

Cuadernos de
Dramaturgia
Contemporánea

nº **14**

**CUADERNOS DE
DRAMATURGIA
CONTEMPORÁNEA
Nº 14**

XVII MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL
DE AUTORES CONTEMPÓRANEOS

Alicante, 2009

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:
XVII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos

Impresión: Gráficas Díaz, S.L. - San Vicente/Alicante
I.S.S.N.: 1137-0742
Depósito Legal: A-1146-1996

ÍNDICE

I. Los autores y la dramaturgia actual	
I.1. Antonio Cremades, <i>"Francotirador"</i>	9
I.2. Pascual Carbonell, <i>"Tengo un amigo que dice que cada uno de nosotros vive dentro de una caja"</i>	13
II. En torno al teatro	
II.1. Guillermo Heras, <i>"Indagaciones iberoamericanas"</i>	19
II.2. Magda Ruggeri Marchetti, <i>"Tres obras significativas de Jerónimo López Mozo"</i>	23
II.3. Borja Ortiz de Gondra, <i>"En blanco: un laboratorio de investigación dramaturgica"</i>	29
II.4. Rafael Rodríguez, <i>"Poner al autor en valor"</i>	47
II.5. Maxi Rodríguez, <i>"Historias del otro lado"</i>	53
III. Sobre Homenajes, Premios y Actividades	
III.1. Virtudes Serrano, <i>"Jesús Campos, inconmensurable"</i>	61
III.2. Fernando Gómez Grande, <i>"Palabra de traductor"</i>	73

Memoria fotográfica sobre la XVI Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos	89
---	----

IV. Desde la otra orilla

IV.1. Mario Cantú Toscano, "La dramaturgia de la dramaturgia"	105
---	-----

V. Muestra-Maratón de Monólogos

Juan Luis Mira, "Cinco velas para mi aniversario"	131
V.1. Santiago García Tirado, "Yo sé cómo salvar al cine español" ...	133
V.2. Mario Hernández, "El monólogo del perdedor"	137
V.3. Inma Castro, "Quiero ser..."	143
V.4. Ana Sandoval, "Se busca bailarín"	147
V.5. Manuel Górriz, "Cuidado con los mandriles"	151

VI. Balance de Muestras anteriores

V.1. Autores Homenajeados	157
V.2. Talleres de Dramaturgia	159
V.3. Encuentros y Seminarios	161
V.4. Relación de Espectáculos	165
V.5. Ediciones de la Muestra	193

I. LOS AUTORES Y LA DRAMATURGIA ACTUAL

FRANCOTIRADOR

Antonio Cremades

Nada más recibir la comunicación de la Muestra de Teatro en la que se me invitaba a escribir un artículo que versase sobre mi dramaturgia y los motivos por los que escribo teatro y no me dedico a coleccionar monedas antiguas (actividad ésta que resultaría a la postre mucho más grata y menos estresante), me vino a la cabeza esa palabra con la que a la postre he titulado este revoltijo de ideas y pequeñas reflexiones: Francotirador. Como un fogonazo. Y es que uno, aunque muchos piensen lo contrario a juzgar por lo que escribe, la mayor parte de las veces se guía por impulsos, es menos racional de lo que parece. ¡Así le va!

Leo en el diccionario:

Francotirador: (Calco del fr. franc-tireur).

1. m. y f. Combatiente que no pertenece al ejército regular.
2. m. y f. Persona aislada que, apostada, ataca con armas de fuego.
3. m. y f. Persona que actúa aisladamente y por su cuenta en cualquier actividad sin observar la disciplina del grupo.

No, no estoy equivocado si afirmo que desde los inicios mi relación con el hecho teatral en todas sus facetas, la de espectador y lector incluidas, ha sido la de un francotirador. Jamás he integrado el elenco de compañía alguna, ni estudiado en Escuela de Arte Dramático. ¿Entonces de dónde me viene la vocación teatral? De la necesidad y el azar. Necesidad de satisfacer

unas inquietudes artísticas y el azar (ese caprichoso disfraz del destino) de encontrar la voz, curiosamente, en un medio tan ajeno a mi entorno como era hasta entonces el teatro, después de varios escauceos en otros escenarios "literarios".

Sin apenas decidirlo, escribir teatro se había convertido para mí en un hábito, un refugio. Era la herramienta con la que miraba el mundo y con la que trataba de devolver al mundo esa mirada "debidamente procesada".

Pero no podemos olvidar que un autor teatral escribe para la escena, es su condena y su paraíso. A la escritura dramática se llega por lo general desde la propia profesión: directores y actores acaban conformando la nómina de autores que nutren de textos a sus propias compañías. El dramaturgo "puro" no deja de ser un advenedizo, un fósil. Seamos sinceros, estrenar, lo que se dice estrenar, los francotiradores en especial, lo tenemos difícil: estrenamos poco, mal y nunca. Aunque hay excepciones, claro está. Benditas excepciones: y la apuesta de "Les Buffons" con "Topos" es un claro ejemplo de ello. No se equivoquen, que uno a estas alturas ya está acostumbrado y si sigue escribiendo es porque quiere, que nadie le obliga, vamos.

Sí, definitivamente, no es que me sienta, es que soy un francotirador del teatro. Y como francotirador para continuar con esta estúpida disertación voy a dispararles unas cuentas reflexiones que de seguro habrán oído en boca y pluma de un montón de autores/directores/actores, críticos y estudiosos del medio antes que a mí, estoy seguro que mucho mejor expuestas y que definen mi dramaturgia, si es que poseo algo que se pueda llamar así. Sólo espero que en muchas de ellas no estén de acuerdo conmigo, ya saben, por aquello de no observar la disciplina de grupo.

¿Por qué escribo? Escribo porque lo necesito, aunque estoy cada vez más convencido de que, nadie además de mí, necesita mi escritura. Pienso que sólo habría que escribir si se siente la imperiosa necesidad de hacerlo y además tienes algo que contar. Para mí escribir es un acto doloroso, arduo e insatisfactorio; insatisfacción ésta que nace del abismo existente entre el deseo y la realidad.

¿Qué escribo? El deber de todo autor es escribir lo que quiere sin reparar en condiciones. Hablo de la libertad del creador. Luego viene el tío de las rebajas. Y uno se amolda o no se amolda a las circunstancias (léase mercado).

Aunque lo he practicado, y en un par de ocasiones su resultado puede ser calificado de satisfactorio, soy de los que no les gusta escribir por encargo. Todo al final pasa factura. Yo para mi desgracia no escribo lo que quiero, sino lo que puedo.

Pero... ¿Escribir teatro? Cela decía que todo escritor era un enfermo, un desequilibrado. Pues si a eso se le añade que escribir para la escena es algo antinatural, porque al hacerlo uno no es dueño del resultado, al final todo el mundo mete mano en tu obra, la cosa se agrava. Los autores de teatro debíamos ir con camisa de fuerza, por simple precaución.

¿Mi dramaturgia? Pienso que es la propia obra la que tiene que hablar, si se lo permiten, sobre el escenario o en el peor de los casos sobre el papel, y no su autor. Explicar, defender, teorizar sobre ella, es síntoma inequívoco de inseguridad, del temor a no ser entendido. Todo lo que no diga la obra, lo que no seamos capaces de descubrir en ella debería quedar en ese territorio fronterizo, oscuro y sin dueño de lo ambiguo.

Me molestan las etiquetas. No sé qué tipo de teatro escribo, a qué corriente o grupo pertenezco, mis influencias, o si tengo o no un estilo definido. Nunca me ha importado un carajo todo eso, sólo pretendo hacerlo lo mejor que sé. La realidad es múltiple, cambiante y escurridiza y jamás he osado teorizar sobre aquello que desconozco, que no puedo abarcar. Como Borja Ortiz de Gondra pienso que *"en la vida ninguna historia es nitida, perfectamente cerrada, con principio, nudo y desenlace; gran parte de nuestras experiencias vitales son contradictorias, entrecortadas, discutibles"*. Quisiera creer que mi forma de escribir teatro tiene mucho que ver con ello. Aunque haya una serie de elementos, de mecanismos que se repiten, cada texto reclama su voz, su estructura, su tiempo.

Odio los finales cerrados. No quiero que el espectador se marche tranquilo a su casa. Me gusta mandar deberes, que mis obras sean como puzzles y que cada cual los complete a su manera. ¿Qué importa que sobren piezas si al final descubrimos un paisaje reconocible?

¿Literatura dramática o guión escénico? No sé si lo logro pero mi propósito cada vez que me enfrento a la página en blanco es la de escribir un texto que cumpla las dos funciones: ser un guión para el director y los actores y que, por otro lado, posea la suficiente entidad literaria para ser leída.

¿Los temas? No busco ser original. Los griegos lo dijeron todo. A nosotros nos queda repetirlos. Y la mirada. ¿Hacia donde dirigirla? Hacia los temas universales: el amor, la soledad, el dolor, la incomunicación, la eterna insatisfacción humana, la violencia en todas sus manifestaciones, la emigración, etc. ¿Cómo tratarlos? Con el paso del tiempo en lugar de hallar respuestas aumentan mis dudas. El autor no presenta certezas, siembra interrogantes. Su intención está muy lejos de ser moralizadora e instructiva.

¿Hacia quién va dirigido mi teatro? Esa es una buena pregunta. Y un gran problema. El público. He oído decir a muchos gestores que ya no existe público de teatro, supongo que se referirán a un público específico; que quien acude a un espectáculo teatral es el mismo que visita las salas de cine donde se proyectan filmes americanos y pasa diariamente horas frente al televisor. Ese público, continúan diciendo, por lo general, es un público pobre, sin inquietudes y a quien hay que cuidar, ¿cómo?, no exigiéndole demasiado si no queremos correr el riesgo de perderlo y quedarnos definitivamente solos; un público para el que el teatro no es mas que otra del amplio abanico de ofertas que se le ofrece para ocupar su ocio (dichosa cultura del ocio que tanto daño hace a la otra, la Cultura a secas) ¿y qué es lo que le ofrecemos?: comedias del club y club de la comedia entre, eso sí, algún que otro teatro de repertorio para despistar: los clásicos siempre prestigian, a quienes los hacen, los programan y por descontado a quienes lo ven. Aunque se aburran. Todos contentos. Ante esta situación... ¿qué puede hacer nuestro francotirador? ¿Enmudecer para siempre o escribir para un público ficticio, por crear, para esa supuesta minoría dentro de la minoría? Me resisto a creer que no existes, que todo tú eres una masa "globalizada" y sin voluntad como nos quieren hacer creer. Pero ¿dónde encontrarte? Ya lo advertí: esto del público es un gran problema.

Y hablando de problemas, a nuestro hombre le ha entrado un fuerte dolor de cabeza, como siempre que se cuestiona por qué anda metido en este entuerto. Él sabe que en las guerras no abundan las razones y si tiene un arma entre las manos es para usarla. Por eso...

Ten cuidado, en alguna de esas
ventanas puede haber apostado
un francotirador
apuntándote a los sueños.

TENGO UN AMIGO QUE DICE QUE CADA UNO DE NOSOTROS VIVE DENTRO DE UNA CAJA

Pascual Carbonell

Tengo un amigo que dice que cada uno de nosotros vive dentro de una caja. Mi amigo, el de las *cajas*, sostiene que hay muchos tipos de *cajas*, casi tantos como personas, *cajas* más o menos grandes, *cajas* nuevas o caducas, *cajas* más o menos abiertas, o más pequeñas, cerradas y oscuras. Hay gente, la mayoría, según dice mi amigo, que ni siquiera sabe que vive dentro de una *caja*, su *caja*. Otros, en cambio, luchan toda su vida por salir de la *caja*, esa *caja* en la que les ha tocado, en suerte o no, vivir. Mi amigo dice que él, por lo menos, sabe lo de las *cajas*, reconoce que vive en una y, de cuando en cuando, se asoma y sale fuera a ver qué hay. Y, ¿qué hay fuera de la *caja*? Pues otra *caja*. Una *caja* algo más grande, más amplia y con algo más de espacio. Y fuera de esa *caja*, otra y después otra, y luego otra y otra... cada vez más amplias, luminosas, mejores, y otra... y otra... Como esas muñecas rusas abiertas por el vientre, pero al revés. Y lo importante, como siempre, es el camino, el proceso que nos conduce a abrirlas, a superarlas, aun sabiendo que siempre habrá otra *caja*, pero que será algo mejor que la anterior.

