahí que deberían trabajar nuestros críticos, en entender estos vacíos conceptuales y proponer instrumentos de lectura. Cuando se sirven de modelos preexistentes su tarea es más fácil. Algo cabe o algo no cabe en sus sistemas de análisis. Punto. Si confiáramos en nuestros lectores de teatro, aún en nuestros lectores especializados, estaríamos en graves problemas. Aunque estamos, de hecho, en grandes problemas. Lo triste aquí es que son el mal periodismo, una jerga técnica huera y la televisión los canales de influencia que orientan nuestra oreja (sin contar la mala "poesía" que todos escuchamos en voz de cantantes mediáticos), nuestra construcción de lenguaje y nuestra lectura de la realidad.

2. Cuando una voz o un personaje no nos suena tal vez deberíamos desconfiar un poco más ordenadamente, sin el prejuicio de que eso no se puede decir porque no es teatro ya que nos plantea el problema del "eso cómo se dice". Porque justamente ese puede ser el meollo. ¿Cómo se dice eso? No pasa a menudo, pero es verdad que emplazamientos que contravienen la idea de lo realista en nuestro teatro pueden estar estructuradas desde el lenguaje. Tal vez en esa dificultad para decir algo está la clave de un acercamiento no realista, es decir, de modificación de códigos, de reformulación de la realidad, de construcción de otra cosa que trastoca, incluso, el sistema pedagógico actoral vigente. A nuestros actores se los prepara para decir a O'Neill, a Chejov, a Ibsen. Ya luego se los pone a cagar sangre cuando lo más arriesgado que han hecho es decir versos de Lope y se les pide que hagan a Pinter o a Beckett. Nuestro espectro en ese sentido es limitado. Si se puede decir más o menos como hablamos, es realista, si no, brincamos, hacemos muecas, engolamos la voz y ya hemos dado el salto al teatro no realista. Eso que llaman teatro no realista debería ser más que dengues acrobáticos. Estoy seguro que en la nueva escritura (desde luego no en toda, hablemos de la verdaderamente buena, y sabemos que es poca) está el germen de una lectura distinta, distorsionada tal vez, de la realidad y que las escuelas de actuación están formando actores en modelos anteriores, en sistemas de representación que corresponden, si bien nos va, a la representación realista-psicologista que descansa todavía en las malas lecturas de Stanislavski. No se piensa en la nueva escritura como una (nótese que no digo LA) fuente de renovación del lenguaje teatral. Tampoco hay directores interesados en investigar con sistema ya no digamos la nueva escritura, sino sus propias herramientas, sus marcos conceptuales. La prueba es que se muestran ciegos y recurrentes, salvo contados casos —curiosamente el caso excepcional que se me ocurre es el de un autor mexicano que cuenta con un director inglés⁴— a la ilustración y a lo evidente. Y cuando hay riesgo o sis-

4. Con esta afirmación malinchista no quiero decir otra cosa sino que los ingleses tienen una tradición sólida que incluye el trabajo con nueva escritura. Es decir, se hacen preguntas, se

tema o búsqueda, sobreviene la lápida conservadora. Pasa que a la gente le dan ganas de decirle a alguno: "Oiga señor, fíjese que está usted bien pendejo, pero bien pendejo, porque su personaje está muerto y así no hablan los indios que no conocen la ciudad. No es coherente, no es realista, su hablante tiene una amplia e inverosímil competencia semántica. No sabe usted lo que es la acción. Puro blablablá". Me hubiera gustado ver al ingenuo capaz de decirle a (R.) Obregón, "No señor, esto es una chaqueta enguantada, muy elegante si quiere, pero una chaqueta, *Las Mil noches* están hechas nomás para leerse. Regréseme mi dinero". La gente quiere decir esto porque lo vario, lo distinto, contraviene sus ansias de control: "En la escena el diálogo, las novelas en el librero", acabando así, de un plumazo, con el ejercicio irreductible de lo que le sale al artista de los tanates. Lo peor de todo es que a veces le afinan lo artistas y la gente buena se enoja más. Me indigna la incapacidad de distinguir la literatura de las mamadas, pero todo se taza igual cuando no está en dialoguitos. Me sorprende más que se tienda a disociar la literatura del teatro, porque siempre, desde que el teatro es teatro, este se ha nutrido de ella. Me escandaliza este repentino asco por las construcciones lingüísticas. Pero ni modo. Nuestros prejuicios son duros y resisten. Si no se parece a lo conocido, es mejor no conocer, parece rezar nuestro manual interno.

3. Si un texto no está articulado desde el sistema de producción dominante, es decir, con prolijas acotaciones que le den juego a los diseñadores y demás comerciantes de ideas para hacer vistoso lo que sólo puede ser visible si sucede el teatro, no sirve. No tiene acción. Son sólo palabras. No le cabe una escenografía lucidora, no reparte el taco y está mal, de entrada porque un escenógrafo no puede ganar de ahí.
4. Porque cuando se habla de manera extraña en una obra partimos del presupuesto de que es errónea. Aunque lo que la viste sea perfectamente pendejo, eso sin duda está bien. Lo hizo un artista que sabe lo que hace.

inquietan por el estar diciendo eso en la escena y resuelven un poco menos de oficio, como cínicamente, nos gusta decir a nosotros de nosotros mismos.

Así pasa con la lectura o dirección de una obra. Pero es sospechoso, profundamente sospechoso.

5. Y es sospechoso porque estamos todos de acuerdo en que la verificación de un texto para la escena es la escena misma. Pero no hemos pensado quién verifica el aparato de puesta en escena, o si se trata de una lectura correcta. ¿Quién verifica a quién? Una lectura dramatizada verifica un texto y puede prevenirnos contra un bodrio insufrible. Gracias. ¿Pero quién nos previene contra los insufribles bodrios en que se convierten las malas puestas en escena? Generalmente, no hay aviso y cuando todo se ha gastado en cerezas para el pastel resulta que el pastel es insustancial y las cerezas más que adornar embarran. Esto sugiere al lector atento un detalle importantísimo. Se verifican los resultados artísticos, pero no en igualdad de condiciones. La puesta en escena asume cierto rol paternal que valida o no la oportunidad y factura de un texto. Y la puesta en escena como instrumento escrutador, como implacable lupa es casi incuestionable. Imagino que por creer eso muchos señores directores, importantes artistas, los señores directores, no me cabe ninguna duda, se enojan cuando alguien les dice que su trabajo está mal. Han de pensar, "¿Pero cómo, si no soy escritor? Verifiquen, pero a su madre".

Quiero llamar la atención a que estas consideraciones tristes obedecen más a las razones por las cuales decidí escribir narraciones para la escena que a una querrela amargosa, aunque tengan todo de querrela y todo de amargas.

Escribo narraciones para volver, una vez más, otra vez, a lo duro y esencial del teatro que me gusta ver: al actor pensando, a la palabra que me permite volar, al escenario vacío que hace posible el sueño.

Me gustan las narraciones porque se desmarcan del logos central y permiten la coexistencia de voces y puntos de vista simultáneos (obvio, estamos pensando aquí en narraciones que no se construyen a partir de un narrador omnisciente). El drama parte de que el personaje es solamente él. En la narración el personaje puede ser él y el que lo mira, y el que mira al personaje mirar al que lo mira, etc.

En la narración, el trabajo del actor es total. Se enfrenta a una construcción de lenguaje distinta al código que conoce, a una construcción del lenguaje libre y que se reinventa cada vez y que no tiene canon reconocible.

En la narración hay variedad que se opone al siempre lo mismo que ha sido el drama (en su sentido canónico) y su historia: una manera única, ilusoria y pública para "representar lo que la vida tiene de representable" (Gurrola *dixit*).

La narración nos aproxima de una manera más simple y menos artificiosa al teatro como una práctica incluyente, capaz de hacernos sentir el nosotros al que siempre aspiró. Además plantea un orden horizontal de los creadores que intervienen, un orden menos comercial porque lo que cuenta es contar lo que cuenta en lo que se cuenta.

La narración porque en el fondo, quien narra no finge, no juega a que es otro que no es: juega a ser todos los que puede ser. El que narra se despoja de sistemas ilusorios, pero nos obliga, y más que obligarnos nos permite acompañarlo en la difícil tarea de imaginar sin referentes duros, figurativos y costosos, mucho más costosos de lo que parecen, y no me refiero al dinero. Digo costosos porque anclan.

Paremos aquí.

Seguimos.

V. MUESTRA-MARATÓN DE MONÓLOGOS

YA NO ESTAMOS SOL@S ANTE EL PELIGRO

Juan Luis Mira

La próxima edición de este certamen será la décima, es decir: llevaremos ya una década de vida, fieles a nuestra cita justo cuando la primavera ha cumplido su ecuador, subiendo monólogos al escenario de CLAN CABARET, en esa misma sala que tanto nos costaba llenar al principio y ahora se nos ha quedado pequeña. En la novena edición, al borde del vértigo, hemos podido comprobar que, a la chita callando, hemos conseguido consolidar un maratón de monólogos, decano de cuantos se celebran en España, al que concurrieron un total de 25 textos. Una vez más, cosidos por la sonrisa, y una vez más también, con un auditorio entregado acostumbrado ya a esta cita anual con los monólogos hechos en casa. Un año más también la sorpresa subió al palmarés: una actriz/autora novata copaba los premios más importantes. Porque esto de los monólogos es una parcela teatral donde la frescura y la cercanía son más valoradas que la técnica. Porque el espectador quiere que le cuenten cosas de verdad, sin importarle si se las cuenta un actor profesional o amateur. Como siempre, lo que importa es la capacidad para llegar al patio de butacas, que en la noche se salpica con el tintineo de los cubatas y la cortina de humo.

Esta edición ha venido marcada también por la presencia de numerosos textos en valenciano, algo que los organizadores recibimos con agrado porque enriquece el certamen y nos habla de una situación que, por fin, se va normalizando.