Mi amigo el de las *cajas* dice que para que puedas salir de tu *caja* tienes que cambiar. Cambiar de profesión, o de amigos, cambiar de amante, de ideas, de forma de vida, de país, quizá de sexo, incluso de familia,... pero

cambiar de verdad, no de chaqueta, ni de número de teléfono, o de equipo de fútbol. Cambiar cuesta, esto no lo dice mi amigo, esto lo digo yo, cuesta mucho, muchísimo y da miedo. Porque tenemos miedo, miedo a la muerte, básicamente, y, a partir de ahí, a todo lo demás. Pensamos, –sin pensar–, que todo cambio provoca una inestabilidad que, indefectiblemente nos llevará a la muerte. Sólo que la muerte es algo que llegará, seguro, eso sólo es cosa de tiempo. Nos meterán en otra *caja* de la que ya no saldremos nunca y, para eso, no hay cambio, –o no cambio–, que pueda impedirlo. Qué manía esa que tenemos de encerrarnos en *cajas*, sí, hasta el final, hasta el último suspiro. Menos mal que en ese postrero encierro sólo nos pueden encajonar nuestro ya inservible e inanimado cuerpo.

¿Qué pasa cuando sales de tu *caja*? Pues durante un tiempo te sientes perdido, desubicado, asustado. Al fin y al cabo tu mundo, aquella *caja* tuya, acaba de desaparecer. Sí, ya sé, se sigue estando en otra *caja*, una *caja* nueva, una *caja* que te permite ver un poco más allá y ser un poco más libre, pero la libertad asusta, al principio, –luego se pasa–, pero asusta más de lo que nadie pueda llegar a reconocer jamás.

Todas las cajas están hechas a base de una pasta de celulosa prensada con miedo y culpa. Culpa por todo, por ser, por existir, por vivir, por enamorarse, por hacer sexo y por no hacerlo, por decidir, por todo. Culpa por no ser libre para salir de la *caja*, y culpa por salir y ser algo más feliz. La culpa es la prisión de la que nunca se puede escapar, la *caja* negra de las *cajas*.

Al escribir, si quieres, escapas de tu *caja* y te introduces en otras *cajas*, más pequeñas o más grandes, de otra gente, y las superas con ellos, o no. A veces te inventas *cajas* nuevas, *cajas* infinitas, o *cajas* minúsculas y te pierdes en ellas para volver a encontrarte y seguir perdido. Es soñar despierto. Incluso es soñar que no hay *cajas*. Es, como suele decirse, una masturbación escrita, –a veces vivida–, una paja mental redactada sin faltas de ortografía (el único *cajón* que se debe intentar respetar).

Mi amigo me dice que yo escribo teatro porque lo hago muy bien. No sólo lo hago muy bien, mi amigo me dice que lo hago de maravilla, fantásticamente, ideal, de una forma casi sublime, que traspassa, que emociona, que yo que sé. Según él, cada obra que termino supera con creces a la an-

terior, las tramas le resultan interesantísimas, los personajes, poliédricos, las historias, originales, el estilo, pura poesía... También me dice que no me lo crea tanto y que no exagere, –jajaja–, que me quedan algunas, –bastantes–, *cajas* de las que escapar para poder llegar al destino, si es que lo hay. Desde luego, yo no estoy en absoluto en desacuerdo con mi amigo. También podría escribir para el cine o la televisión. Sólo es cuestión de tiempo. Y que me llamen. Y que me paguen.

Volviendo al tema de las *cajas*, tengo un amigo, otro, que ha estudiado tres carreras distintas, bueno, sólo un curso, el primero y que, hasta que no encuentre su verdadera vocación, –si es que algún día la encuentra–, cambia de *caja* al menos una vez al año. Tengo otro amigo, es moro, que no come cerdo porque, según él, el cerdo es un animal impuro que se come todo lo que encuentra, incluso sus propias heces. En su *caja* no hay sitio para el jamón serrano, el chorizo o el lomo, aunque sí en cambio para otro amigo común, nuestro amigo Jack, Jack Daniel's. Otra *caja*, digo, otra amiga quiere irse de casa. Es muy joven, apenas acaba de cumplir dieciocho y la *caja* de sus padres se le ha hecho muy, muy, muy pequeña. Mi amiga quiere ser actriz, sin especificar, teatro, cine o televisión, así que ha decidido estudiar "el método", el método para poder pagarse el alquiler. Tengo otro amigo que se casa, se casa con otra amiga mía, y le ha diseñado su traje de novia, –yo le he dicho que, ya puestos, que se lo ponga él–, quieren comprarse una *caja* juntos y ya les han concedido la hipoteca en una *caja*, una *caja* de ahorros, ah, y quieren gananciales, porque lo suyo será para siempre. Tengo otro amigo que se lo monta con dos tías siempre que puede, que suele ser bastante a menudo por cierto, su *caja* es triple, aunque pienso que en una *caja* donde caben dos caben tres, o cuatro o cinco y hasta seis. Y tengo otra amiga que vive en su *caja* trasportando otra *caja* en dónde habita un chelo cojo y muy caro que necesita de todos sus cuidados. Ella sí que es una verdadera muñequita rusa.

Yo soy escritor, porque escribo, o actor, o director,... o, quizás, eso me gustaría, sólo amigo. Cada palabra la rubrico como si fuera la última, cada obra que termino se la entrego a mi amigo, el primero, el de las *cajas*, para que la lea. Luego hablo con él, con mi amigo el de las *cajas*, y me cuenta qué le ha parecido. De cuando en cuando derramo algunas lágrimas, lágrí-

mas de verdad, calientes, de puro miedo, –y de culpa–, lágrimas que llenan por completo mi *caja*, hasta rebosar. Entonces caigo al otro lado de la *caja*, casi ahogado, exhausto, perdido, pero feliz, y le digo a mi amigo, el de las *cajas*:

– Seguro que hay otra forma más fácil de aprender.

Y mi amigo, el de las *cajas*, me contesta:

– Sí, pero no para un hétero como tú.

II. EN TORNO AL TEATRO

INDAGACIONES IBEROAMERICANAS

Guillermo Heras

Desde hace ya bastante tiempo he venido reflexionado sobre la importancia de las dramaturgias del ámbito iberoamericano. Mis continuos viajes por tierras americanas, junto a la continua aparición de nombres de autoras y autores en el panorama estatal español, me hace pensar en que estamos viviendo un periodo de gran importancia dramaturgica pero que, sin embargo suele quedar opacado o no suficientemente valorado en la sociedad por su poca visibilidad mediática.

Cuando descubres experiencias escénicas apasionantes a lo largo de todo el continente latinoamericano no dejas de preguntarte qué pasaría si estos creadores dispusieran de los medios productivos, de gestión y promoción que suelen tener los artistas de los países ricos. Los europeos no somos capaces de asumir nuestra condición de privilegiados, pues aunque estemos asistiendo a una peligrosa berlusconización de la cultura –(recortes económicos cueteles, banalización absoluta de los discursos artísticos y sacralización reductora de sumisión al mercado dominante)–, los medios con que contamos desde la empresa pública o privada para encarar una propuesta escénica son infinitamente mayores que nuestros compañeros del otro lado del Atlántico. Allí, desde el Cono Sur a la frontera con USA, salvo algunas Instituciones que desde lo público producen espacios dignos para la creación, la mayor parte

de los proyectos se desarrollan bajo el manto insano de la autoexplotación. Temas como el cobro de ensayos por parte del equipo artístico y técnico de los grupos, cobro de seguridad social o paro y dignidad en los espacios de representación, siguen siendo como aspectos de una utopía que quizás un día se logre alcanzar.

Asistir a espectáculos en Buenos Aires, México, Bogotá, Santiago o Lima (por hablar sólo de capitales) es una experiencia que no puede dejar de asombrarnos al ver como con tan poco pueden hacer tanto.

Siendo así que sus propuestas escénicas tienen un alto nivel creativo partiendo de una esencialidad productiva importante, lo que me parece muy significativo es como muchos de sus autores y autoras se han lanzado a la aventura de poner sus obras en escena y me parece que no es tanto por confrontación con los directores (algo bastante corriente por nuestros pagos), como por asumir un compromiso total con el lenguaje escénico que quieren desarrollar.

Es quizás por ello que no nos imaginemos ciertos montajes vistos en los últimos tiempos –(Fabio Rubiano, Federico León, Rafael Spregelburd, Angélica Lidell, Jesusa Rodríguez, Lola Arias, Vivi Tellas, por no hablar de grupos como Yuyaskani, Zaranda o Teatro de los Andes, ect.)–, desgajando su literatura dramática de su escritura escénica y viendo dichas propuestas puestas en escena por otro director que no sea el mismo autor o el propio grupo. Pero, sin duda, eso no significa nada automáticamente, ya que también he contemplado en las últimas temporadas auténticos montajes desastrosos de autores que se han empeñado en dirigir sus propios textos.

Como en pleno siglo XXI discutir la diversidad y múltiples estrategias para escribir y hacer teatro me parece obsoleto y sólo dado a aquellos que quieran seguir encerrados en su “bucle melancólico”, creo que sería mucho más útil e interesante indagar en como podemos encontrar y leer las nuevas voces que nos llegan desde el otro lado del atlántico junto a las ya consolidadas y emergentes de nuestra propia realidad.

Cierto que no es fácil conseguir muchas veces libros con estos textos. Puede que se publiquen en sus países, pero la distribución, como pasa en el nuestro, es un auténtico desastre. Pero afortunadamente empieza a haber otras herramientas emanadas de la realidad virtual y las autopistas de la

información que nos permiten poder descargar parte de ese valioso caudal de dramaturgias iberoamericanas contemporáneas. Para ello recurramos al buscador servidor “google” y basta que allá pongamos: CELCIT, Programa III RISENA, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes o ARTEZ, para que entrando en sus páginas, podamos ver un enlace donde encontraremos cientos de textos de la dramaturgia iberoamericana más reciente.

Otra tarea que considero imprescindible para que emprendieran nuestras Instituciones Públicas es la de fomentar la traducción de nuestros autores a otras lenguas importantes con el fin de abrir nuevos mercados a la dramaturgia viva. Se dirá que si no nos conocemos entre los que hablamos la misma lengua para qué emplear aventuras paralelas. Pero soy de los que piensan que nada tiene que ver una cosas con la otra. Nuestros esfuerzos de promoción en el área iberoamericana son unos y en el área mundial, otros. Tengo la seguridad que si los textos de parte de nuestra dramaturgia viva fueran conocidos por productores de otros países y otras lenguas podríamos llegar a ser tan competitivos como países que no tienen en este momento tanta vitalidad creativa, pero si procesos de gestión y productivos mucho más eficaces que los nuestros.

También para reflexionar sería si la profusión de Premios de Literatura Dramática en algunos países de nuestro entorno no debería llevar aparejada la posibilidad de su vinculación a ciertas formas de producción posterior del texto ganador. Cierto que nunca será fácil predecir cual sería la cantidad necesaria para poner en escena un texto determinado, pero tal vez se podría vincular su estreno a una cantidad concreta que establecieran las Instituciones convocantes, y poner a concurso público entre las empresas, grupos y compañías que pudieran estar interesados en montar dicha obra. En concreto, países como España y México tienen una gran cantidad de esos Premios al texto a lo largo de toda su compleja geografía (Comunidades Autónomas en un caso, Estados en otras), pero pasa el tiempo desde la concesión del galardón y no son muchos los textos que pueden ser contrastados en la escena viva.

Desde hace unos años es destacable como en varios países iberoamericanos están desarrollando muestras específicas dedicadas a su dramaturgia más actual. Algo que, afortunadamente, llevamos realizando diecisiete

años en Alicante, parece que se puede convertir en algo referencial de una parte de la escena contemporánea. Los nombres que pueden acoger estos panoramas nacionales dramaturgicos adquieren diferentes nombres y, por supuesto, específicas estrategias de programación y promoción, pero les une el interés de mostrar el segmento artístico del teatro más unido a la relación texto/representación.