Y, lo más importante, a punto de entrar en una década, esta novena edición ha servido para demostrar que nadie está solo ante el peligro. Que lo que en su día pudo suponer todo un reto artístico en la ciudad se ha convertido en una maravillosa aventura teatral de la que son cómplices tanto el público como los actores/autores. Los monólogos que se pueden leer a continuación son parte de esta complicidad. ¡Y a por la décima!

ESTA NOCHE ESTOY CONTENTO

Jesús Montoya

Esta noche estoy contento, que digo contento, pletórico, porque este año por fin, he acabado la carrera. Por fin, después de cuatro años... seis, siete... diez, ni pa tí pa mí. Se terminó la vida universitaria: se acabó estudiar... a tomar por culo los apuntes... fuera las drogas... eh?... bueno, tampoco hay por qué acabar con todo ¿no? Y después ¿qué? Tú pensabas que te ibas a comer el mundo, y resulta que para conseguir un buen trabajo lo único que te vas a comer es una larga y dura... entrevista de trabajo, entrevista ¿en qué estabas pensando, picarón?... que sí la pasas, que al final te pasa como España, que acabas eliminado en cuartos. Para luego pagarte una miseria, ni mil euros, eso sí... impuestos no incluidos. Que a tí no te salen las cuentas: no te llegan para put... para invitar a mi novia a cenar. ¿Os pagan bien? ¿Merecéis más? Nosotros valemos más. A ver la chica rubia... ¿cuánto vales...? No, quería decir..., que a ver, que seguro que no vales... eh... no, o sea, quiero decir que sí, que vales mucho, incluso más que tu amiga... bueno, y tu amiga también, que seguro que juntas... hacéis precio de grupo o lo que sea... ¡mira, me estoy liando!... Lo que quiero decir, que yo valgo mucho.

Empiezas a hacer entrevistas y entrevistas y entrevistas. Cuando te llaman supernervioso; y eso que yo voy preparado para la entrevista. Una semana

antes estoy duchado y afeitado, dos, si es muy importante, por lo que pueda pasar." ¿Pero no tiene experiencia?" "Hombre, pues no, la verdad es que acabo de terminar, imbécil..." Eso no lo digáis, que os tiran, que ya me pasó tres veces... "Y... ¿no tiene idiomas?" Y tú respondes "¿pero cuántos idiomas hacen falta para servir hamburguesas?" Joder, te piden idiomas para todo... Yo no consigo aprender idiomas... Fíjate que yo fui el último imbécil que se apuntó a Opening... ¡Qué dos semanas desperdiciadas! Dos semanas que tardé en darme cuenta que aquello ya no era una academia sino un restaurante chino. Yo miraba a los camareros y pensaba: profesores nativos. Así que academias nada, anuncios en los periódicos, ni hablamos. Leo "francés, griego y birmano: 60 euros la hora"... y voy y era un timo... ahí ni idiomas ni nada, las profesoras unas guarras que sólo querían follarte (ya me extrañaba a mí lo de "comida gratis")... ya me han timado en tres clases y la semana que viene otras cuatro.

Lo de los idiomas es importante pero igual no hace falta poner todos. No como mi colega Jose... Si el inglés está bien, el francés también, arameo... mmmm ... ¡Pero el élfico!... sí raro es, pero que ya te digo yo que la CAM no va a poner una sucursal en Ribendel... bueno si se entera Ortiz e Hijos que aquello está por edificar...

Del piso olvídate... Si es que están carísimos fui a preguntar, ahí de *sobrao*, y ¿cuánto vale el metro cuadrado?... ¿Cuánto?... me puede poner dos... alargaditos si puede ser. Para comprarte un piso necesitas dinero, para conseguir el dinero puedes hacer dos cosas: robar un banco, te juntas con los colegas y te echas unas risas; o pedir un préstamo que en este caso es al revés, el banquero se junta con sus amigos te roban a ti y se echan unas risas. Porque el Euríbor al principio es tu colega, sale de fiesta contigo, es majísimo; pero cuando firmas... ya no es tu colega, ya no lo ves... lo único que notas es su cálido aliento en tu nuca y una voz sensual que dice: "vas a ver lo que es un 5% TAE, guapetón"

Tras mucho meditar me di cuenta que el mejor trabajo era de cura... una empresa con dos mil años de experiencia. Un chollo, te dan de comer, de beber, piso gratis... algunos dicen que no puedes follar... ¡Una leyenda urbana, para que la gente no se apunte! Entré en la primera iglesia.

- ¿Dónde está el encargado?

- Al fondo ... al fondo un Cristo crucificado.

- Joder aquí no os dais ostias por ascender eh?

- Hijo siéntate... veo en tu currículum que dominas el griego

-¿El griego? No.

-¡Ah! como veo que has sido chaperero.

-Charcutero, padre, char-cu-te-ro.

-Ya veo, una lástima... ¿y el latín?

En las entrevistas de trabajo siempre se miente – El latín, perfecto... rosa, rosae... mesa, mesae... *Voulez vous coucher avec moi ce soir?*... –Eso no es latín, pero estás contratado, guapetón.

Me contrataron de exorcista... bueno, veo endemoniados por todos lados... tú tienes pinta de endemoniado, tu también, la chica del fondo también... o de guarra, desde aquí no lo veo bien... Otras son falsas alarmas: "Mi hijo está endemoniado"... "¡Señora, su hijo no está endemoniado, su hijo está empastillado" lo que está es empastillado... y no, no son lenguas muertas lo que grita!". Y el chaval encima de la mesa: perreaaa, perreaaa...

Hay una clara diferencia entre un exorcista español y uno americano; el español: el poder de Cristo te obliga, el poder de Cristo te obliga... el americano: The power of Crith.... Me cago en el Openin... el poder de Cristo te obliga, el poder de Cristo te obliga, y si no te obliga Cristo te obligará mi mágnam 44 apuntando a tu puta cabeza, ¿verdad pequeño Timy.

Como veis la cosa está muy mal... así que voy a por la endemoniada del fondo a ver si la convengo de que yo valgo más de mil euros.

AL VOSTRE SERVEI

Ana Sandoval

“(Hi ha una xica vestida de cambrera)

No insistisca cavaller, ja li he dit que no puc posar-li cap copa més. Que no...que la barra ja fa mitja hora que està tancada i estem arreplegant. Mire, si vol fer-me companyia mentre acabe amb tot açò. Fins i tot, li ensenya... no res. Com? No, no era res de veres. Ai, sí, val, vol que li ensenye una cosa? Sí? *(trau una llibreta que tenia amagada)* Mire, veu esta llibreta? Doncs en tinc una per a cada contracte de tres mesos que em fan ací. És una espècie de quadern de la “botica de la abuela” on hi ha solució per a tot. Ací apunte els poders medicinals de cada copa. Té vosté impotència? Doncs ací hi ha la solució. Té restrenyiment? També n’hi ha.

És interessant *(referint-se a la llibreta)*, però cada treball té les seues coses. Jo abans treballava a la parròquia. Ara em vindrà amb el mateix de sempre: tocar l’al-leluia amb la guitarra a les misses del diumenge no és un treball. És cert: no em pagaven res. Però i el reconfortament espiritual, eh? Clar que allò de: ‘perquè són vostres per sempre el regne, el poder i la glòria’. Pot dir-me alguna cosa que haja fet Déu perquè tot això siga seu? Per a mi algú que es passa tants anys sense fer una visita no pot ser amo de cap regne i, menys, tenir poder sobre ell. I què me’n diu de la glòria? Què ha de

saber ell de la glòria si mai no ha...no ha...bé, ja m'entén, no? (*referint-se a experiències sexuals*).

Oi, oi, què passa? No per favor, no plora. Mire que el xantatge emocional no li funcionarà amb mi, eh? Vinga va, tranquil, respire i conte'm què li passa... o no, espere, no m'ho diga, plora perquè jo no tinc arrugues i vostè sí que en té? No! Plora perquè jo tinc cabell i vostè no? Espere, ja ho tinc! Plora perquè jo tinc corves i vosté, i vosté en té més? (*dibuixant gestualment una panxa molt gran*).

Au vinga, no plora. Mire, si tinc la meua llibreta (traent-la de nou). Mire-la, mire-la, au vinga va, mire-la! Val, no vol que t'ajude. Doncs sàpiga que està menyspreant la meua llibreta, i ja li he dit que a qui passa per ella se li lleven tots els mals.

Però deixem el tema perquè m'està posant nerviosa, eh? Ja està bé, deixa ja de plorar home, que al final m'enganxaré jo. I jo sí que tinc raons per a plorar! Vaig a morir. Bé, tots anem a morir, però em sembla que jo ho faré abans. No, no tinc cap malaltia, no, és molt més evident. Mire la meua mà esquerra. És que no troba res estrany? Si, mire, mire aquesta línia, la veu? Doncs esta línia és la línia de la vida, i la meua és molt curta! Realment curta! Així que estic a punt de morir.

Però és que no li serveix de consol? Si no pot haver cap cosa pitjor que la mort! Vinga va, perquè veja que pot confiar en mi el tutejaré, val? I ara ja pots contar-me què collons et passa? (*pausa*) Ja, t'assegure que sé del que em parles. Tots et pregunten com estàs, com portes la teua separació, i tu no pots, no... no, jo no estic separada, ni siquiera em vaig arribar a casar. Vaig pensar que el matrimoni i viure la vida dia a dia, no eren compatibles! Així és que un mes abans del casament ho vaig deixar tot. I ara mira'm, sola, en aquesta puta barra com cada nit. Però, sap què? Com que a la llibreta hi ha solu... (*traent-la de nou*) Bé, és una merda de llibreta, una manera de sentir que faig alguna cosa més que servir una copa darrere d'una altra. Però no, no és així, estic sola.

Espere, però com no se m'havia acudit abans? Ja sé què podem fer. Vinga vine, que és molt fàcil. El que primer hem de fer és agenollar-nos, com faig

jo, veus? (*s'engenolla*) Ara ajunta les mans (*ajuntant les mans*), concentrat i repeteix mentalment el que jo dic:

'Senyor...bé, amo del regne, el poder i la glòria. Em comuniqui amb tu per demanar-te un home. Arribats a este punt igual em donaria un home que una dona, però com que sé que no et fa gens de gràcia et demanaré un marit. I perquè veges que sóc una bona cristiana, seré solidària demanant-te també una dona per a aquest pobre home, desgraciat i abandonat.