Ojalá que dentro de muy poco pudiéramos incluso crear una RED que uniera los intereses comunes de la apuesta de estos Festivales y Muestras por las dramaturgias vivas. Su puesta en marcha supondría un reconocimiento de las autoras y autores que hacen posible este imaginario creativo y una forma de construir estructuras fijas y estables para estas expresiones.

Desde la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos estamos totalmente dispuestos a tirar del carro de esa posible experiencia ya que nuestros objetivos siguen pasando por un futuro más consolidado para este sector concreto de la dramaturgia actual.

TRES OBRAS SIGNIFICATIVAS DE JERÓNIMO LÓPEZ MOZO

Magda Ruggeri Marchetti

Hijos de Hybris. Ed. Patronato de Cultura, Ayuntamiento de Guadalajara, 2003. Colección "Premio Buero Vallejo".

El Biógrafo amanuense. Ed. Asociación Autores de Teatro, Consejería de Cultura, Madrid, 2008.

El olvido está lleno de memoria, en *Teatro Español del Siglo XXI: actos de memoria.* Ed. A cargo de Candyce Leonard y John P. Gabriele, Editorial Teatro, Winston-Salem, North Carolina, 2008.

La producción de Jerónimo López Mozo es sin duda una de las más importantes del Teatro Español de hoy y en múltiples ocasiones nos hemos ocupado ya de este destacado dramaturgo y hemos señalado los numerosos premios recibidos, que atestiguan la relevancia de su obra. Significativo y muy merecido fue el homenaje que se le tributó en Alicante en noviembre de 2005 como reconocimiento a su trayectoria artística, cuajada de dificultades. En efecto, desde el principio se inclinó por un teatro social y políticamente comprometido, intentado hacer abstracción de la censura sin coartar su libertad creadora, pero no pudo eludir la prohibición de casi todas sus obras y solo algunas de ellas fueron representadas por grupos de teatro in-

dependiente o universitario, en funciones únicas o en sesiones clandestinas. Con la llegada de la democracia, a la esperanza de ver finalmente montadas sus obras, sucedió la gran desilusión del rechazo de su teatro, como el de otros autores de su generación, con el pretexto de que, habiéndose escrito bajo un régimen dictatorial, ya no tenía cabida. Pero, a pesar de ello, en la década de los ochenta recuperó su ritmo de trabajo, fiel a su compromiso de denuncia, tratando los problemas más candentes de cada momento, ya que para él "una de las tareas del intelectual es controlar con talante crítico a quienes ejercen el poder, aunque lo hagan desde la legitimidad democrática". La constancia de su compromiso y la continuidad de sus preocupaciones son también patentes en las tres obras que nos ocupan.

Hijos de Hybris enlaza con *Bajo los rascacielos*, donde analiza las consecuencias de la terrible lacra del terrorismo en nuestra sociedad. En esta obra aborda el tema de ETA, tratado ya en el teatro por autores que han preferido escribir bajo pseudónimo. Borja Ortiz de Gondra, Alberto Miralles y Pedro Manuel Vállora han hablado explícitamente de esta banda, como ya hemos señalado en nuestros precedentes estudios. Jerónimo López Mozo no usa nunca su sigla, pero habla de un barrio de San Sebastián, emplea la palabra euskera "agur" y modismos locales como "chiquitos", los típicos vasos de vino bajos y anchos. En la época franquista escribió un poema a favor de este grupo, pero tras la llegada de la democracia y el cambio de rumbo de la organización, su postura fue siempre de condena tajante. Conoce de cerca la situación por tener familia en el País Vasco y por haber conocido personalmente a la primera víctima de ETA, el comisario de policía Melitón Manzananas, asesinado delante de su mujer y de su hija.

La obra nació como un monólogo a raíz de este delito, pero después se estructuró en tres actos que pueden ser representados unidos o separadamente. En la primera forma los hemos visto en una lectura dramatizada en marzo de 2009 en el Salón de Actos del Ateneo de Madrid por la Cacharrería y nos ha parecido un espectáculo de buena consistencia teatral y gran efecto, excelentemente interpretado por Luis Miguel Rodríguez. El autor se ha metido en la piel de uno de estos jóvenes que ejecutan sus misiones de muerte, muchas veces sin haber llegado a tener ideas propias, imbuidos de ideología y odio por sus cabecillas o por su propia familia. Ha querido estudiar sus pensamientos íntimos, lo que sienten cuando matan por primera

vez, cómo transcurren las horas después de un asesinato, forzosamente solos en la clandestinidad. Por eso ha elegido dos momentos de su vida, que constituyen el I y el III acto: el que sigue a la primera misión mortal y, años más tarde, a la salida de la cárcel. Después decidió intercalar entre los dos monólogos otro, inspirado en un hecho real: ETA hirió gravemente en Granada al fiscal Luis Portero, que murió tras horas de agonía y su familia decidió donar todos sus órganos.

El primero, *Bautismo de fuego*, describe las emociones de un joven que acaba de matar a un profesor y, aunque se siente muy afectado, tiene la convicción de haber cumplido con su deber y de que su padre estaría preocupado, pero orgulloso de él. A pesar de todo se duerme, pero soñando con escenas de muerte. El segundo, *Todos vosotros sois él*, cuenta la locura de un terrorista que no habiendo conseguido matar en el acto a su objetivo se entera de que la familia ha decidido donar sus órganos. Esta noticia le enloquece porque teme que, en lugar de haber liquidado a un enemigo, ha multiplicado su número, de modo que se ve obligado a eliminarlos uno a uno y, para conseguir su fin, no duda en matar a todo el que se interpone en su camino. El tercero, *Años después*, trata de la salida de la cárcel de un terrorista arrepentido que se sienta en la mesa del hijo de uno de los tantos que él asesinó. Le suplica que le mate, pero como el otro no está dispuesto a vengarse, se dispara él mismo.

El *biógrafo amanuense* es la versión ampliada de otra pieza escrita dos años antes por encargo de la Universidad Carlos III para representarse durante las "Jornadas teatrales sobre la identidad y la alteridad". El mismo autor afirma en una entrevista haberse inspirado en la relación entre Francisco Umbral y la profesora Anna Caballé, su biógrafa, terminada en ruptura, porque el escritor ocultaba la verdad tanto en las conversaciones con ella como en su obra literaria. Añade sin embargo que su biógrafo solo tiene en común con la investigadora el deseo de no ser cómplice de un impostor y que Lorenzo Posada no es Umbral, sino la síntesis de varios escritores reales e imaginarios. También entre los protagonistas de Jerónimo López Mozo el conflicto tiene lugar cuando el biógrafo descubre la falsedad de cuanto ha escrito a lo largo de su obra y ha dejado creer, en especial sobre su padre. En efecto el dramaturgo piensa que muchos escritores, conscientes de que determinados personajes son su *alter ego*, o de que al menos así serán per-

cibidos por el lector, proporcionan datos falsos para favorecer su imagen y construirse una falsa identidad, incluida la política.

La pieza está estructurada de manera que el lector-espectador no consigue adivinar el desenlace hasta las últimas intervenciones, aunque ya al final del primer acto (de cinco escenas) percibe que el escritor engaña. También el segundo acto (de dos escenas) empieza con un oscuro, donde se oyen sólo las voces de los dos protagonistas y su versión totalmente discordante de los hechos, en particular sobre el nacimiento. Todas las escenas se desarrollan en la casa de Posada y solo la segunda se sitúa en un pasillo del Ateneo de Madrid, donde el encuentro, aparentemente casual, ha sido provocado por el escritor que sabe de los viajes a Córdoba del biógrafo y teme su posible descubrimiento de la verdad. Le ruega entonces que retrase la publicación de la biografía "hasta que lea el discurso de ingreso" en la Academia a cambio de revelar el nombre de su padre, a quien confiesa haber matado. En el tercer acto (de tres escenas) el escritor, que sigue mintiendo no sólo sobre su familia, sino fingiendo también mala salud, lee el discurso preparado para la Academia imaginando estar en la sesión de investidura. Pero es sólo en la escena final cuando descubrimos por fin que el asesinato del padre es también falso, pues en realidad no lo ha conocido nunca por ser hijo ilegítimo.

Sería sin embargo simplificador ver en los protagonistas al personaje positivo y al negativo, ya que presentan múltiples facetas. Posada oculta la verdad, preocupado de que su pasado pueda perjudicar su fama, y por otro lado también el biógrafo, que sin duda tiene el mérito de no querer convertirse en un simple portavoz, parece disfrutar de los apuros del escritor y aprovecha la oportunidad de pasar de un futuro incierto y anónimo a la fama de juez de un novelista consagrado. Siempre hemos señalado la calidad del lenguaje de Jerónimo López Mozo y la elegancia de su castellano rico y preciso, especialmente al servicio del debate y la confrontación de ideas, como ha señalado Pedro M. Villora, pero en esta vivisección de profesionales de las letras "rinde culto a la palabra", en acertada expresión del Prólogo de Laura López Sánchez, que compartimos plenamente.

El olvido está lleno de memoria exhorta a la recuperación de la memoria histórica, como *El arquitecto y el relojero* y *Las raíces cortadas*. Jerónimo López Mozo revela que el protagonista está inspirado en Max Aub que, vuelto

a España, descubrió que nadie le conocía y desahogó su gran desilusión en la novela *La gallina ciega*. Lo mismo sucedió al gran actor Edmundo Barbero, a quien el autor conoció en 1982, y que es el protagonista de esta obra sobre el drama del exilio, un tema muy querido de Jerónimo López Mozo, sobre el que ha pronunciado muchas conferencias. Con esta pieza rinde homenaje a un actor que había trabajado en grandes compañías y colaborado con María Teresa León antes de dejar España. En el exilio había conocido el éxito en diferentes países de América Latina, en ocasiones junto a Margarita Xirgu, pero el episodio relatado en la obra es completamente imaginario porque regresó a España muy mayor y ya no continuó la profesión. Eduardo Pérez Rosilla estudia atentamente la correspondencia de los sucesos de esta obra con la realidad: entre otros cita el recorte de prensa recibido por el personaje Barbero en América, disuadiéndole de volver a España durante la dictadura, recorte que reproduce el artículo del periodista César González Ruano cuando circulaba el rumor de un próximo regreso de Margarita Xirgu.

Jerónimo López Mozo hace reflexionar al espectador sobre las consecuencias de aquel exilio, combinando datos históricos con anécdotas imaginarias y respetando fielmente el clima de aquel trágico período. En efecto, en la época en que podría transcurrir esta pieza, se representaba en Madrid *La vida es sueño* bajo la dirección de José Luís Gómez (al cual se alude explícitamente) que interpretaba también a Segismundo. En *El olvido está lleno de memoria*, Edmundo Barbero actúa en esta misma obra y a veces hay una clara correspondencia no sólo con los personajes que interpreta sino incluso con el protagonista, exiliado también y, como él, desarraigado y con el alma dividida.

La trama es sencilla: frente a la indignación que siente el viejo actor, pasado de la gloria al olvido total tras tantos años de exilio, una joven periodista se empeña en investigar sobre su vida, enfrentándose al director que le ha dado un papel irrelevante y le humilla continuamente. Sólo el recuerdo, la memoria de lo que fue, puede reparar el sufrimiento de ser ignorado en su madre patria. Al mismo tiempo Julia, que representa la nueva generación mantenida a la sombra de lo que fue la guerra, va descubriendo la historia real de su país. La rememoración del pasado sirve a los dos: el actor recobra su ser, su vida, y Julia aprende lo que todos le han ocultado. A Barbero el recuerdo le ha servido para recuperar su yo fragmentado y al final rompe la

dicotomía actor-personaje despojándose de las ropas de Clotaldo para quedarse con las de calle y representar su propia vida. Recordando y reviviendo su existencia puede tener por fin un presente y, si no fuera por la edad, un futuro.