A canvi tocaré la guitarra a totes les misses dels diumenges, i m'oblidaré de fer...de fer l'amor amb fins lúdics, solament amb pretensions de procreació, com una conilleta. Val, en Quaresma res de carn, però sols en Quaresma, eh?. I tampoc no envejaré les mamelles de la meua cosina, d'acord? I... jo crec que ja està bé, no?

No? Això no, per favor...d'acord, d'acord...

(*cantant*)

Al-leluia, al-leluia, al-leluia, al-leluia, al-leluia (bis)

Alabança a vós, oh Crist!

Has vist? Ja està, tot solucionat! Era així de fàcil. I ara, què et sembla si tanquem tot açò i ens n'anem cap a casa? Jo visc ací al costat. És una casa xicoteta, saps? Però al meu llit en caben dos. Vols acompanyar-m'hi?

(*Continua amb el text referint-se ara al públic*)

I així és com vaig matar l'home número 45. Els més majors són els que tenen la carn més melosa, d'esta que quan te la claves a la boca et xorra la sang. I quan arribes ací (*assenyalant el cor*) fas un tall, obris, claves la mà i arranques el cor. És la millor part, sens dubte. I ho anote tot a la llibreta. I com cridava ell? (*la cambrera crida histèrica*). Que "mono"!

Bé, en realitat no volia avorrir-vos amb tot este rotllo, solament volia dir-vos que estic molt contenta que tots m'acompanyeu esta nit, i que vulgueu formar part de la meua llibreta màgica, perquè no us enganyeu, algú caurà."

HUMO

J. Javier Moreno Sánchez

Buenas noches, me llamo Adolfo...y soy fumador. (Creo que ahora ustedes deberían levantarse todos a una y gritar "te queremos Adolfo", pero mejor que no lo hagan porque me da mucha vergüenza).

Digo que "soy" fumador así, en presente, como si todavía fumara, porque me han dicho que uno nunca, *nunca* deja de ser fumador una vez que lo ha sido durante años. En todo caso permaneces "abstinente". La diferencia entre un no-fumador y un abstinente es que si el primero, que no ha fumado *nunca*, da una calada a un cigarrillo dice "qué asco", mientras que si el abstinente se fuma un cigarro después de años de no fumar no dice nada: simplemente entra en éxtasis, que es lo que le pasó a Santa Teresa *con el otro tema*.

Dejar de fumar *no* es sólo dejar de fumar, y uno no es consciente de ello hasta que lo intenta. El humo cambia tu forma de ver la vida, tu relación con tu pareja, con tu familia, con los amigos, tu ideología política, tus más íntimas creencias, TU FE...! Sí amigos, yo *era* católico, hasta que caí en la cuenta de la connivencia entre el Vaticano y las tabaqueras. Porque, a ver: ¿no había otro modo de anunciar un nuevo papa más que con una fumata?

¿Eso qué quiere decir, que están todos los cardenales dentro pasándose una pipa para celebrarlo?

Pero eso no es todo lo que te ocurre cuando dejas de fumar, ni mucho menos: tu metamorfosis no ha hecho más que empezar. De hecho, en lo primero que lo notas es en cómo cambia tu vida social. En el trabajo ya no tienes excusa para descansar cinco minutos y echarte un cigarrillo, con lo cual te quedas sentado frente al ordenador mientras ves que los demás se van tan contentos afuera, donde además no sólo es mentira que esté lloviendo sino que hace un día que flipas. Cuando quieres salir a cenar con gente siempre hay alguno del grupo que fuma, con lo cual te toca de todas formas intentar reservar en zona de fumadores, lo cual siempre es mucho más difícil que hacerlo en no-fumadores, y entonces te dan ganas de explicarle por teléfono al tipo del restaurante que tú sí has dejado de fumar, que son los otros los que no, pero te cortas porque piensas que qué mierda le importa a él que tú fumes o no fumes y acabas con ganas de quedarte en casa y pedir una pizza sin humo, digo sin anchoas.

Luego, de copas, la cosa se complica todavía más, porque te das cuentas, por si aún no lo habías hecho, de que no existe forma más sencilla, socorrida y directa de establecer contacto con alguien que pedirle fuego. Si por una vez es ella (o él) quien te lo pide a ti, entonces tú cometes la torpeza de decirle con una sonrisa de cretino y como si estuvieras orgulloso de ello: "ya no fumo". Patético.

También he dejado de ir al cine. Antes iba mucho, pero ahora ya no es lo mismo, porque ha perdido el aliciente de fumar un cigarrillo nada más salir, cuando vas apretando el mechero en el puño dentro del bolsillo desde antes de que se enciendan las luces y llegas a la puerta de la calle estirando el cuello como los caballos de carreras.

Luego está el tema "salud". Si eres fumador y te pones enfermo, automáticamente, no sólo el médico, sino todo bicho viviente te dice que dejes de fumar. El tabaco sube la tensión, el colesterol, produce alopecia, disminuye la calidad del esperma, hace que te salgan más arrugas, provoca enfermedades cardiorrespiratorias (neumonía, enfisema, **cáncer!**, que ya lo pone bien claro en el paquete). Son tantas las enfermedades provocadas o agravadas por

el tabaco que uno llega a pensar que si dejas de fumar te volverás inmortal. Nada más lejos. Lo que sí es cierto es que, sobre todo al principio, el tiempo se te hará más largo. Y algo tendrá que ver el tabaco con las enfermedades mentales, porque en los psiquiátricos fuman todos como locos.

Viajar tampoco es lo mismo, porque desde que se prohibió fumar en trenes, autobuses, aviones, estaciones y aeropuertos, uno estaba deseando llegar a destino para encenderse un cigarrillo. Ahh, recuerdo con nostalgia la complicidad que nos unía a los fumadores, arrojados fuera de la terminal, fumando con una expresión radiante de felicidad celebrando que hemos llegado sanos y salvos, como si estuviéramos brindando con los cigarrillos. Desde que no fumo estoy mucho más pendiente de los frenazos y las turbulencias y hago más gasto a las azafatas. Porque esa es otra. Yo pensaba que al dejar de fumar ahorraría, pero por alguna razón que a mí se me escapa, pero que a mi psicoterapeuta le parece obvia, resulta que he desplazado la "compulsión oral del acto de fumar" por la compra compulsiva y acaparamiento de cualquier cosa, como un síndrome de Diógenes pero pagando, que en definitiva sale más caro.

Una cosa buena es que recuperas olfato, suponiendo que alguna vez lo hayas tenido. Entonces te das cuenta de que tu ropa huele a humo cuando vuelves a casa el sábado por la noche: no me diréis que no es una ventaja. También recuperas el sabor de un montón de cosas que antes no te sabían a nada. Y yo, por ejemplo, siempre había pensado que no me gustaban los ahumados, y ahora me encantan.

Ah, y otra cosa que está super-comprobada es que cuando dejas de fumar te da por comer, y, en consecuencia, por engordar. Yo las primeras semanas sin tabaco tenía tal ansiedad por devorar que llegué a pensar: "A lo mejor me libro de un cáncer de pulmón, pero la reducción de estómago no me la quita nadie".

Pero con todo y con eso, dejar de fumar no sería tan difícil si no fuera por una cosa: el cigarrillo de después. Los que no han fumado nunca no pueden llegar a hacerse una idea de lo que significa y lo bueno que sabe el cigarrillo de después. (Bueno, los que son fumadores y vírgenes tampoco lo saben). Porque echar un polvo y luego no fumarse un cigarrillo es como ligar y no po-

der contarle: no tiene gracia. Hay veces que hasta se te quitan las ganas de ponerte, porque piensas: total, para no poder fumar después...Y luego caes en que ahora que se estará recuperando la calidad de tu esperma es cuando menos ganas tienes de ir por ahí soltándolo.

Una cosa tengo que reconocer, y es que el hecho de haber limitado la publicidad del tabaco parece que ayuda, porque no te ponen continuamente en las narices al famoso cow boy que parece que se las come todas con sólo echar una calada. También es verdad que en esto hemos dado un paso atrás, porque cuando ya estábamos todos convencidos de que el tabaco es malo por definición, sale una señora en la tele diciendo que Pablo Picasso resucitó gracias a que su tío fumaba puros. Y luego está Sara Montiel, que ya sabemos todos cómo se los fuma y mírala.

En fin, que mejor no sigo, porque como siga dándole vueltas a las “ventajas” de dejar de fumar me parece que me voy a ir a buscar un estanco de guardia.

SOBRE LO DIVINO

Mario Hernández & Efran Schaffer

(Suena la música, se encienden las luces del escenario y el actor aún no aparece sobre éste. Una vez que lo hace se mantiene inmóvil y estupefacto observando el público ante el él, sus labios comienzan a dibujar un amago de sonrisa en su rostro que se complementa con su mano derecha elevada en el aire, mostrando el signo de paz y amor.)

¡Tiiiio!

Es que estaba... estaba... Meando. No, conmigo no os riáis, yo vengo a haceros... esto... a ver si conocéis el termino: “Reflexionar”. Bueno, para los que lo conozcáis, pues ya sabéis lo que es (o eso creéis) y para los que no, pues no es flexionar dos veces. Yo es que cuando... cuando... (Es que me gusta utilizar un léxico apropiado) ¡¡¡Tall!!! Yo cuando tal me pongo a reflexionar ¿Sabes? ¿No os pasa que estáis tan tranquilos, en plan chill y de repente ocurre algo que hace que te quedas Súper pilladísimo? Que dices: “Woooh, tiiiio” (No, que ese era Keanu Reeves, en sus primeras películas.) Vamos que te quedas flipando ¿sabes? A mí por ejemplo, ahora estaba meando y reflexionando. Es una habilidad que he desarrollado, puedo hacer ambas cosas a la vez. Y se te cruza una de tía, de estas de tiiiio. Y ¡ya está! La

sangre abandona tu cerebro y se concentra en un solo sitio... Vale, igual es un mal ejemplo.