En la obra es significativo un tercer personaje: Alvar. Es el director y empresario y simboliza a esa parte de la población española que no quiere saber, que piensa que es mejor enterrar el pasado porque “España ha cambiado” y no le importa lo que fue: considera a los exiliados “mercancía caducada [que] no se cotiza”. Su actitud es casi violenta en contra de esos “rojos” y se apresura a afirmar: “No les necesitamos. Que se queden donde estaban”. Pero este personaje no tiene sólo un odio político hacia el exiliado que regresa, sino también un rencor personal por la comparación con su padre que había preferido no volver y hacerse una nueva familia en América. Aunque Alvar no quiera reconocerlo, el drama del exilio le había afectado personalmente también. Toda la acción se desarrolla en “las tripas de un teatro”, la mayoría de los cuadros en el camerino de Barbero, otros en la sala de ensayo, en el despacho de Alvar y al final en el escenario. Es muy interesante la alternancia de escenas al presente (entrevistas con la periodista, discusiones con el director, ensayos, etc.), las que se escuchan en grabaciones (la voz del actor interpretando famosos personajes) y otras en que graba su vida entrelazada con la historia de España. Un conjunto de escenas que hacen de la obra una de las más interesantes y articuladas del teatro de hoy, como quedó patente por el aplauso de la crítica en su estreno el 25 de abril de 2003, bajo la dirección de Antonio Malonda, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

EN BLANCO: un laboratorio de investigación dramática

Borja Ortiz de Gondra
Asesor artístico de Espacio Teatro Contemporáneo

Para entender la filosofía y los objetivos que tenía el laboratorio de investigación dramática “En blanco”, he de explicar antes que se enmarca dentro del Proyecto Espacio Teatro Contemporáneo (ETC) que se puso en marcha en la Sala Cuarta Pared de Madrid a partir de septiembre de 2008. Se trata de un espacio de investigación teatral ofrecido a los profesionales de las artes escénicas para que lleven a cabo búsquedas en diferentes aspectos de la teatralidad, al margen de las presiones de la producción de espectáculos. Cuando Javier Yagüe, director del Proyecto, me propuso imaginar su contenido como asesor artístico, fueron varias las líneas que le propuse: estudiar cuáles eran las experiencias más innovadoras que se habían llevado a cabo en otros países y aprender de ellas; consultar a los profesionales a quienes iba dirigido para que el proceso no fuera jerárquico, sino que respondiera verdaderamente a las necesidades de los creadores; fomentar la interdisciplinariedad, las búsquedas en ámbitos que se cruzasen y la variedad de estilos para evitar endogamias. Así fueron naciendo laboratorios diversos de escritura, dirección, interpretación, etc.

En el ámbito de la dramaturgia, mi radiografía de la situación se con-

creaba en dos ideas que definieron los laboratorios: 1) uno de los caminos que mejores resultados ha producido en los últimos años ha sido la escritura “desde el escenario”, cuando se han derribado barreras entre autor, director y actores y el dramaturgo se ha involucrado en todas las fases del proceso; 2) aunque vivimos ya en una sociedad multicultural, no hay apenas voces no europeas entre nuestros autores y por ello la riqueza de la diversidad que podemos ver en la calle no llega a los escenarios. Partiendo de ese análisis, planteé dos laboratorios distintos en la esfera de la autoría: “En blanco” se ocuparía de propuestas de escritura innovadora haciendo que el texto fuera surgiendo de un trabajo muy estrecho entre el dramaturgo y un equipo de director y actores; “Otras voces” iría a la búsqueda de miembros de minorías étnicas o sociales interesados en la escritura y trataría de darles las herramientas para que escribiesen para el teatro. En este artículo explicaré el primero de esos laboratorios, que es del que me hice cargo directamente.

No es fácil definir cual ha de ser la labor de quien dirija un laboratorio de escritura. Por una decisión del proyecto ETC, esta convocatoria debía estar orientada a autores al principio de su carrera; para mí, el riesgo que debería evitar entonces yo era impartir conocimientos y comportarme más como un profesor de dramaturgia que como un orientador. Esto no deja de ser el dilema al que en un momento u otro ha de enfrentarse todo pedagogo que se ocupe de una disciplina artística: ¿cómo no imponer la propia estética, las propias limitaciones y prejuicios personales a quienes trabajan bajo nuestra orientación? ¿Cómo ayudar a cada uno a encontrar su propia voz en lugar de imponerle las soluciones que nosotros adoptaríamos como escritores ante las dificultades con que ellos se encuentran? ¿Cómo no hacer clones de nosotros mismos? En este caso, yo partí de una determinada concepción de la dramaturgia: hoy en día, creo que no hay ya reglas de escritura y que de nada sirven los manuales; cada obra ha de ir encontrando su propio modo de construirse en función de los materiales textuales. Mi labor sería acompañar esa búsqueda, señalar caminos, proponer pistas, pero nunca tomar decisiones por ellos. La única manera de no imponer mis prejuicios a los dramaturgos a los que serviría de tutor sería eligiendo proyectos de escritura cuyas obras yo no supiera escribir, a fin de ir descubriendo con ellos cómo ir construyéndolas durante el propio proceso. Y ese fue uno de los principales criterios para seleccionar los proyectos.

En junio de 2008 hicimos pública la convocatoria del laboratorio. En ella explicábamos qué estábamos buscando y precisábamos que quienes fuesen seleccionados recibirían una dotación de 1.200 euros por seguir el proceso propuesto durante 4 meses y entregar una obra completa al final. El hecho de pagar por los textos era una apuesta personal, a fin de cambiar por completo la orientación de lo que normalmente ocurre en los talleres de escritura, donde los alumnos pagan por recibir los conocimientos impartidos. Mi enfoque de este laboratorio era que cinco autores incipientes escribirían cinco obras en un proceso que yo simplemente acompañaría y por consiguiente, deberían cobrar por su trabajo. Por supuesto, los textos resultantes serían suyos y ellos quedarían libres de darles el destino que quisiesen, aunque desde ETC trataríamos de impulsar proyectos a partir de las obras.

La respuesta a la convocatoria fue abrumadora: recibimos algo más de 75 proyectos. El proceso de selección fue muy difícil, pero traté de encauzarlo en función de diversos criterios: en primer lugar, puesto que se trataba de primar la innovación y el riesgo, descarté proyectos que eran muy sólidos, pero para escribir obras cuyo resultado podía prever sobre el papel; es obvio que eran decisiones subjetivas, pero mi idea era que no merecía la pena utilizar un laboratorio para crear textos cuyos autores ya sabían lo que iban a hacer. En segundo lugar, puesto que creo que la riqueza de la nueva dramaturgia está en la diversidad de caminos que está ensayando, traté de seleccionar propuestas muy distintas entre sí, para mostrar el abanico más amplio posible de las nuevas vías de la escritura. Pero además, esto respondía también a una preocupación práctica que yo había descubierto en talleres que había impartido en otras ocasiones: un laboratorio es enriquecedor cuando los participantes se implican no sólo en la propia obra, sino en la de los demás, y llevan al autor del texto, gracias a sus sugerencias y consejos, a lugares que él nunca hubiera imaginado. Pero eso sólo es posible si son generosos entre ellos y aparcan la competitividad; ambas cosas son más fáciles si los proyectos no se parecen nada entre sí. Como se verá más adelante, el hecho de que cada uno de los textos respondiera a estéticas e inquietudes muy distintas no sólo permitió que nadie se sintiera amenazado ante los hallazgos del otro, sino que llegó a hacer posible un ejercicio de desbloqueo utilísimo, consistente en pedir a cada dramaturgo que escribiera una escena de la obra del otro, pero desde sus propios presupuestos estéticos, lo que abría posibili-

dades insospechadas al autor original. En tercer lugar, traté de seleccionar proyectos, y no autores. Aunque en la convocatoria pedíamos el currículum, más que nada para saber quién estaba detrás de cada proyecto, intenté no mirarlo apenas, y eso después de haber examinado la propuesta. (Un inciso: para la próxima convocatoria, he decidido prescindir por completo de los currículos, para que no influyan en absoluto a la hora de analizar el proyecto). Esto responde también a una convicción personal: el laboratorio ha de ser un ámbito de libertad creativa para poder probar y equivocarse, y también para encontrar voces nuevas y caminos no trillados; a nadie se le puede pedir el "carnet" de escritor; a veces, las ideas más fructíferas vienen precisamente de quienes, por no tener una formación teatral, son capaces de no ver las barreras que nos ponemos los propios dramaturgos (lo cual tampoco suponía, obviamente, un prejuicio contra los dramaturgos que tenían ya una sólida formación). El resultado de la selección final da una idea de cómo había autores con todo tipo de trayectorias: desde dos alumnas de 2.º curso de dramaturgia en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid hasta un coreógrafo sin ninguna experiencia en la escritura, pasando por un actor-cantante que había hecho varios talleres de dramaturgia en la Sala Beckett de Barcelona y un licenciado en filología española que había participado en un solo taller de la Asociación de Autores de Teatro. Una última palabra sobre la selección: de los 75 proyectos presentados, preseleccioné 12 que respondían por completo a lo que estábamos buscando. Por cuestiones de presupuesto, sólo podíamos escoger a 5 y para ello, entrevisté a todos los preseleccionados. En esta entrevista, además de todos los criterios explicados, se trataba de ver también cómo funcionarían entre sí las personas escogidas. No hay que olvidar nunca el elemento humano: son personas que van a convivir durante 4 meses mostrándose entre sí sus dudas y sus debilidades y escoger personalidades incompatibles puede hacer imposible la empresa. De nuevo, entiendo que es un criterio muy subjetivo, pero no puedo dejar de señalarlo si quiero ser honesto sobre cómo conseguir que el laboratorio funcione de la mejor manera posible.

En octubre de 2008 comenzó el trabajo con los cinco dramaturgos seleccionados, en la sede de la Asociación de Autores de Teatro, que copatrocinaba el laboratorio. Antes de las primeras sesiones, me entrevisté por separado con cada uno de los dramaturgos para hacer lo que denominé la "fotografía" del proyecto al comenzar: poner en claro lo que ya sabemos y lo que no,

las intuiciones que tenemos, las dudas, las cosas que aún no están definidas y los primeros materiales que ya hemos escrito. Se trata de decidir en qué punto está cada uno, para poder presentar el proyecto a los demás autores. Después de eso, nos reunimos durante 5 sesiones de 4 horas, dedicando un día a cada dramaturgo. En su sesión correspondiente, el autor presentaba su "fotografía" al resto del laboratorio y a partir de ahí hacíamos una tormenta de ideas. Con estas sesiones previas, buscaba varias cosas: 1) romper el miedo a la página en blanco que nos atenaza a todos, viendo que todos compartimos las mismas dudas y miedos al comenzar el trabajo; 2) recibir una primera impresión sobre las reacciones que provoca lo que queremos contar (que hay que tomar siempre con un grado de distancia, pero son siempre una indicación); 3) escuchar ideas, sugerencias y propuestas que tal vez al autor no se le ocurrirían en la soledad de su escritorio; 4) esbozar un primer plan de trabajo a partir de lo que ya tenían, para ir desbrozando el camino.

A partir de ahí, la labor se organizó de la manera siguiente. Durante las dos semanas posteriores, los autores fueron escribiendo las primeras escenas. Nos reuníamos una vez por semana para hacer puestas en común y leemos lo que se iba escribiendo, a fin de compartir los problemas. Después hubo dos semanas en las que cada autor trabajó los materiales ya escritos con un director y cinco actores, a fin de irlos probando sobre el escenario. En esta fase, lo que me interesaba es que cada uno de los equipos investigara sobre cómo se podía traducir en escena lo que había escrito el autor. A continuación, durante las tres semanas siguientes los autores volvieron a escribir por su cuenta y a reunirse una vez por semana conmigo; ahora se trataba de continuar la obra, sabiendo cómo funcionaba en escena su escritura. Aquí es donde surgieron las mayores crisis y bloqueos, algo que por otra parte nos ocurre a todos los dramaturgos hacia la mitad de la escritura de una obra. Al principio, la "terra incognita" del nuevo texto es un infinito de posibilidades, pero cuando uno empieza a tomar decisiones que cierran unos caminos y abren otros, surgen las mayores dudas. En esta etapa es donde más ayudó uno de los "experimentos" que les planteé. Ante las dificultades para resolver escenas concretas, les propuse que cada uno de los autores escribiese precisamente la escena que le daba problemas a otro. El hecho de escribir sobre un material del que sabemos mucho (puesto que hemos asistido a su génesis dentro del laboratorio), pero con el que no tenemos implicación

emocional (al no ser nuestro) y sobre el que proyectamos nuestra estética de la escritura (recuérdese que los cinco textos eran muy diferentes entre sí), abre perspectivas que al autor original no se le hubieran ocurrido nunca. A partir de las propuestas de otros, la mayoría de los autores consiguió encontrar caminos insospechados. Con los nuevos materiales recopilados, que ya constituían prácticamente la primera versión de la obra, volvieron a trabajar con el director y los actores. Pero ahora los objetivos eran diversos según los proyectos: en unos casos, poner a prueba textos reescritos en función de las dificultades de puesta en escena detectadas en la etapa anterior; en otros, experimentar con escenas nuevas; e incluso, en uno, trabajar con los actores y el director para generar materiales a partir de los cuales escribir. Esta fase culminaba con una presentación pública ante un auditorio reducido, cuya idea era confrontar por primera vez los resultados del trabajo, en el estado en el que estaban, con un público potencial. De ese modo, los autores veían qué provocaba lo que estaban escribiendo, antes de sentarse a terminar el texto definitivamente. Después de las presentaciones, los autores tuvieron un mes para trabajar a solas en la redacción final de la obra completa.