El caso es que, el otro día iba andando por la calle (y menos mal que no se me cruzo una tía buena que si no acabo en el Clan Cabaret haciendo de todo menos reflexionar) Y de repente miré al cielo y vi: Una nube en forma de rizador de pelo. Yo no se si fue un momento místico o que me había sentado mal el porro, pero me quede... rayadísimo. Hasta me dio por pensar, algo que os aconsejo a todos, cansa, se suda, acabas exhausto y agotado. (Vamos como follar... pero sin pagar) Y se llega a unas conclusiones... absurdas, vale. Pero, te vuelves mas consciente de ti mismo y de lo que te rodea, las nubes, los pájaros, la vida... y se te cruza una tía buena y ¡¡¡a tomar por culo!!! Ya no hay sangre para pensar, a lo que iba, la nube en forma de rizador de pelo. Me la quedé mirando y pensé: Joder... este Dios... este Dios... Dios es la polla... tiiiio. ¡Y me puse a pensar en Dios! Que no es algo que haga constantemente. No me paso el día pensando en Dios. Que te llegue un colega: "Oye, ¿tienes papel?"... "¿tienes papel?" Perdona tiiiio es que... estaba pensando en Dios. No, es que ni tendría colegas. No me paso el día pensando en Dios, tampoco en mis padres, a no ser que necesite dinero. A ver quien es el listo que se pone a pensar en Dios cuando necesita dinero. Yo me imagino al Ratzinger:

"Señor, a ver si sacas un ratito y no envías un cheque de 4 mil millones, que ahora con la subida del petróleo, pues está mas caro el whiskito y el látex y el vino claro. Y trabajando 65 horas semanales aquí en el Vaticano como que no llegamos a final de mes."

Y Dios:

"Esto Ratzy, guapetón. A ver si sacas tú un ratito y empleas algo de dinero en los 4 mil millones de pobres que hay en el mundo, que no tienen ni para tomarse una cerveceta. Te recuerdo que para ellos será mí reino de los cielos."

Y en esas estaba, pensando. Era tanto el... el... jesto! El esto. Que me senté en una terraza y me pedí... una caña tiiiio. Y empecé a fumar... una cosa que tenia. Y me puse a pensar en Dios. ¿Cómo debe ser Dios, tiiiio? Siempre nos lo han pintado como un viejo de barba blanca muy larga y con

muy mala ostia ¿Dios es Fernando Fernán Gómez? Siempre lleva túnicas blancas y chanclas ¿Dios es... Pocholo? Pero todo esto asumiendo que sea hombre, porque ¿Dios es hombre o mujer? Si es hombre... ¿tiene huevos? ¿Son palpables o etéreos? Pero si es mujer... ¿La barba también es blanca? Es que una mujer con pelo blanco no pone nada... Y anda que una mujer con barba. ¿Dios es rubia? No con todo lo que ha inventado ¡no puede ser tonta! (Chiiist, Rubia, tiiiia que era un chiste) Esto te va a gustar: Sí Dios es mujer, rubia, esta buena y habla en Argentino... ¡Yo me hacia católico en el acto!

Claro, aunque a mí me diría:

"Si yo os amo, boludo. Pero como amigo."

A la decimotercera caña o así mis pensamientos se hacían mas interesantes (Normal, es el pedo. Todo se hace más interesante después de 13 cañas.) Pero a la vez que interesantes se volvían más vagos e inconclusos (Bonita frase ¿Eh? La he sacado de un libro de autoayuda. No se lo que significa. Pero suena metafóricamente correcta.) Resulta la cuestión de que Dios es hombre, claro, si fuera mujer no habría tanta mierda en este mundo. O habría la misma pero debajo de una gran alfombra terráquea que cubriría toda la superficie terrestre. (Una alfombra así, si que le daría cohesión a la tierra.) Tiiiio. Tengo que hablar con mi camello, porque esto no es normal. Me planteo un montón de preguntas, Dios... ¿Bajara la tapa de su váter divino? ¿Tirara de la cadena? ¿Escribirá su nombre en letras gigantes con el pis? ¿Será por eso que llueve tanto últimamente porque Dios empieza a tener problemas con la próstata? Luego me dio un poco de pena por la difícil situación familiar. Vivir solo con tu hijo, sin una figura materna. Además, con el hijo que tiene que es un poco gorrón. Vivió hasta los treinta con su madre y su papa adoptivo, luego estuvo tres años de pendoneo por ahí de cachondeo en el desierto con doce colegas mas. Y luego, sin avisar ni nada. Se presenta en casa de su padre hecho un Cristo y manchándolo todo de sangre.

"Papa, ¿Por qué me has abandonado?"

Y Dios:

"Coño, hijo, porque eres un guarro, me estas llenando la moqueta de sangre. Podías haber pasado por el Jordán a lavarte un poco antes."

Además, seguro que antes Dios se paseaba en pelotas por el cielo, esto es algo que no encanta hacer a los tíos, pasearnos en pelotas por la vida. Pero desde que esta su hijo le da corte, es normal. No quiere crearle un trauma al chaval, porque... la picha de Dios tiene que ser... bueno, divina. (No, que luego pensáis mal) de proporciones bíblicas que se dice. Ahora que lo pienso la segunda reencarnación de Dios en la tierra debe ser: Nacho Vidal.

Pero al final se fue imponiendo mi lado ateo y volví a las teorías que afirman que Dios no existe, que son mas en comparación con las que corroboran su existencia... Tiiiio. ¿Habéis entendido eso?...Yo tampoco. Si Dios existe ¿Por qué hay tantos desastres en el mundo? ¿Por qué sus mensajeros en la tierra juegan a los médicos con los niños? (bueno, sus mensajeros y Michael Jackson) ¿En que estaba pensando cuando creo a Falete? Y sobre todo si Dios existe... ¿Por qué no me ayuda a pagar las doce cervezas que me he tomado que yo no llevo un duro?

LAS APUESTAS

Mario Guerra

Hola, me llamo Mario, y sí, tengo 16 años. Para las personas de 30 o 40 años (que veo que hay muchos aquí), sí, podría vuestro hijo perfectamente. Y, para las señoras mayores, sí, me dan de comer bien en casa y no, no me drogo ¡Ni me toco! Y estoy aquí por... bueno, a quien pretendo engañar, si es que... estoy aquí por una apuesta. U sease, que estaba con mis amigos ahí hablando de que hago teatro y tal, hasta que me dijeron la frase que hizo que Hitler conquistara Europa y luego se suicidara, que Luís Aragonés no metiera a Raul en el 11 titular, que Harrison Ford se animara a rodar otra peli de Indiana Jones (Que, a este paso, acabará haciendo *Indiana Jones en búsqueda del geriátrico perdido*). Me dijeron... ¿qué me dijeron? La provocación fatal: *a que no tienes cojones!!* Y como el ser humano es un ser idiota por naturaleza, dije la frase que no tenía que haber dicho nunca: *que no tengo? Que no tengo?* Y ahora que estoy aquí me doy cuenta de que no, que no tengo. Y lo peor es que no se de que hablar ahora. De todas formas, en el fondo todo es culpa mía, mía y de los amigos que disfrutaban con mi sufrimiento. Y con eso estamos volviendo al *a que no tienes cojones?* Y a su famoso y temible compañero *eh, eh, eh, eh, eh, eh, eh, eh, eh...* La escena SIEMPRE se desarrolla igual, por ejemplo... cómo creéis que el Alperi está donde está?

Bueno, y ya que estoy aquí, aprovecho y os digo algo. Que la ley no me deje votar, pase, que no pueda conducir, pase, que no pueda comprar revistas porno... pase también, pero que haya pedido algo para entrar en calor en la barra y con la tontería de que soy menor me hayan dado un triste mosto... ¡¡ya está bien!!

¡¡¡Mamen!!! ¿¿A que no tienes cojones a ponerme un cubata??

VI. BALANCE DE MUESTRAS ANTERIORES

AUTORES HOMENAJEADOS

- ANTONIO BUERO VALLEJO
- FRANCISCO NIEVA
- ALFONSO SASTRE
- ANTONIO GALA
- JOSÉ MARTÍN RECUERDA
- FERNANDO FERNÁN GÓMEZ
- JOSÉ SANCHÍS SINISTERRA
- JOSEP MARÍA BENET I JORNET
- JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ
- FERNANDO ARRABAL
- RODOLF SIRERA
- JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS
- PALOMA PEDRERO
- JERÓNIMO LÓPEZ MOZO
- JORDI GALCERÁN

TALLERES DE DRAMATURGIA

I MUESTRA

Impartido por SERGI BELBEL

II MUESTRA

Impartido por JOSE LUIS ALONSO DE SANTOS

III MUESTRA

Impartido por JOSÉ SANCHÍS 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

ENCUENTROS Y SEMINARIOS

I MUESTRA

- «En torno al autor»
- «El autor y la didáctica de la escritura»
- «El autor y el proceso creativo»
- «El autor y los medios de comunicación»
- «Modelos de Gestión para la difusión de la Dramaturgia Contemporánea: la Convención Teatral Europea»

II MUESTRA

- «El teatro de Francisco Nieva»
- «Teatro infantil»
- «En memoria de Lauro Olmo»
- «Cine y Teatro»
- «La traducción de textos teatrales»
- «Edición y distribución de textos teatrales»

III MUESTRA

- «Encuentro con Alfonso Sastre»
- «Escribir teatro en la Comunidad Valenciana»
- «Crítica teatral y dramaturgia contemporánea»

IV MUESTRA

- «Recientes incorporaciones a la escritura escénica femenina en España»
- «El autor / director de escena»

V MUESTRA

- «El teatro en T.V.E. / El caso de Estudio 1»
- «Los jóvenes autores y el Premio Marqués de Bradomín»
- «Las directoras de escena ante el texto español contemporáneo»

VI MUESTRA

- Lectura dramatizada «Las bicicletas son para el verano»
- «Las lecturas dramatizadas: ¿Un nuevo género escénico?»
- «Perspectivas de la escritura escénica en el cambio de siglo»
- «Los Premios de Literatura Dramática: un debate de futuro»
- «La Traducción de la Dramaturgia contemporánea. Su circulación en Europa y los derechos de autor»

VII MUESTRA

- ¿Existe una dramaturgia de teatro de calle?
- Encuentro de jóvenes autores
- La autoría teatral en el futuro: ¿por qué? ¿para qué? ¿para quién?

VIII MUESTRA

- «El autor, el productor y el exhibidor en el teatro español contemporáneo»
- Ediciones digitales de textos teatrales
- Encuentros «Marqués de Bradomín»
- El autor en sus traducciones

IX MUESTRA

- «Teatro y racismo». Proyección y debate de «BWANA»
- «Encuentro con el autor Domingo Miras»
- Mesa redonda con jóvenes autores de Andalucía
- Encuentro «Marqués de Bradomín: del texto a la representación»
- «La autoría en el café-teatro/teatro-cabaret»
- «El fomento de la traducción: Encuentro Francia-España»

X MUESTRA

- Recuerdo a Adolfo Marsillach. Proyección y debate de «YO ME BAJO EN LA PRÓXIMA, ¿Y USTED?»
- «Encuentro con el autor Jesús Campos»
- Encuentro Marqués de Bradomín: «Las estrategias narrativas en el texto teatral»
- Encuentro de traductores europeos

XI MUESTRA

- Proyección de «CARICIAS» de Sergi Belbel
- «Encuentro con el autor Ignacio Amestoy»
- «La gestión del gran derecho según la L.P.I.E.»
- «Las relaciones entre el texto dramático y representación escénica»
- «Encuentro internacional de traductores»

XII MUESTRA

- Proyección de «LAS BICICLETAS SON PARA EL VERANO» de Fernando Fernán-Gómez
- «Encuentro con el autor Jerónimo López Mozo»
- «La Red española de teatros ante la dramaturgia contemporánea»
- «Encuentro internacional de traductores»

XIII MUESTRA

Proyección de "¡AY, CARMELA!" de José Sanchis Sinisterra
"Encuentro con el autor José Sanchis Sinisterra"
"Encuentro con el autor Juan Mayorga"
"Encuentro internacional de traductores"
"La dramaturgia española contemporánea y su relación con las Escuelas Superiores de Arte Dramático"

XIV MUESTRA

Proyección de "ACTRICES" de Josep M. Benet i Jornet
Presentación del "Laboratorio de la Escritura Teatral"
Presentación del "Foro Teatral Ibérico"
Encuentro con el autor Sergi Belbel en el marco de encuentros sobre la traducción

XV MUESTRA

Proyección de "4ª PLANTA" de Antonio Mercero
Escribir teatro en Alicante Editar teatro en España
Encuentro con el autor Santiago Martín Bermúdez
A propósito de "La Tierra" con José Ramón Fernández
La relación del autor/ traductor con el autor vivo

RELACIÓN DE ESPECTÁCULOS PROGRAMADOS EN LA I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV Y XV MUESTRA

I MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

FERNANDO Y ÁLVARO AGUADO

«Con las tripas vacías»
por *Morbosia Teatro*

J. L. ALONSO DE SANTOS

«Dígaselo con valium»
por *Pentación S.A.*

A. BUENO Y A. IGLESIAS

«En la ciudad soñada»
por *Teatro Guirigai*

ANTONIO BUERO VALLEJO

«El sueño de la razón»
por *Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana*

FERMÍN CABAL

«Travesía»
por *Producciones Calenda*

ERNESTO CABALLERO

«Auto»
por *Teatro Rosaura*

J. CRACIO Y Y. MURILLO

«Una Cuestión de azar»
por *el Centro Andaluz de Teatro (CAT)*

EDUARDO GALÁN

«Anónima sentencia»
por *Deglobe S.L.*

SARA MOLINA

«Cada noche»
por *Teatro para un Instante*

DANIEL MÚGICA

«La habitación escondida»
por *P.M.S. Producciones S.A.*

JOSÉ SANCHÍS SINISTERRA

«Mísero próspero»
por *El Teatro Fronterizo*

JAVIER TOMELO

«El cazador de leones»
por *Tres en Raya Espectacles*

II MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

J. L. ALONSO DE SANTOS
«Hora de visita»
por *Pentación S.L.*

LUIS ARAUJO
«Vanzetti»
por *C.C.C.K.*

BERNARDO ATXAGA
«El caso del equilibrista que no podía dormir»
por *Maskarada*

ANTONIO BUERO VALLEJO
«Las trampas del azar»
por *Enrique Comejo*

ERNESTO CABALLERO
«La última escena»
por *E.C. Producciones*

MAITE CARRANZA
«Cachetes»
por *Els Aquilinos*

ANGEL CERDANYA
«Si soy así»
por *El Sueco*

LLUISA CUNILLÉ
«Libración»
por *Cae la Sombra*

A. LIMA
«Las siamesas del puerto»

XIMO LLORENS
«Poquelin-Poquelen»
por *Teatres de la Generalitat Valenciana (TGV)*

VICENT MARTÍ XAR
«Veles i vents»
por *Xarxa Teatre*

JAVIER MAQUA
«Papel de lija»
por *Margen*

SARA MOLINA
«Tres disparos, dos leones»
por *Teatro para un Instante*

MIGUEL MURILLO
«Un hecho aislado»
por *Arán Dramática*

FRANCISCO NIEVA
«Manuscrito encontrado en Zaragoza»
por *Fin de Siglo/Teatro del Laberinto*

MIQUEL OBIOLS
«Datrebil»
por *Archiperre*

CÁNDIDO PAZÓ
«Reinas de piedra»
por *Ollomoltranvía*

ALFONSO PLOU
«Carmen Lanuit»

JOAN RAGA
«La familia Vamp»
por *Visitants*

J. M. REIG Y J. L. MIRA
«Caso de bola»
por *Jácara-Del Blau*

MAXI RODRIGUEZ
«The currant 3»
por *Toaletta Teatre*

PACO SANGUINO Y RAFAEL GONZÁLEZ
«Metro»
por *Moma Teatre*

ALFONSO SASTRE
«¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?»
por *Eolo Teatro*

P. TABASCO Y B. SANTIAGO
«Variaciones o también Merlín sufrió de amores»
por *Mujercitas*

RAÚL TORRENT Y FERRÁN RAÑÉ
«Dicho sea de vaso»

EGUZKI ZUBIA
«Tesoro mío»
por *Dar Dar*

ALFONSO ZURRO
«Retablo de comediantes»
por *La Jácara*

III MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

C. ALBEROLA Y P. ALAPONT
«Currículum»
por *Albena*

B. ATXAGA, S. BELBEL, E. CABALLERO, P. ORTEGA Y A. ZURRO
«Por mis muertos»
por *Teatro Ceroa y Teatro de la Jácara*

ERNESTO CABALLERO
«El Insensible»
por *Janfri Topera*

EUSEBIO CALONGE
«Obra Póstuma»
por *La Zaranda*

P. CASANOVAS, P. ROMAGOSA Y T. ALBÁ
«Rusc, el maleficio del brujo»
por *La Pera Ujmonera*

XAVI CASTILLO Y CESCO SALAZAR
«Pánico al centenari y tres eran tres»
por *Pot de Plom*

PATI DOMENECH
«Michin y las nubes»
por *La Machina*

J.R. FERNÁNDEZ, A. SOLO, F. LASSALETA Y P. CALVO
«Sangre iluminada de amarillo»
(Tras Macbeth)
por *Yacer Teatro*

RODRIGO GARCÍA
«Notas de cocina»
por *La Carnicería Teatro*

EMILIO GOYANES
«La Luna»
por *Lavi e Bel*

LUIS LÁZARO
«Soy de España»
por *Culebrón Portátil*

VICENTE LEAL GALBIS
«A la paz de Dios»
por *Apiti-Pitinna*

CRISTINA MACIÁ
«Revolución en Galeras»
por *La Carátula*

JORGE MÁRQUEZ
«La tuerta suerte de Perico Galápagos»
por *Uroc Teatro*

ADOLFO MARSILLACH
«Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?»
por Pentación S.L.

VICENT MARTÍ XAR
«El senyor Tornavis»
por Volantins

ANTONIO ONETTI
«Salvia»
por Cuarta Pared

JOSEP PERE PEYRÓ
«Quan els paisatges de Cartier-Bresson»
por Morel Teatre

JORDI PESSARRODONA
«Parasitum?»
por Gog y Magog

ANTÓN REIXA
«El silencio de las xigulas»
por Legaleón

MAXI RODRÍGUEZ
«Oe, oe, oe!»
por Toaletta Teatre

JORDI SÁNCHEZ
«Krämpack»
por L'Idiota

JOSÉ SANCHIS SINISTERRA
«Marsal, Marsal»
por El Teatro Fronterizo

ALFONSO SASTRE
«Los dioses y los cuernos»
por Producciones «N»

IV MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

ANTONIO ÁLAMO
«Los borrachos»
por Centro Andaluz de Teatro

CARLES ALBEROLA
«Estimada Anuchka»
por Albera Produccions

J. L. ALONSO DE SANTOS
«Yonquis y Yanquis»
por Pentación S.L.

JOSEP MARIA BENET I JORNET
«Testamento»
por Chácena

ERNESTO CABALLERO
«Destino desierto»
por Teatro del Eco / Barbotegi

NEREA CALONGE I IDOIA BILBAO
«Piscueetes»
por Puppenherts Studio's

CHEMA CARDEÑA
«La estancia»
por Arden Producciones

P. CASANOVAS, P. ROMAGOSA Y T. ALBÁ
«Quo no vadis?»
por La Pera Llimonera

DOLORES COLL
«Medusa»
por Artistrás / Camaleón

LLUISA CUNILLÉ Y F. ZARZOSO
«Intemperie»
por C. Hongaresa de Teatre

ANTONIO GALA
«Nostalgia del paraíso»
por Centro Dramático Nacional

RAFAEL GONZÁLEZ
«El culo de la luna»
por Eolo / UPV

SARA MOLINA
«Entre nosotros»
por Teatro Tamaska

PEPE MURGA
«Vaya show»
por Pepe & Mahia

I. PASCUAL, A. MORALES Y M. BORJA
«Entre bromas y veras»
por Las Sorámbulas

JOSEP PERE PEYRÓ
«Deserts»
por J.P.P.