Entraré ahora a explicar cómo fue el trabajo sobre cada uno de los proyectos en concreto. Por razones de claridad, haré un recorrido cronológico de cada uno, pero téngase en cuenta que los cinco avanzaron en paralelo y se fueron influyendo mutuamente a través de las sesiones conjuntas. Cabe destacar, además, que uno de los mejores resultados del laboratorio fue crear un grupo de escritores que, respetándose mutuamente, colaboraron con generosidad prestándose materiales, haciéndose sugerencias, impulsándose unos a otros. Y esto también responde a una idea que traté de transmitirles: si el teatro es por definición un arte colectivo, ¿por qué no han de pensar e incluso crear colectivamente también los dramaturgos? A día de hoy, ¿no es anacrónica la idea del autor dramático como amanuense encerrado a solas en su "combate con el ángel"? Y parece que fructificó: terminado el laboratorio, los autores han creado un grupo de escritura que se reúne por su cuenta para trabajar del mismo modo en los proyectos siguientes de cada uno de ellos.

He aquí el proceso de cada una de las obras.

1) *"Nosotros, hijos de la guerra"*, de Eva Guillamón. En la "fotografía"

que hicimos al comenzar a trabajar, lo que sabía Eva es que quería contar, a través de cámaras web, la desintegración de una pareja separada por la distancia (un soldado americano en Irak y su esposa española en Nueva York) y cómo afecta la guerra (incluida documentación real) a la vida privada. Su intuición le decía que había que narrar la historia en orden cronológico inverso (de la consecuencia a la causa) y a través de los medios tecnológicos con los que se relacionan los personajes: cámaras web, chats, emails, etc. Además, el texto debería alternar los dos idiomas en los que se hablan los personajes: inglés y castellano.

Lo que me había interesado al seleccionar el proyecto eran dos cosas: por un lado, que respondía a la corriente, cada vez más común en los escenarios, de la utilización multidisciplinar de lenguajes de otras tecnologías; y por otra, que se interrogaba sobre las posibilidades actuales de un teatro político.

Resumidas esquemáticamente, estas fueron las líneas en las que incidimos durante las sesiones:

- a) ¿Cómo hacer que los medios técnicos (proyecciones, videos, chats, etc.) no fuesen simples ilustraciones, versiones contemporáneas de los telones pintados? ¿Cómo conseguir que esos lenguajes se hibridaran con el teatral para crear una síntesis y no una mera yuxtaposición? ¿Cómo mostrar la frialdad y el distanciamiento en la relación entre los protagonistas con la frialdad y el distanciamiento que introducen esas tecnologías? ¿Qué parte de las soluciones técnicas que se fueron encontrando en el trabajo con el director y los actores debería fijarse en las didascalias de la obra y qué parte debería dejarse al arbitrio de cada nuevo equipo que se enfrentara al texto?
- b) Eva tenía una disposición espacial muy clara al principio de la escritura, que fue modificando con el trabajo en el escenario. Al principio, veía el espacio escénico separado en dos mitades (la habitación del soldado en Irak y la habitación de la mujer en Nueva York); en cada una de ellas, un ordenador para los chats y sobre cada una, una pantalla en la que se proyectaría la imagen del otro. Reflexionamos mucho sobre cómo nos ayudaría a contar la historia cambiar la disposición espacial, e incluso llegamos a barajar la idea radical de separar a los

espectadores en dos mitades: unos verían sólo la habitación del soldado, con la pantalla de la mujer y otros verían sólo la habitación de la mujer, con la pantalla del soldado, de modo que se colocarían exactamente en la misma situación que el personaje. Al final, Eva fue descubriendo las posibilidades no realistas, poéticas e incluso oníricas, del trabajo de la imagen no proyectada sobre las pantallas, sino sobre otros elementos (por ejemplo, las palabras de odio que escribe uno de los personajes en el chat se van proyectando sobre el cuerpo del otro que está recibiendo el mensaje), y todo ello fue determinando la disposición final del espacio escénico.

- c) ¿Cómo hacer teatro político hoy? ¿Cómo incluir la documentación real de la guerra de Irak? ¿Deja eso obsoleta la obra cuando esa guerra se haya superado? ¿Tiene herramientas el teatro para hacer la denuncia más efectiva que los documentales reales? ¿Tiene sentido la denuncia hoy en los escenarios? La solución a la que llegó la dramaturga fue seleccionar una documentación concreta sobre la guerra de Irak que incluye en el texto, pero con una nota donde explica que quien desee montar la obra es libre de usar esa u otra, e incluso documentación sobre otro conflicto, si quiere trasladar el texto a otra realidad.
- d) ¿Cómo conseguir que la mezcla de idiomas sirva para acercar o distanciar a los personajes? ¿Cómo hacer que utilicen uno u otro idioma con intenciones diferentes? En cuanto cada uno de ellos utiliza el idioma que no es su lengua materna, está en situación de desventaja y ello es parte de la lucha de poder. Partiendo de que el público potencial es hispanohablante y no todo el mundo entenderá la totalidad de las partes en inglés, ¿qué hacer con ellas? ¿Dejarlas en inglés, imponiendo al espectador el mismo sentimiento de alienación que sufren los iraquíes? ¿Subtitularlas, acentuando la dimensión cinematográfica de la obra? ¿Alternarlas con respuestas en castellano del otro personaje que hagan entender la pregunta por inferencia?

Para trabajar escénicamente con este proyecto, escogí a Darío Facal, un director y dramaturgo cuyo trabajo con las nuevas tecnologías aplicadas al teatro en diversos espectáculos sobre sus propios textos me había interesado mucho. Su colaboración con la autora fue esencial para mostrarle las posi-

bilidades de escritura híbrida que ofrecen esos medios, hasta el punto de que Eva llegó a cambiar su método de escribir. En efecto, llegado un punto, apartó el material que tenía escrito y pidió a actores y director que improvisaran a partir de las situaciones que ella proponía, pero sin una sola línea de texto; sobre la base del material surgido de las improvisaciones, ella escribía, invirtiendo el proceso que se había propuesto al principio. Esta colaboración fluida entre autor, director y actores que se influyen mutuamente es otro de los caminos que se le abren al dramaturgo: escribir "con" un equipo, no "para" un equipo.

2) *"Ofelia"*, de Jesús Rubio. El proyecto me había sorprendido porque provenía de un coreógrafo sin ninguna experiencia en la escritura, pero que proponía una investigación muy acotada, consistente en comparar los códigos estéticos propios de la danza y los propios de la literatura, aplicados al teatro, y ver si era posible llegar a crear un objeto que funcionara a tres niveles independientes: como danza, como literatura dramática y como fusión de ambos. Lo que proponía era explorar sistemáticamente los recursos literarios (aliteración, repetición, epítome, etc.), aplicándolos a la escritura de textos y la notación de movimientos de danza. Para alguien que no tenía experiencia en la escritura, los textos de muestra que envió eran realmente interesantes, con una voz propia que denotaba un verdadero escritor en ciernes.

En la "fotografía" del proyecto se definían los recursos literarios que se iban a explorar. Para no caer en el puro formalismo, puesto que los recursos no pueden aplicarse realmente a cualquier texto, Jesús decidió trabajar sobre un tema que vertebrara temáticamente la investigación: escogió la figura de Ofelia, como arquetipo de lo femenino en el teatro, intentando ahondar en la historia no contada de ese personaje.

En este caso, convinimos en que el propio autor/coreógrafo debería ocuparse de la parte escénica, pues en su proyecto era muy difícil desligar lo escénico de lo escrito. Su proceso consistió en ir tomando cada uno de los recursos literarios seleccionados y hacer con ellos un doble trabajo: primero, escribir un texto donde se utilizase sistemáticamente; luego, crear una partitura de movimientos de danza que emplearan ese recurso; y por último, contar en el escenario, mediante el trabajo de un actor y una bailarina, el resultado textual y el resultado dancístico y explorar las posibles relaciones

entre ellos (¿ilustra uno al otro? ¿se oponen? ¿se pueden complementar? ¿qué hace superfluo en uno lo que muestra el otro? ¿cómo conviven en escena?).

En el caso de Jesús, las inquietudes que fueron surgiendo en el trabajo y de las que nos ocupamos fueron éstas:

a) A medida que iban surgiendo resultados escénicos de la confrontación de los dos lenguajes, iba surgiendo la duda de qué había que codificar en el texto. ¿La obra debería incluir una partitura de acciones? ¿Qué libertad había que dejar al lector/futuro director de escena/coreógrafo? En general, este un dilema al que se fueron enfrentando todos los autores conforme iban viendo sus textos en el escenario: ¿cómo deslindar un montaje concreto del texto que se codifica para su publicación? ¿Hasta qué punto debe incluirse en las didascalias lo escénico? Reflexionar sobre ese extremo es para mí una de las grandes cuestiones de la dramaturgia contemporánea, pues detrás de ella está la cuestión fundamental de cuánto queremos cerrar nuestro texto. Obviamente, no hay fórmulas únicas y la respuesta dependerá de la intención estética de cada autor.

b) Historias marginales a la principal, que los actores habían ido narrando en los ensayos y el autor había reescrito, iban creciendo exponencialmente. Se trataba de fragmentos narrativos, que en principio parecían imposibles de representar, pero al autor interesaban cada vez más. Ello nos hizo plantearnos los límites de la representatividad teatral y cual debe ser la función del autor: ¿ha de tener en cuenta las limitaciones del escenario? ¿ha de arrojar retos imposibles al director? ¿quién decide qué es representable y qué no? Jesús decidió dejarlos y entonces se le abrió otro interrogante: ¿bastaba con incluir esos textos sin más o había que dar al menos una indicación de qué hacer con ellos? Véase un ejemplo de ese tipo de textualidad:

Y las lágrimas han corroído el suelo del avión. Se ha hecho un agujero justo debajo de ella y ha perdido uno de sus tacones. Uno de sus afiladísimos tacones grises ha salido volando despedido fuera del avión contra las nubes.

En principio, parece obvio que la única representación posible de esa frase es que un actor la diga. Y sin embargo, tal vez la intención del autor de esa didascalia imposible es que cuente un clima emocional,

pero no que se traduzca escénicamente. ¿Debe indicarlo así? ¿O debe dejar libertad al director para que haga lo que quiera con ella?

c) En la figura, cada vez más frecuente, del dramaturgo-director que escribe para su propio montaje, ¿cómo articular lo escrito y lo escénico? ¿Cómo estar atento a lo que surge del escenario y no estaba en el texto? ¿Cómo incorporarlo? ¿Qué parte de autoría corresponde a los actores con los que trabajamos? ¿Dónde empieza el director y termina el autor? ¿Qué cosas corresponden a nuestro montaje como una de las traducciones posibles del texto y no al texto como posible generador de otros montajes?

d) *"La vida es un tango"*, de Agustín Salvador.

En este caso, el eje de la búsqueda era "de la palabra hablada a la palabra musicada". Para comenzar, Agustín tenía la intuición de que iba a escribir unos textos de fuerte voluntad poética, pero sin nexo entre sí, que exploraran diferentes estados de ánimo, con la intención de ponerles música y convertir el resultado en un musical. La premisa era eliminar toda narratividad, toda voluntad de contar una historia, y encontrar cuáles podían ser los índices de teatralidad que permitiesen una traducción escénica, hablada, ritmada o cantada.