CARLES PONS
«Súbete al carro»
por Teatre de L'Home Dibuijat

IGNACI RODA
«Grumic»
por Tábata

ÁNGEL RUIZ Y MARIANO MARÍN
«Canciones animadas»
por Producciones Cachivache

FRANCISCO SANGUINO
«El urinario»
por Moma Teatre

PEPE SEDÓN Y FRAN PÉREZ
«Annus horribilis»
por Chévere

RODRIGO GARCÍA
«Acera derecha»
por Cuarta Pared

V MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

CARLES ALBEROLA
«¿Por qué mueren los padres?»
por Albera Producciones

ALFONSO ARMADA
«El alma de los objetos»
por Koyaanisqatsi

CARLES BENLLIURE
«La llum»
por Teatro de la Resistencia

T. BERRAONDO, G. GIL Y M. PUYO
«Medea Mix»
por Metadones

IGNACIO DEL MORAL
«Rey Negro»
por Centro Dramático Nacional

PATI DOMENECH
«Patito feo»
por La Machina

GUSTAVO FUNES
«El ladrón de sueños»
por Histrión Teatro

EMILIO HERNÁNDEZ
«Incorrectas»
por Prod. Teatrales Contemporáneas

ALEJANDRO JORNET
«Retrato de un espacio en sombras»
por Malpaso

XAVIER LAMA
«O peregrino errante que cansou ó demo»
por Centro Dramático Galego

JOSÉ MARTÍN RECUERDA
«Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca»
por Teatros de la Generalitat Valenciana

LUIS MATILLA
«La risa de la luna»
por Teatro Gulirigay

P. MIRALLES, R. ESPINÓS Y C. SOLER
«Per dones»
por Essa Minúscula Cía T.

VICENTE MOLINA FOIX
«Seis armas cortas»
por Adrián Daumas

JAVIER MONZÓ
«Bar Baridad»
por Yorick Cía D'Ací

ANTONIO MUÑOZ DE MESA
«Torrijas de cerdo»
por Teatro María La Negra

FRANCISCO NIEVA
«Lobas y zorras»
por Geografías Teatro

YOLANDA PALLÍN
«Lista negra»
por Calenda

ITZIAR PASCUAL
«Holliday aut.-Postal de mar»
por Dante

DAVID PLANELL
«Bazar»
por Pentación S.L.

ÁNGEL RUIZ Y MARIANO MARÍN
«101 años de cine»
por Producciones Cachivache

ROBERTO VIDAL BOLAÑO
«Angelitos»
por Teatro Do Aquí

VI MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

M.A. MONDRÓN Y J. PESCADOR
«Lunas»
por K de Calle

M.A. MONDRÓN
«Hazte Azteca»
por K de Calle

CHEMA CARDEÑA
«La puta enamorada»
por Arden Producciones

FERNANDO FERNÁN GÓMEZ
«Lazarillo de Tormes»
por Producciones El Brujo

IÑAKI EGUILUZ
«La vuelta al mundo en 80 cajas»
por Markelñe

ROBERTO GARCÍA
«Óxido»
por Malpaso

PALOMA PEDRERO
«Una estrella»
por Teatro Del Alma

LUCÍA SÁNCHEZ
«Lugar Común»
por Zurda Teatro

EDUARDO ZAMANILLO
«Robotro qué tal»
por P.T.V.

ERNESTO CABALLERO
«María Sarmiento»
por Teatro El Cruce

SARRIÓ, REIG Y GARCÍA
«Uno Solo»
por Combinats

TONI ALBÁ
«Mi Odisea»
por Teatro Paraíso

YOLANDA PALLÍN
«Los motivos de Anselmo Fuentes»
por Noviembre Cía. de Teatro

PACO ZARZOSO
«Umbral»
por Moma Teatro

XAVIER CASTILLO
«Jordiet Contrataca»
por Pot de Plom

CARLOS MARQUERIE
«El rey de los animales es idiota»
por Cía. Lucas Cranach

JORDI GALCERÁN
«Dakota»
por Tanttaka Teatros

VII MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

ANTONIO ALAMO
«Ataques de Santidad»
por Teatro del Azar

CARLES ALBEROLA Y ROBERTO GARCIA
«Besos»
por Albená Teatro

IGNACIO AMESTOY
«Violetas para un borbón»
por Teatro del Laberinto

EUSEBIO CALONGE
«Cuando la vida eterna se acabe»
por La Zaranda

VIGIL, BATANERO Y SÁNCHEZ
«Lo peor de Académica Palanca»
por Vértigo Producciones

MUÑOZ, COUCEIRO, DACOSTA Y CUÑA
«Tics»
por Sarabela Teatro

JESÚS CAMPOS
«Triple salto mortal con pirueta»
por Teatro a Teatro

BORJA ORTIZ DE GONDRA
«Dedos»
por Noviembre Cía. de Teatro

CADAVAL, CALVO Y MOSQUEIRA
«Para ser exactos»
por Moña e Befa

GERARDO MALLA
«El Derribo» por Pentación S.L.

JESÚS CAMPOS
«Naufragar en internet»
por Teatro A Teatro

XAVI CASTILLO Y PANXI VIVÓ
«Defecte 2000»
por Pot de Plom

EULOGIO DASPENAS
«Las Cochinillas prodigiosas»
por Máquina Mecánica

FERNÁNDEZ, PALLIN, YAGUE
«Las manos»
por Cuarta Pared

TIAN GOMBÁU Y PANXI VIVÓ
«La vuelta al mundo en 80 máscaras»
por *Teatre de l'Home Dibuixat*

CARLOS GÓNGORA
«Babilonia I y II»
por *Axioma Teatro*

EMILIO GOYANES
«Marco Polo»
por *Lavi e Bel*

GRAPPA Y TONI ALBÁ
«Muac»
por *Grappa Teatre*

JUAN LUIS MIRA
«Malsueño»
por *Jácara Teatro*

ANTONIO MORCILLO
«Los carniceros»
por *Dedalus Teatro*

MIGUEL MOREY
«Deseo de ser piel roja»
por *Plan de Fugas*

ADOLFO PASTOR Y SANTIAGO NOGUES
«Gilipollas sin fronteras»
por *Gilipollas sin fronteras*

PALOMA PEDRERO
«Cachorros de negro mirar»
por *Teatro del Alma*

JOAN RAGA
«Festa Animal»
por *Escura Splats*

LAILA RIPOLL
«La ciudad sitiada»
por *Micomición*

ARTURO SÁNCHEZ VELASCO
«Martes 3:00 a.m. más al sur de carolina del sur»
por *Teatro del Astillero*

JOSE SANCHIS SINISTERRA
«Naque o de piojos y actores»
por *Teatro de la Huella*

JAVIER TOMEÓ
«Los misterios de la ópera»
por *Geografías Teatro*

ROBERTO VIDAL BOLAÑO
«Rastros»
por *Teatro Do Aquí*

EDUARDO ZAMANILLO
«Adultos (título provisional)»
por *PTV*

ALFONSO ZURRO
«Tres farsas maravillosas»
por *Quiquilimón*

VIII MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

SANTI UGALDE
«Paquetito»
por *Trapu Zaharra*

ALFONSO PLOU
«Buñuel, Lorca y Dalí»
por *Teatro del Temple*

JAVIER ESTEBÁN
«Barroco-Roll»
por *Azar Teatro*

YOLANDA PALLÍN
«La mirada»
por *Teatro de la Ribera*

JOSEP MARÍA BENET I BORNET
«¡Ay, caray!»
por *Salvador Collado*

P. CASANOVAS, P. ROMAGOSA, T. ALBÁ
«Llorenç de l'Ávia i la catifa voladora»
por *La Pera Llimonera*

FRANCISCO ZARZOSO
«Mirador»
por *Companyia Hongaresa de Teatre*

TONI MISÓ
«Fuera de juego»
por *Dramaturgia 2000*

MARTA TORRES
«El sable y la paloma»
por *Teatro de Malta*

JOSÉ SANCHÍS SINISIERRA
«Ay, Carmela»
por *Maracaibo Teatro*

JULI DISLA
«Al anochecer»
por *Dramaturgia 2000*

ERNESTO CABALLERO
«Un busto al cuerpo»
por *Teatro el Cruce*

EDUARDO ZAMANILLO
«La ramita de hierbabuena»
por *Teloncillo*

ARRABAL, DIOSDADO, PEDRERO, RODRÍGUEZ MÉNDEZ, SASTRE
«Aromas de Kalidoskope»
por *Robert Muro producciones*

IÑIGO RAMÍREZ DE HARO
«Hoy no puedo ir a trabajar porque estoy enamorado»
por *DD Company & Duskon*

JUAN MAYORGA
«El gordo y el flaco»
por *El Vodevil*

T. MARTÍNEZ Y S. CORTÉS
«Buenhumorados»
por *Lokaga falta*

BORJA ORTIZ DE GONDRA
«Exiliadas»
por *Atalaya*

MANUEL VEIGA
«Recreo»
por *Proyecto Madrid Escena*

ANGEL ESTELLÉS
«Amalgama»
por *Angel Estellés*

MIGUEL MUÑOZ
«Espere su turno»
por *Zanguango Teatro*

FULGENCIO M. LAX
«Paso a Nivel»
por *Alquibla Teatro*

SARA MOLINA
«Made in China»
por Q Teatro y Unidad Móvil

DAVID DESOLA
«Baldosas»
por Artibus

JAIME OCAÑA
«La fragidez como la manifestación
explosiva de la ninfomanía»
por Belladonna Teatro

IX MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

EMILIO GOYANES
«Lavidada»
por Laví e Bel

JAUME POLICARPO
«Pasionaria»
por Bambalina Titelles

CARLES BENLLIURE
«Diario carreta, noticias orales»
por Xarop Teatre

JORDI GALCERÁN
«Paraules encadenades»
por Saineters

RAÚL HERNÁNDEZ GARRIDO
«Si un día me olvidaras»
por Teatro del Astillero y Centauro
Teatro

JOSE MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ
«Última batalla en el Pardo»
por Salvador Collado

CARLOS NUEVO
«El secreto de los hombres libro»
por Rayuela Producciones Teatrales

GONZALO SUAREZ
«Palabras en penumbra»
por Albená Produccions / Espai MOMA

FRANCISCO SANGUINO
«El cumpleaños de Marta»
por El club de la serpiente

SEBASTIÁN JUNYENT
«Pa siempre»
por Descalzos Producciones

LAILA RIPOLL
«Atra bilis (cuando estemos más
tranquilas)»
por Micomicón

TONI ALBÁ
«Cinema – Cinema»
por Teatro Paraiso

ALBERTO MIRALLES
«Juegos prohibidos»
por ESAD de Murcia y
Aula de Teatro Universidad de Murcia

IGNACIO AMESTOY
«Cierra bien la puerta»
por Teatro del Laberinto

DÁMARIS MATOS
«Cuadernos de bitácora»
por Centro Andaluz de Teatro

ROSA DÍAZ Y JULIA RUIZ
«Zapatos»
por Lasal Teatro

EUSEBIO CALONGE
«La puerta estrecha»
por La Zaranda

GRACIA MORALES
«Quince peldaños»
por Centro Andaluz de Teatro

ABELLÁN/CARRALERO/ESTEVE/
LOPEZ ALOS/ MENARGES/MESTRE
«8 monólogos 8»
por Sólo ante el peligro

J.R. FERNÁNDEZ/YOLANDA PALLIN/
JAVIER G. YAGÜE
«Imagina»
por Cuarta Pared

FERNANDO ARRABAL
«El triciclo»
por Jácara Teatro

LABORDETA/FERNÁNDEZ
«Miedo ambiente»
por Basur

MIGUEL OLMEDA
«K.O.»
por PiKor Teatro

X MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

F. GRANELL, J. BENAVENT Y F.
BENAVENT
«Ritme i Foc»
por Teatre de l'Ull

JOAQUÍN HINOJOSA E ISABEL
CARMONA
«Defensa de Dama»
por Teatro de la Abadía

ANTONIO MUÑOZ DE MESA
«Objetos perdidos»
por Uroc Teatro

ALFONSO PLOU
«Picasso adora la Maar»
por Teatro del Temple

F. ZARZOSO/LL. CUNILLÉ
«Viajeras»
por Hongaresa de Teatro

QUIM MONZÓ
«El porqué de las cosas»
por Tantaka Teatros

ALEJANDRO JORNET
«Aeropuertos»
por Malpaso

TRAVESÍ/J. SINMIEDO
«Tú come bollos»
por Bollería Fina

ROBERTO VIDAL BOLAÑO
«Los papalagui»
por Teatro Do Aquí

JAIME SALOM
«Las señoritas de Avignon»
por Mapa Producciones

FERNANDO ARRABAL
«Carta de amor (Como un suplicio
chino)»
por Centro Dramático Nacional

JULIA RUIZ
«El gran traje»
por Lasal Teatro

JESÚS CAMPOS
«De tránsitos»
por Teatro A Teatro

J. SORS, M. TORRAS Y J. GILABERT
«Comix»
por Clown Teatre

EDUARDO ALONSO
«Alta comedia»
por Teatro Do Noroeste

E. CABALLERO, P. CALVO, J. R. DE LA MORENA, J. MAYORGA, C. PAZÓ, MAXI RODRÍGUEZ Y R. SIRERA

«Miedo escénico»
por Yacer Teatro

EMILIO GOYANES

«Yai»
por Lavi e Bel

A. ROLDÁN, E. GALÁN Y L. LORENTE
«Memoria y olvido (Argentina 76-nunca más)»

por Nemore Producciones / El sombrero de Ala Ancha / FIT Iberoamericano de Cádiz

PASQUAL ALAPONT

«Una teoría sobre eso»
por La Depedent

JOAN C. MARTÍNEZ

(coord. Creación colectiva)
«Tiempo es.com»
por Contr@st

PILAR CAMPOS GALLEGO

«La herida en el costado»
por RESAD

JUAN LUIS MIRA

«A ras del cielo»
por Jácara Teatro

VALENTÍ PIÑOT

«Una clase con D. Abili»
por Pimpinelles Teatre

GORKA CERO

«Primus»
por Hartzmuga

RAFAEL PONCE

«Los cabeza-globo (son felices en su parque eólico)»
por Esteve y Ponce

ANTONIO FERNÁNDEZ LERA

«Mátame, abrázame»
por Magrinyana

C. ALBEROLA Y R. GARCÍA

«Spot»
por Albená Teatre

M. ESTEVE, M. TORRECILLA,

J. ABELLÁN, T. SAVALL,
M.A. MORA, M.A. CARRASCO,
J.R. CARRELERO Y P.A. SERRANO
«8 monólogos 8»
por Solo/a ante el peligro

CHEMA CARDEÑA

«La reina asesina»
por Arden Producciones

PALOMA PEDRERO

«Noches de amor efímero»
por Teatro del Alma

XI MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

ANDER ELIZONDO

«A cuestras con Murphy»
por Vaivén Producciones

MARCIAL GÓNGORA

«Génesis»
por N.S.M. Teatro

IÑAKI EGUILUZ

«DSO»
por Markeliñe

CARLOS SARRIÓ

«A quien madruga»
por Cambaleo Teatro»

J. MONTAÑÉS Y V. PIÑOT

«Dusan Gole»
por Pimpinelles Teatre

RODOLF SIRERA

«El veneno del Teatro»
por Trece Producciones»

EMILIO GOYANES

«A todo trapo»
por Lavi e Bel

J.R. FERNÁNDEZ, Y. PALLÍN

Y J.G. YAGÜE
«24/7 (Trilogía de la juventud III)»
por Cuarta Pared

EDUARDO ZAMANILLO

«Cambio de plan»
por PTV Clown

RAFAEL MENDIZÁBAL

«Madre Amantísima»
por La Avispa S.L.

ENRIC NOLLA

«Tratado de blancas»
por Sala Beckett

ROSA FRAJ

«Tres històries sobre la vida»
por Papallona Teatre

ISABEL-CLARA SIMÓ

«Còmplices»
por la Dependent

EMILIO DEL VALLE

«Cuando todo termine»
por Armar Teatro

DAVID BARBERO

«Evitango»
por La Rana verde Producciones

ITZIAR PASCUAL

«Proyecto Pére- Lachaise»
por Acciones Imaginarias

JAVIER TOMEÓ

«La agonía de Proserpina»
por Centro Dramático de Aragón

EVA GONZÁLEZ

«Salomé o ¡La candela!»
por Producciones Inconstantes

FERMÍN CABAL

«Tejas Verdes»
por Arán Dramática»

EUSEBIO CALONGE

«Ni sombra de lo que fuimos»
por La Zaranda»

ANTONIO ONETTI

«La calle del infierno»
por ¡Valiente Plan!

J. ABELLÁN, M. ESTEVE, C. GARCÍA,

V. IVARS, O. MORA,
J.M. POYATOS, E. SÁNCHEZ, M.
TORRECILLAS
«8 monólogos 8»
por Sol@ ante el Peligro

LLÜISA CUNILLÉ
«Te diré siempre la verdad»
por Hornar y Temporada Alta

MANUEL RIVAS
«La mano del emigrante»
por Tantaka Teatroa

XII MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

JULIO SALVATIERRA
«John & Jits»
(el señor de los monos)»
por Metamorfosis P.T.

PEPE DE JIMÉNEZ
«Cachai?»
por el Teatro del Buscavidas/ Plan de Fugas

PASQUAL ALAPONT
«Bultaco 74»
por Cía. de Teatro la Dependent

JOSEP VILA
«Sasif y la bruja Jaravulá»
por Fanatik Visual P.M.I.

SERGI GONZÁLEZ
«Führer»
por Teatro de la Saca

JOSÉ L. PRIETO
«Fobias»
por Lagarta, Lagarta, S.L.

M. TORRECILLA, J. POYATOS, O.
DINAMITA, O. MORA, J. A. JIMÉNEZ,
J. PALACIOS, E. CORREDERA.
«Sol@ ante el peligro»
por 7 Magnífic@s 7

ALBERT ESPINOSA
«Tu vida en 65 minutos»
por Albená Teatre

DIEGO LORCA Y PAKO MERINO
«Folie à deux- Sueños de psiquiátrico»
por Titzina Teatre

JULIA RUIZ
«Aguaire»
por Lasal Teatre, S.L.

RAÚL HERNÁNDEZ GARRIDO
«Gestas de papá Ubú»
por Compañía Ferroviaria

JOAN CASAS
«Cincuentones»
por Fuegos Fatuos Teatre

JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS
«Un hombre de suerte»
por Galiardo Producciones

CHEMA CARDEÑA
«El ombligo del mundo»
por Arden Producciones

IÑAQUI EGUILUZ
«Los domingos no hay piratas»
por Markeliñe S. Coop.

CARLOS MÓ
«Mal parto me raya
(se atormenta una vecina)»
por Carlos Mò

JERÓNIMO LÓPEZ MOZO
«Ella se va»
por Compañía Mariano de Paco

ROBERTO GARCÍA
«María Fideus»
por L'Horta Teatre

TOMÁS IBÁÑEZ FERNÁNDEZ
«Viajeros»
por Visitants Companyia de Teatre

LLUÏSA CUNILLÉ
«Ilusionistas»
por Companyia Hongaresa de Teatre

SERGI BELBEL Y JORDI SÁNCHEZ
«Soy fea»
por El club de la serpiente

JAIME PUJOL
«Continuidad de los parques»
por Dramaturgia 2000

ANGÉLICA LIDDELL ZOO
«Y los peces salieron a combatir contra
los hombres»
por Atra Bilis Teatre

MARCEL LÍ ANTÚNEZ
«Transpermia»
por Panspermia

T. AGUSTÍ, M. CRESPO Y E. PASTOR
«Los singermornings»
por L'Excèntric

DANIEL HIGIÉNICO
«Mamá quiero ser autista...»
por Daniel Higiénico

KEPA IBARRA
«Urbe»
por Gaitzerdi Teatre

JUAN MAYORGA
«Animales nocturnos»
por Guindalera Escena Abierta

JAIME SALOM
«Esta noche no hay cine»
por I.S.V.