Ya en la primera sesión, vimos que la no narratividad era un empeño imposible con el que habría de luchar. Por definición, los seres humanos somos narrativos y el espectador, aún más: siempre va a tratar de encontrar nexos que le permitan ir construyendo una historia; frustrar esa expectativa es correr un riesgo grande de perderlo. Pero ahí residía precisamente su búsqueda. El punto medio que escogió finalmente Agustín para comenzar a trabajar fue definir seis "caracteres" (por no llamarlos personajes) a los que atribuir cada uno de los textos, aunque no habría conflicto ni progresión dramática entre ellos. Serían simplemente seis voces distintas.

Para investigar en la traducción escénica de estos textos, escogí a la directora Vanessa Martínez, con experiencia en puesta en escena de óperas y teatro clásico en verso porque pensé que esas dos características se adaptaban los dos anclajes de los textos: lo musical y la poesía.

Estas fueron las inquietudes en las que trabajaron:

a) Al renunciar a la narración desde el texto como línea conductora, ¿cómo crear un eje que vertebre el espectáculo? Sobre el papel, ¿los

textos son intercambiables entre sí, sin importar el orden? ¿O el orden en el que se presentan crea algún tipo de progresión emocional? ¿Se ha de respetar esa disposición en el montaje? ¿Hasta qué punto la puesta en escena ha de aclarar lo que no aclara el texto? ¿Es posible un montaje que no "cuente" nada?

b) ¿Cómo trabajar ese tipo de textualidad con los actores? Por su propia técnica, los actores necesitan anclar su trabajo en algo y si no hay personaje, ni historia, ¿en qué se basan? ¿Han de abordar estos textos como una partitura de sonidos, como si fuera pura música? Pero al mismo tiempo, la elevada temperatura poética del texto responde a un yo que habla (cada una de las "voces"), que los actores han de traducir: ¿en el yo de un personaje o en el yo del propio actor?

Poco a poco, los actores fueron encontrando un hilo conductor a los textos de su "voz" que les servía para transitar el recorrido de lo que tenían que hacer y llegaron a definir un personaje con características propias que ellos conocían, pero el espectador no (nunca se explicitaba). Además, la reunión de todos esos actores en un espacio único (el escenario real), hacía surgir la pregunta: ¿dónde están los "personajes"? ¿Cada uno en una "burbuja" independiente? ¿O comparten un espacio metafórico (una estación de tren o una sala de espera, por ejemplo), donde están unos juntos a otro, cada uno perdido en su mundo y sin relacionarse con los demás?

Como puede verse, uno de los problemas que se planteaba (por otra parte, muy común a los nuevos textos) es que al traducir escénicamente este tipo de obra, los actores (y el director) no saben muy bien qué técnicas utilizar y normalmente buscan resolverlo empleando herramientas psicológicas, aunque se las ocultan al espectador. Es decir, se establece un divorcio entre lo que el actor está empleando para trabajar (que siempre es una técnica basada en la creación de un personaje) y lo que está tratando de mostrar (una abstracción que no encarna ningún personaje).

c) Al musicar los textos, ¿qué valor tienen sin la música que los acompaña? Si los textos se convierten en la letra de una canción, ¿tienen sentido como literatura dramática? ¿Se ha de acompañar al texto publicado de la partitura musical, o incluso adjuntar un CD con las canciones grabadas? ¿O se puede incluso permitir a cada nuevo equipo que se

haga cargo de un montaje crear su propia música para esos textos? ¿Cuáles son las fronteras entre lo textual y lo musical?

4) "*Günter, un destripador en Viena*", de María Velasco. Tomando como punto de partida la vida y la obra de un artista real vienés de los años 60, el economista Günter Brus, planteaba la convivencia (o colisión) entre un teatro de una fisicidad extrema que tomaba como referente el accionismo vienés y una escritura con una voluntad densamente literaria. Lo que me interesó de esta propuesta es que, por un lado, exploraba caminos muy cercanos a la performance (que estaba en la base del accionismo vienés), pero a diferencia de la mayoría del teatro muy físico, que suele dejar en segundo plano la palabra, aquí había un trabajo muy intenso sobre el texto, de una alta calidad literaria, que a su vez era de base realista. Nos preguntábamos cómo encontrar actores que pudieran dar cuenta de ambos niveles, cosa bastante infrecuente, pues la mayoría de los que trabajan en un teatro físico o de performance carecen de las herramientas para hacer un trabajo psicológico o realista.

Para trabajar escénicamente con este material llamé a una directora de teatro argentina pero radicada en España, Coralía Ríos, cuyo trabajo en Buenos Aires con Ricardo Bartís y Mauricio Kartún me parecían bases ideales para tratar de mezclar las dos técnicas que chocaban en el texto.

Las inquietudes sobre las que trabajaron fueron las siguientes:

- 1) ¿Cómo hacer un espectáculo hoy que dé cuenta del accionismo vienés de los años 60, que ya en su tiempo era de una radicalidad extrema, sin reproducir las performances que hacían ellos? ¿Es posible ser accionista sin el accionismo? Y más en general: cuando se trabaja en un espectáculo sobre un movimiento artístico concreto, ¿hasta qué punto hay que reproducirlo? ¿o hay que seguir sus parámetros para inventar nuevas escenas que respondan a los principios del movimiento?
- 2) ¿Hasta qué punto debía describir la autora la partitura física de acciones de las partes performáticas? ¿Debía predeterminarlas ella o debía dejar que fuera el equipo de actores y directora quienes exploraran esa parte y la codificaran?
- 3) ¿Cuál es el límite de compromiso físico o moral que se le puede exigir a un actor? Las performances del accionismo llegaban a extremos de dolor autoinducido que en principio nos parecían no exigibles a un

actor (cortes reales, sangre, vejaciones con pintura, tratamiento del cuerpo de la modelo como un puro objeto o como un lienzo...). ¿Hasta dónde tienen derecho a exigir al actor la autora y la directora y dónde empieza la libertad del actor para decir no? Y más en general: ¿es necesaria en el teatro la verdad de la performance (los cortes reales, el dolor real)? ¿Dónde establecer la frontera? ¿La mentira del teatro produce el mismo efecto que la realidad de la performance?

- 4) Las notas de pie de página, ¿son válidas en un texto teatral? Y si se incluyen, ¿son meras explicaciones para el lector o debe darse cuenta de ellas de alguna manera en el escenario? En la escritura del texto, María fue comprendiendo primero que necesitaba algunas notas de pie de página para explicar ciertas alusiones de época, pero después, descubrió que incluirlas le abría todo un abanico de posibilidades, y ello nos provocó intensos debates sobre su función en la literatura dramática, donde han sido siempre muy infrecuentes.
- 5) ¿Cómo deben decir en escena los actores un texto escrito de manera sincopada, de períodos cortos, cercano a la poesía? Si la autora ha elegido esa disposición sobre la página porque responde al ritmo interior de la lengua que ella escucha, ¿pueden los actores "prosaizar" el texto al decirlo, imprimirle un ritmo naturalista, ignorar la disposición tipográfica?

El trabajo de María, una dramaturga que escribe con enorme rapidez, nos planteó otro tema general y que tantos quebraderos de cabeza da: ¿cuándo debe poner el autor el punto final y dejar de intervenir sobre el texto? María había llegado al laboratorio con la primera versión de todas las escenas ya escrita y fue escribiendo velozmente todo lo que necesitaba (para desesperación de alguno de los demás, cuyo proceso de escritura era mucho más agónico). Pero esa rapidez encerraba su propia trampa, a la que hubo de enfrentarse, y que de rebote nos plantaba un espejo a todos los demás: ¿cuándo seguir retocando un texto se convierte simplemente en un ejercicio maniático sin fin? ¿cómo decidir "ya está, esto es lo mejor que puedo hacer, no lo toco más"?

5) "Nonatos", de Minke Wang.

En el proyecto original, se trataba de reproducir una rave, con su propio

lenguaje y su realidad de drogas y música de trance, aplicándole el código de la comedia. Lo que me había interesado es que era el único proyecto de corte naturalista, y que se aplicaba a una realidad que apenas se refleja en los escenarios: la de los jóvenes al final de la adolescencia. Me había sorprendido su autor: había nacido en China, había venido a España con 10 años, su lengua materna era el chino pero escribía perfectamente en castellano, que es de hecho su segunda lengua. Decidí no incluirlo en el laboratorio "Otras voces" porque en su proyecto original no había nada que se refiriera a esa condición de extranjero: podía haberlo presentado cualquier autor nacido en España.

Este fue el proyecto que más cambió a lo largo del laboratorio, hasta el punto de que poco tiene que ver el resultado final con el proyecto presentado.

La primera duda que se nos planteó en las sesiones iniciales era hasta qué punto el estilo escogido (realismo naturalista) podía dar cuenta de lo que se quería contar: ¿no sería más coherente buscar un lenguaje y una estructura que estuvieran también "afectados" por las drogas y la música de trance como los personajes? Las primeras escenas que Minke presentó eran muy divertidas y se escoraban hacia la comedia costumbrista. Él mismo tenía la intuición de que era un camino peligroso, que no terminaba de satisfacerle. Como Minke es un autor de una capacidad de trabajo asombrosa, escribió decenas de borradores hasta ir encontrando el tono que convenía para contar la rave. Por simplificar la explicación, digamos que al igual que en una rave hay dos planos (lo que ocurre en la realidad y lo que ocurre en la cabeza de los fiesteros cuando se drogan), la obra terminó por articularse en un doble plano de realidades, al tiempo que la estructura se convirtió en un caleidoscopio sin principio ni fin claros, como ocurre en una mente bajo el efecto de las anfetaminas.

Por otra parte, Minke nos fue contando el doloroso viaje de los miembros de su familia que fueron abandonando progresivamente China para instalarse en Zaragoza; las historias de desarraigo y choque cultural que nos iba contando nos parecían un material excelente sobre el que trabajar y poco a poco, fueron apareciendo en las escenas, hasta fagocitar parte de la trama original. Minke, en un ejercicio originalísimo de síntesis, terminó por articu-

lar el doble plano de la obra entre el viaje de los raveros por el mundo de las drogas y el viaje de unos emigrantes chinos desde su tierra de origen hasta su inserción en España. Pero todo ello sin una lógica aparente, totalmente despegado de la narración realista con la que había comenzado el proyecto, respondiendo más bien a un código interno equivalente al que se desarrolla en el mundo alucinado de las raves, donde uno tiene la sensación de que son totalmente posibles al mismo tiempo una cosa y su contrario.

En todo este proceso de cambio progresivo, pero radical, con respecto al punto de partida, fue decisivo el trabajo que hizo con Minke el director que le asigné, Antonio G. Guijosa, cuya trayectoria me parecía óptima para el texto realista que proponía al principio el autor. Cuando el texto fue abriéndose hacia otros campos, dramaturgo y director trabajaron codo con codo para ver cual podía ser la traducción escénica de la nueva textualidad que iba surgiendo, cada vez más despejada del naturalismo.

Otro de los elementos decisivos para que Minke encontrase el modo de articular los dos planos fue el trabajo de un actor chino, que apenas hablaba castellano, con los actores españoles. Su sensación de impotencia, de estar perdido, terminó por dar la clave para la vertebración del texto; al mismo tiempo, sus largos monólogos en chino, que ninguno de los demás actores entendía, creaban por un lado un sentimiento verdadero de incomunicación y por otro, una necesidad real de encontrar códigos de entendimiento que no fueran la palabra, dos cosas que ocurren igualmente en las raves debido al volumen de la música, y a las que Minke supo sacar partido para el fijar el texto definitivo, que mezcla las dos lenguas.

En este viaje hacia la obra final, la comedia prácticamente desapareció. Un cambio tan radical entre el proyecto de partida y el texto terminado planteó interrogantes en el laboratorio a los que los escritores nos enfrentamos todos los días: ¿hasta qué punto hay que guardar fidelidad a nuestras primeras intuiciones de la obra? ¿Cuándo hay que abandonar un proyecto y decidir que lo que estamos escribiendo es otra cosa? ¿Cómo tener el valor de tirar a la papelera páginas y páginas de duro trabajo cuando ya no entran dentro del camino que está tomando la obra?

En fin, estos fueron los caminos que siguieron los cinco proyectos desde sus inicios hasta convertirse en obras terminadas. Cabe destacar que la forma

de trabajo en que organicé el laboratorio se sustentaba claramente en una idea: sacar al dramaturgo del aislamiento de su escritorio y hacerlo trabajar a pie de escenario, junto al resto del equipo, impulsarlo a que no tenga miedo de arriesgarse con la puesta en escena. Gracias a que una buena parte del tiempo que duró el laboratorio se celebraba en Madrid el Festival de Otoño, tuvimos la oportunidad de asistir a diversos espectáculos en los que el propio autor había intervenido en la puesta en escena, en algunos casos como director de su propio texto y en otros como actor. Leyendo el texto escrito antes de acudir a la representación, pudimos mantener unos debates muy pertinentes sobre la distancia entre el texto escrito y el texto representado y qué parte de lo escénico ha de codificar el dramaturgo en la obra impresa. En ese sentido, el encuentro que tuvimos con Guillermo Heras, en su doble condición de director de escena y autor, a quien invité a participar en una sesión, fue muy esclarecedor para todo el mundo.

Una última palabra sobre el destino (por ahora) de los textos resultantes. En un afán por que los resultados de los diversos laboratorios se vayan retroalimentando, decidí basar uno de los laboratorios de dirección de escena en los retos que plantea montar estas obras. Es decir, ante la convicción de que muchas de las propuestas textuales más avanzadas aún no han encontrado una traducción satisfactoria en el escenario, planteé a directores de escena trabajar específicamente sobre alguna de las cinco obras e investigar cual es la puesta en escena que mejor responde a lo que aparece en el texto.

La primera edición de este laboratorio ha concluido y para la edición siguiente (temporada 2009-2010), nos quedan dudas en cuanto a algunos aspectos del formato. Por ejemplo, el principio del trabajo conjunto con autores y directores a veces nos ha hecho cambiar de eje el proyecto: si la idea inicial era que llegaran al escenario esbozos de escenas "innovadoras" y "de riesgo" y que los actores y directores investigasen cómo traducirlas escénicamente, la propia dinámica de la escritura de los autores escogidos hizo que, en general, utilizaran a los equipos para generar nuevos textos en lugar de experimentar con los ya escritos. Eso no es bueno ni malo, es simplemente un cambio de perspectiva sobre el que hemos de reflexionar para la organización del trabajo. Pero de lo que no nos queda duda es de

que el laboratorio es útil y responde a una inquietud detectada entre los profesionales de la escritura dramática en la ciudad en la que se inserta, donde apenas hay oportunidades de hacer este tipo de investigación escénica. Y nuestra esperanza es que sirva para dos cosas: como todos los demás laboratorios de Espacio Teatro Contemporáneo, para ofrecer a la profesión teatral un lugar donde experimentar nuevas propuestas; a los autores incipientes, para arriesgarse, probar, equivocarse e inventar nuevos caminos lejos de la soledad del escritorio.

PONER AL AUTOR EN VALOR

Una charla con Rafael Rodríguez sobre uno de los últimos proyectos de 2rc Teatro Compañía de Repertorio: Canarias Escribe Teatro (Nuevas Voces)

2Rc Teatro, Compañía de Repertorio, con el patrocinio del programa SEP-11-NIO, auspiciado por el Gobierno de Canarias, ha puesto en marcha el proyecto Canarias Escribe Teatro (Nuevas Voces), cuya finalidad principal es la proyección y fomento de la creación dramática canaria. Hemos conversado con su máximo responsable, Rafael Rodríguez, quién además de sus proyectos de puesta en escena; entre los que se encuentra la última producción de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, el rescatado texto de Lope de Vega "¿De cuándo acá nos vino?" y el estreno para diciembre de "La Dama Boba" con 2Rc, está comprometido obsesionado y entusiasmado con las posibilidades que este nuevo proyecto generará para trabajar con autores y autoras contemporáneos que estén desarrollando su trabajo y trayectoria desde Canarias.

ENTREVISTADOR.— ¿Cuéntenos cuáles son las ideas principales que encierra el proyecto Canarias Escribe Teatro (Nuevas Voces)?

RAFAEL RODRÍGUEZ.— Este proyecto nace fundamentalmente de la necesidad de potenciar el conocimiento y la visibilidad de la autoría teatral canaria, tanto a nivel de nuestra sociedad como de la profesión teatral, es decir, de

tratar de utilizar todos los medios posibles a nuestro alcance para empezar a trabajar alrededor de la figura del dramaturgo canario que hasta ahora ha sido uno de los elementos más desfavorecidos de nuestra realidad teatral, no sólo por el hecho que muchos de ellos están trabajando alejados de la escena real, es decir de las compañías profesionales, salvo honrosas y claras excepciones, sino además por que no han sido suficientemente valorados.

En este sentido, nos hemos planteado una serie de acciones en tres líneas fundamentales de trabajo: la formación, la producción y la reflexión, cuyos objetivos son a medio y largo plazo. En el contexto de una sociedad acostumbrada a eventos que lo único que trata es crear fuegos de artificio alrededor de los hechos culturales, Canarias Escribe Teatro (Nuevas Voces) se plantea como un proyecto de presente y futuro. Nuestro esfuerzo se centra en Tratar de potenciar la visibilidad y proyección de la dramaturgia presente y posibilitar la creación de la futura.

E.— Nos habla de tres líneas de trabajo fundamentales ¿a qué se refiere concretamente?

RR.— Hablamos de trabajar en tres aspectos que creemos son necesarios a fin de abarcar todo el espectro de las necesidades de un autor teatral. En primer lugar, la Formación, en este sentido nos hemos planteado para este primer año un Taller Permanente de Escritura Teatral que incluye cuatro seminarios maestros con cuatro autores contemporáneos de marcado prestigio nacional. Pero además, este Taller Permanente incluye y es lo que realmente lo hace necesario y especial, una serie de sesiones permanentes de trabajo entre los seminarios maestros, a fin que los autores que participen de estos seminarios puedan seguir vinculados entre sí, trabajando coordinados con un dramaturgista, que tiene entre sus objetivos el debate la crítica constructiva y finalmente la elaboración de textos dramáticos. En segundo lugar, tenemos que pensar en cómo vinculamos esos textos, esos autores, tanto los nuevos creadores surgidos de los talleres permanentes como otros que forman nuestra realidad dramática actual, a la escena. Para ello, trabajaremos en la producción de un espectáculo al año. Aquí, en la XII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante, presentamos el primero de estos trabajos: "Los Mares Habitados" escrito por cuatro dramaturgos representantes de una última generación de autores canarios; Tan

última, que incluso algunos de ellos son desconocidos para la propia profesión, aunque todos cuentan ya con algún reconocimiento en forma de premio: Irma Correa , premio Max espectáculo revelación 2008 por "Desde lo Invisible"; Orlando Alonso, premio de Teatro del Excmo. Cabildo de Gran Canaria por "Titania, reina mía"; Antonio Tabares, mención especial del jurado Calderón de la Barca 2005 por "Canarias" y Carlos Alonso Callero, que asume las tareas de dirección, premio ADE José Luis Alonso a la mejor dirección joven 2007.

Además de la puesta en pie de textos de jóvenes dramaturgos desde Canarias Escribe Teatro (Nuevas Voces) trabajaremos para poner en marcha otra serie de acciones relacionadas con la puesta en escena como son potenciar ciclos de Lecturas Dramatizadas o encuentros de creación entre autores y directores de escena.

La exhibición de los espectáculos producidos bajo el proyecto Canarias Escribe Teatro (Nuevas Voces) insistirá mucho en la posibilidad de presentar en festivales nacionales e internacionales la figura de nuestros autores y para ello estará acompañada por actividades complementarias que den a conocer el conjunto de la autoría teatral canaria o a los autores y autoras en particular vinculados a la producción presentada. Charlas, exposiciones o mesas redondas que procuraremos hacer coincidir con los días previos o posteriores al evento y que forman parte de la tercera de las líneas de acción de nuestro ambicioso proyecto; la reflexión. Trataremos de potenciar y de buscar siempre la oportunidad, en cualquiera de los foros, festivales, revistas, etcétera, para hablar de del presente y futuro de la dramaturgia canaria. Sin ir más lejos, en la Muestra realizaremos una charla con los autores de Los Mares Habitados a fin de conocer mejor su realidad como autor.

Uno de los principales eventos que pondremos en marcha y que ya estamos preparando para Marzo o Abril de 2010, es la realización de unas jornadas de encuentro entre autores y autoras a fin de analizar el estado de la cuestión dramática canaria. Estamos trabajando, en primer lugar, en el establecimiento de un censo de autores teatrales canarios y una serie de temas de reflexión para las diferentes mesas de trabajo, donde podamos abarcar todas las generaciones de escritores y escritoras presentes en la realidad teatral de Canarias y como no, todas las sensibilidades creativas contemporáneas.

E.— Por último nos llama la atención el apéndice del título del proyecto Nuevas Voces ¿a qué se refiere concretamente?

RR.— Yo me formo teatralmente en Madrid coincidiendo con una generación de directores y autores jóvenes que tienen una manera de trabajar y que nacen alrededor de una serie de seminarios liderados en aquel entonces por Guillermo Heras, José Sanchis Sinisterra o Marco Antonio de la Parra. La dinámica que vinculaba a los autores entre sí, en procesos de trabajo común, tanto formativo como creativo, a la vez que relacionaba a los autores en proyectos escénicos con directores o salas alternativas y que han dado grandes frutos a largo plazo; léase por ejemplo proyectos como “El Astillero” donde se vinculan autores de la talla de José Ramón Fernández, Juan Mayorga, José Hernández con el director Guillermo Heras y que llevan a cabo publicaciones y estrenos en común, o el proyecto gestado desde la sala Cuarta Pared con el espectáculo “Las Manos” dirigido por Javier Yagüe, son resultado de dinámicas formativas o creativas donde no se trabaja desde premisas de “escritores o directores Ley” o lo que es lo mismo “yo soy la verdad teatral”, muy al contrario, nos interesa una dinámica donde lo que se trata es de potenciar el valor de la palabra creativa personal y única del autor teatral y procesos de trabajo donde lo que se potencie sea el equipo. Es decir, nuevas voces que para la escena canaria, algunas sin duda llevan tiempo a nuestro alrededor, que necesitan encontrar los caminos necesarios para su expresión en la escena.

Lógicamente, el proyecto Canarias Escribe Teatro (Nuevas Voces) trata de potenciar por encima de otras consideraciones esas Nuevas Voces de la dramaturgia Canaria, no se trata sólo que sean jóvenes creadores, tal vez algunos no lo sean, sino que tengan algo que decir y encuentren su manera de decirlo, nuestro proyecto tratará de poner los medios para que así sea.

E.— ¿Y los autores y autoras que ya conforman el tejido dramático canario?

RR.— No nos olvidamos de los autores y autoras que llevan dando sentido a nuestra profesión teatral desde los años setenta hasta hoy; los Cirilo Leal, Alberto Omar Walls, Luis Alemany, Juan Carlos Guerra y un largo etc. Cuando hablamos que Canarias Escribe Teatro trata de potenciar, hacer visible, la figura del autor teatral, nos referimos al conjunto de la dramaturgia

canaria, sin excepciones, para ello el esfuerzo en tenerlos presentes en las jornadas de reflexión o bien en poner en marcha acciones para lograr ese fin, como es la creación de la página web www.canariascribeteatro.com, que pretende contar con un fichero de autores, autoras y síntesis de sus obras. Actividades que promovidas desde Canarias Escribe Teatro (Nuevas Voces) han de servir de estímulo al conocimiento y valoración de la dramaturgia canaria en general.

E.— Alguna consideración final.

RR.— Sí. En primer lugar que este proyecto nace con la visión de ser un proyecto a medio y largo plazo que sea beneficioso para el conjunto del teatro canario, sin excepción. En segundo lugar, que todos están invitados a participar y colaborar, tanto profesionales como instituciones, y es precisamente por el esfuerzo de trabajo en común entre distintas instituciones lo que ha permitido, por ejemplo, poder desarrollar el Taller Permanente de Escritura Teatral con mayor ambición y capacidad de inserción en nuestra sociedad, en concreto la participación de la Escuela de Actores de Canarias, Cabildo de Gran Canaria y la ULPGC han permitido contar con mayor presupuesto e infraestructura que se añaden al principal valedor y patrocinador: SEPTENIO Canarias, que desde el primer momento vio en Canarias Escribe Teatro (Nuevas Voces) un proyecto sólido y necesario para el desarrollo de nuestro teatro.