XIII MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

M. PEIDRÓ Y X. LLORENS
«H2O»
por Cía. De Teatre La Dependent

ENRIC ASSES
«Querer y no poder»
por Cane Mondo

JOSÉ SANCHIS SINISTERRA
«Flechas del ángel del olvido»
por Sala Beckett

RAFAEL HERNÁNDEZ
«Sexo atómico»
por Teatro Elisa

L.J. JUAN, M. TORRECILLA, T. FERRI,
D.A. GARCÍA, R. FERREIRA, R. PADILLA
Y P. ALBO
«7 Monólogos 7»
por Sol@ ante el peligro

PALOMA PEDRERO
«Beso a beso»
por Teatro del Alma

IÑAKI EGUILUZ
«Carbón Club»
por Markeliñe

P. CASANOVAS, P. ROMAGOSA
Y T. ALBÁ
«Grim Grim»
por la Pera Llimonera

M. BAYONA, A. DE PACO Y A. JORNET
«A lo mejor me lo merezco»
por ESAD de Valencia

XAVIER PUCHADES
"Ácaros"
por Teatro de los Manantiales

EDUARDO ZAMANILLO
"Animalico"
por P.T.V.

JUAN DOLORES CABALLERO
"La belle cuisine"
por Teatro del Velador

ITZIAR PASCUAL
"Pared"
por Extradivarios Producciones

RAIMUNDO BUENO
"El tren"
por Teatro Paraíso

S. SÁNCHEZ, LUIS G^a-ARAUS
Y J. G. YAGÜE
"Café"
por Cuarta Pared

MARIANO LLORENTE
"Todas las palabras"
por Producciones Micomicón

XAVI CASTILLO
"El chou"
por Pot de Plom

JUAN MAYORGA
"Últimas palabras de copito de nieve"
por Animalario

ANGÉLICA LIDELL
"Y como no se pudo... Blancanieves"
por Atra Bilis

CÁNDIDO PAZÓ
"Por cierto"
por Cándido Pazó

D. SÁINZ, L. CAMARERO E I. TORRES
"Vértigo"
Por Fanfarlo Teatre

JOAN RAGA
"Trans-Accions"
por Scura-Splats

JESÚS CAMPOS
"Entremeses variados"
por Teatro A Teatro

EUSEBIO CALONGE
"Homenaje a los malditos"
por La Zaranda

ERNESTO CABALLERO
"Sentido del deber"
por Teatro El Cruce

JAIME OCAÑA
"Emboscado"
por Belladonna Teatro

PACO PASCUAL
"Destino Marte"
por La Strada Teatro

L. RIPOLL, Y. PALLÍN, Y. DORADO, R.
HERNÁNDEZ GARRIDO Y JULIO SAL-
VATIERRA
"Voces contra la barbarie"
por Dante

LUIS DEL VAL
"Los caballos cojos no trotan"
por Elcom Producciones y Pentación
Espectáculos

XIV MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

MANUEL MOLINS
"Els viatgers de l'absenta"
por Teatre de Ponent

JONAN KATALANO
"Metáfora, el circo olvidado"
por Zero Teatro

ISAAC CUENDE
"La Sucursal"
por La Machina Teatro

ROBERTO MENARGUES, DAVID
"PELI", OSCAR MORA, ROSANA
FERREIRA, LUIS J. JUAN, ARTURO
COLLADOS Y SERGIO FERNÁNDEZ
"7 Monólogos 7"
por Clan Cabaret y Aula Teatro U.A

FERRAN OROBITG
"La Gran Familia"
por Fadunito

JULIO ESCALADA
"Sois la bomba"
por Somos la Bomba

CAROS SARRIÓ
"Al pie de la letra"
por Cambaleo Teatro

JERÓNIMO LÓPEZ MOZO
"El Arquitecto y el Relojero"
por Producciones Off Madrid

EMILIO GOYANES
"Petit Cabaret"
por Lavi e Bel

EMILIO DEL VALLE
"Más perdidos que Carracuca"
por Metamorfosis P.T.

JULIA RUIZ
"La vieja durmiente"
por Lasal Teatro

JERÓNIMO CORNELLES, JULI DISLA,
ALEJANDRO JORNET, PATRICIA
PARDO, JAUME POLICARPO Y JAVIER
RAMOS
"Construyendo a Verónica"
por Bramant Teatre

DAVID PLANA
"Mala sangre"
por La Chàcena

JULI DISLA Y ESTEFANÍA ROLDÁN
"Tris, Tras, Trus"
por Combinats

JAUME POLICARPO, XAVIER
PUCHADES Y PACO ZARZOSO
"El cielo en una estancia"
por Bambalina

PAKO MERINO Y DIEGO LORCA
"Entrañas"
por Titzina Teatre

PABLO DEL MUNDILLO
"De la pérdida del apetito"
por Pablo del Mundillo

ROBERTO LUMBRERAS
"Hasta que la boda nos separe"
por Teatro La Quimera

LAILA RIPOLL
"Los niños perdidos"
por Micomicón

DAVID BARBERO
"Cantata y fuga de Adán y Eva"
por Escena Abierta

ÁNGEL CALVENTE
"Los perros flauta"
por *El Espejo Negro*

ANTONIO ÁLAMO
"Pasos"
por *Síntesis Producciones*

PEDRO ÁLVAREZ-OSSORIO, ISABEL
MEDINA, JEAN-LUC PALLIÈS Y
RACHID MOUNTASAR
"Fuera, Fora, Dehors..."
por *La Fundición/ Escola de Mulheres/
Influenscènes/Cendrev*

MARC ROSICH
"Duty free"
por *Jácara Teatro*

XV MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

AGUSTÍN IGLESIAS
"En las Puertas de Europa"
por *Teatro Guirigai*

PACO ZARZOSO
"Umbral"
por *Compañía Hongaresa de Teatro*

JESÚS MONTOYA, AMINE HAMADA,
MARINA TORRECILLA, LUIS J. JUAN,
MARIO HERNÁNDEZ, MIGUEL
ENTRENA Y DAVID GARCÍA COLL
"Sol@ ante el Peligro"
por *A.C.T.U.A., el T. U. de la Universidad
de Alicante y Clan Cabaret*

SANTI UGALDE
"Visa Vis"
por *Trapu Zaharra*

PERU C. SABÁN
"Q̄tmeto"
por *Pikor Teatro*

JUAN A. GONZÁLEZ Y JANO DE
MIGUEL
"Trapos sucios"
por *Juja*

TERENCI MOIX, QUIM MONZÓ,
RAFAEL MENDIZÁBAL, ENRIQUE
GALLEGO, FÉLIX SABROSO, LUIS
MIGUEL SEGUÍ Y ANTONIA SAN
JUAN
"Las que faltaban"
por *Trece Producciones*

CARLES ALBEROLA
"13"
por *Albena Teatre*

JUAN CARLOS RUBIO
"Las Heridas del Viento"
por *Mutis Producciones e Hispanic
Theatre Guild*

JORDI GALCERÁN
"Fuga"
por *Saineters i Yorick Teatro*

EDUARDO ZAMANILLO
"Invisible"
por *P.T.V. - Clowns*

PASQUAL ALAPONT
"L' Infern de Marta"
por *La Dependent*

ALFONSO ZURRO
"A Solas con Marilyn"
por *Atalaya*

IOLANDA LLANSÓ
"Papyrus"
por *Xirriquiteula Teatre*

ANTONIO ÁLAMO
"Cantando bajo las Balas"
por *K. Producciones*

PAU MIRÓ
"Lluvia en el Raval"
por *Celcit Producciones*

PEDRO I. EGUILUZ, PACO REVUELTAS
Y ANA I. MARTÍNEZ
"Cigarra y Hormiga"
por *Markeliñe*

MARTA TORRES
"Hazmereír"
por *Teatro de Malta*

JUAN COPETE
"Soliloquio de Grillos"
por *Triclinium Teatro*

XAVI CASTILLO
"Canvi Climàtic: Circus"
por *Circus, Pont de Plom*

LUIS GARCÍA-ARAUS Y JAVIER G.
YAGÜE
"Rebeldías Posibles"
por *Cuarta Pared*

JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ
"La Tierra"
por *[IN]Constantes Teatro*

PAKI DÍAZ Y RAFAEL CASTILLO
"Tengo mucho Cuento"
por *OfU teatro*

RAUL CANCELO
"Cónsules de la Calle: Momento"
por *Hortzmuga Teatros*

ÁNXELES CUÑA
"Margar en el Palacio del Tiempo"
por *Sarabela Teatro*

ALFONSO PLOU
"Yo no soy un Andy Warhol"
por *Teatro del Temple y Centro
Dramático de Aragón*

SERGIO CLARAMUNT Y PUY
SALGADO
"Vida Clownyugal"
por *Punto Clown*

JORGE MORENO
"Happy Birthday, Miss Monroe"
por *Konjuro Teatro*

EDUARDO GALÁN
"La Mujer que se parecía a Marilyn"
por *Secuencia 3 y Teatro Lara*

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 Jorner*
(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 Juanluis Mira
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 15. «**PUNTO DE FUGA**» de Rodólf 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 Simón y Borja Ortiz
de Condra
(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 Justafre
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

• Precio del ejemplar: 6 euros

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.

• Precio del ejemplar: 5 euros

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

• Precio del ejemplar: 5 euros

PEDIDOS

SECRETARÍA DE LA MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL
DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

C/ Tucumán, 18 – 03005 ALICANTE (ESPAÑA)

Teléfono y Fax: 965123856

e-mail: info@muestrateatro.com

www.muestrateatro.com

XVII



MUESTRA DE TEATRO
ESPAÑOL DE AUTORES
CONTEMPORÁNEOS

ORGANIZA:



OTRAS SOCIALES