HISTORIAS DEL OTRO LADO

Maxi Rodríguez

Un día, cuando yo era un crío, me preguntó mi abuela mirando la tele de reojo:

– Esos, ¿nos ven a nosotros?

Yo, con apenas seis años, la miré acongojado y no supe qué decir. Intuyo que mi abuela se murió sin tener muy claro si esa gente enlatada que se colaba por la cara en su cocina no andaría luego por ahí contándole a todo el mundo cómo hacía ella *les casadielles* (dulce típico asturiano), si fregaba poco su fogón o lo mal que, irremediablemente, solía partir las lonchas de jamón.

Hay dudas que, por algún extraño motivo, se le quedan a uno para siempre. Aquel recelo marcó mi infancia. Y a pesar de que mis padres insistían en alejarme del aparato (“más atrás, que daña la vista”), yo vivía empeñado en descifrar el enigma de mi abuela. Arrimaba la silla y me quedaba mirando a esos tipos fijamente: ¿Notará Mariano Medina que quiero morderle el brazo?, ¿Se enrollará Kojak y me dará un chupa-chups...?

La caja misteriosa: una ventana que daba a no sé dónde y te metía en la cocina a sabe dios quién. Cuando una nieve puñetera cubría la pantalla el diálogo en casa era, más o menos, así (léase con ímpetu bablista):

– Vaya, coime, vese chispiao...

– ¡Bah, eso ye de allá!

Y yo pensaba: ¿allá?, ¿dónde coño es allá?, ¿vivirá esa gente en el Polo?, ¿Estarán rajando de mi abuela...?

El otro lado, esa era la cuestión: de dónde sale el puño de Mazinger Z que, ay, parece que me está viendo y apunta... o al huevo frito o a la panceta. Crecí, ya te digo, obsesionado con el aquí y el allá, mirando desconfiado a la mosca de la tele:

– Y esa... ¿de qué lado está?

Fue duro asumir que gran parte de aquel misterio pasaba por *El Gamoniteiru*, hermosa cumbre asturiana donde está el mítico repetidor que da cobertura en el Principado a cada sofá-espectador. El tiempo y mi rabiosa vocación teatral me llevaron enseguida a tapiar esa ventana con un concepto que nunca supe muy bien dónde poner: la cuarta pared. Luego empecé a insultarla, a llamarle “caja tonta” y a reprocharle que, después de inocularnos el veneno del drama, vía “Estudio 1”, no se hiciera eco de nuestros espectáculos, y se dedicara a formar telepardillos que cada vez que oyen la palabra cultura agarran el mando a distancia. Era mi enemigo, y muy duro de roer. De hecho, cuando quise darme cuenta de que el enemigo nunca duerme ya me había enganchado a Teletienda. Me vengué: En una de mis obras (“El arte que hizo pub”) un teatrero airado arroja rabioso una tele contra el suelo:

BÉRTOL.– ¡A la mierda! (*Dejándola caer en medio de un gran estruendo*). A la mierda las palabras huecas. (*Pisoteándola*). Nunca más echaréis el cerrojo ni apretaréis el botón. Se acabó el miedo al silencio. Se acabaron las voces estridentes, la música atronadora. (*Pausa*). Queda declarado el estado de kabuki.

Y, manda güevos, a los tres meses de estrenar esa función –harto ya del triste sino del teatrero periférico: ¿Asturias o trabajas?– huí en bus del profundo norte y empecé a escribir para la televisión. O sea, yo: el mismo que la ponía a caldo, el “joven creador” de los espacios despojados, el del actor, la manta y la pasión...

Lo peor de cruzar el espejo no fue sentirme un traidor, ni siquiera cambiar

la mística de la furgoneta por la histeria de un plató. Lo peor, con mucho, fue pillar el hilo de conversación.

Al poco tiempo de entrar a currar de guionista en “7 Vidas” (*sit com*) un compañero se acercó a nuestra mesa.

– ¿Qué hicimos ayer?

Yo, viendo que nadie se lanzaba a responder, comenté que había estado en Gijón con mi familia y tal. En medio del descojone general, otro colega apuntó con cara de preocupación:

– 18, ayer hicimos un 18.

No había duda: ¡ya estaba en el otro lado! Pero no de visita como otras veces, no, había entrado hasta la cocina. Y aunque en vez de pote y casadieles se hablara de tramas, giros o runing-gag, en el fondo, todo dios tenía la misma, la mismita, curiosidad que mi abuela:

– Esos, ¿nos ven a nosotros?

¡Menuda obsesión! Ahora, tan crecidity, debía ponerme a descifrar el enigma del “share”. Y ¡buuuff!, eso da tan mal rollo que, ya verás, acabará siendo tema de selectividad, como “la cadena de Carlotti” o “la caverna de Platón”. Yo en el examen pondría algo así: las generalistas nos dejan hacer telecomedias –arrítmicas y estiradísimas– para meterlas, de vez en cuando, entre la publicidad. Y luego está el audímetro que es un bicho muy malo que si te coge manía te manda al paro...

Quizá no esté para aprobar pero ahí, amigo, nadie tiene una respuesta mejor. Igual por eso cada vez que se grita de ese otro lado “¡Cinco y acción” o “¡vamos a primera!”, a la gente se le pone la misma mueca de estupor que tenía mi abuela cuando, de reojo, miraba el televisor.

Mi primera experiencia en el cine como escritor me dejó un regusto similar. El otro lado, la mano de Javier Maqua que se alarga desde dentro de la pantalla y me invita a vivir envuelto en celuloide una aventura –casi biográfica– (“Carne de gallina”) como co-guionista y co-protagonista. Yo, que tanto me había ciscado en el padre de los hermanos Lumiere al tener que padecer a actores sin ninguna formación teatral que triunfaban por fotogenia y eran incapaces de vocalizar; yo, que maldije siempre a los pelicularos que vienen a rodar a mi tierra sin contar con los profesionales que curramos en

ella... De pronto, me vi en plan "Rosa púrpura del Cairo", defendiendo una historia con acento propio en un medio diferente al teatral. Y allí anduve, al otro lado, aprendiendo a golpe de Star-System, asumiendo el guión como material de tránsito, escribiendo incluso en la sala de montaje, donde Stanislavsky se lo pasaría pipa aclamando a gallinas orgánicas que roban el plano como nadie.

No sé de qué lado estoy, tío. Lo pienso ahora, mientras repaso estas experiencias y no logro desprenderme de mi obsesión infantil, el aquí y el allá, la pregunta de mi abuela, ficción y realidad, nuestra relación con los demás... Y siento, en medio de este caos personal, que ponerme a dar un curso de dramaturgia es pasarme al lado de los maestros y que no tengo mucho que enseñar, porque el teatro no se enseña, se aprende, y a mí es lo único que me interesa, aprender.

Y ten cuidado, amigo, porque si encima haces varias cosas (actuar, dirigir, escribir...) estás condenado a vivir bajo sospecha, tus colegas tratarán de ladearte para ahorrarse competencia, los directores te aconsejarán que escribas, los escritores que actúes y los actores (la mayoría sin abuela) afirmarán que como director eres genial.

— ¡Eh, tío! ¿Pero tú de qué lado estás?

Llevo 23 años caminando de bolo en bolo hacia el teatro a través de la palabra y cada vez me siento más mudo. Provengo de la interpretación aunque sobreviva también gracias a la literatura, y alucino con la distancia —a veces insalvable— entre el mundo de los actores y el autoral. Todo intérprete debería conocer de donde nacen las historias que ella o él deben encarnar, cómo se escriben, por qué... Y al revés: todo escritor debería saber las dificultades de interpretación que ofrece el material textual que ella o él ha creado. Por eso a veces tengo la osadía de plantear mis cursos como un humilde puente de acercamiento, una vía para enriquecernos mutuamente. Una mayor comprensión —propongo—, y sobre todo, una eventual fuente de diversión.

Sí, amigo, he visto tanta impostura, tanto dogma de plexiglás, tantas recetas mágicas, tantas exégesis a posteriori... que como el taller no sea mínimamente divertido, mejor nos vamos todos a casa. O al bar. ¿Qué te voy a contar, amigo, si quizá tú has ido a más cursos que yo, o tienes más talento

y más libros en casa...? Mira, si supiera cómo se escribe una obra maestra supongo que ya lo habría hecho. Claro, que a lo mejor ya la he escrito y ni dios se ha dado cuenta. Sí, esas cosas pasan, y lo jodido es que cuando quieres enterarte ya estás muerto.

No obstante, si has decidido recurrir al teatro para explorar tu mundo interior y entender un poquito los conflictos que te apabullan, hazme caso, no te tomes demasiado en serio. Desconfía de las fórmulas milagrosas, no sigas a nadie y sigue a todo dios, relativiza a saco y, sobre todo, piénsatelo bien antes de apuntarte a un taller que imparta un tipo como yo. Estoy tan ávido por aprender, tan desconcertado, que lo que realmente me molaría sería que vinieras tú a darme un curso a mí para estar yo ahí escuchándote admirado. Sí, sí, ahí: al otro lado.



III. SOBRE HOMENAJES, PREMIOS Y ACTIVIDADES

JESÚS CAMPOS, INCONMENSURABLE

Virtudes Serrano
Asociación de Autores de Teatro

Conozco ya muchos años a Jesús Campos y siempre ha conseguido sorprenderme. Decir de él que es un "hombre de teatro" sería minimizar el alcance de la personalidad de este *incansable jinete del rok and roll*, nacido en Jaén el 18 de diciembre de 1938; que, aunque, en 1959 ya había publicado, en *La Estafeta Literaria*, una pieza breve titulada *Tríptico*, comienza a escribir con asiduidad textos desde 1970:

Me dio por escribir, y al ver que me premiaban, me apresuré a formarme en diversas técnicas actorales (el resto de oficios: iluminación, escenografía, etc., ya los conocía) para poder montar mis propias obras; más que nada, por hacer como los grandes y, sobre todo, por llevar la contraria, que todo hay que decirlo; aunque, una vez iniciada la andadura, enseguida entendí que ese era el modo que más me convenía¹.

Desde la infancia estuvo relacionado de diversas formas con el mundo de lo teatral ("Mi primer contacto con el teatro fue a los cinco años, o tal vez antes", explica en la "Semblanza" citada) como espectador, actor y, más tarde, en Granada, desempeñando labores de técnico y ayudante de dirección con José Martín Recuerda; en 1960 realiza tareas de producción en Madrid.

1. Jesús Campos, "Semblanza Crítica", www.cervantesvirtual.com.

Regenta una granja, estudia, decora, pinta...². De la lectura de las páginas que ha compuesto Berta Muñoz para su "Biografía" se extrae la idea, que él mismo ha declarado, de que Jesús Campos lo ha hecho todo ("menos de taquillero [...] aunque, eso sí, en mis ratos libres" –"Semblanza" cit. –), y ayuda significativamente a comprender algunas de las claves argumentales, temáticas y constructivas de su obra. Cuando en 1975 tiene su primer estreno en el Teatro Alfíl de Madrid, con *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*, escrita en 1973, comienza su trayectoria pública y oficial en la escena, lo que no le impidió seguir practicando innumerables y diversas actividades. En esta pieza y en el resto de su ya extensa producción, el autor, con distintos registros y estilos, adoptando diferentes actitudes dramáticas, ha trabajado dentro de unas coordenadas que, en su variedad, podemos situar junto a lo que al filo de los setenta fue denominado por George E. Wellwarth *Teatro español underground*³. Si existen constantes con las que poder identificar al autor, estas son la incansable tendencia a realizar nuevas y transgresoras propuestas y una actitud comprometida con la realidad vivida que lo hace cuestionar la visión del mundo que lo rodea, y que transmite al receptor mediante los más variados juegos y fórmulas. Aunque cualquier generalización es peligrosa e incompleta, este procedimiento constructivo diverso y experimental y la actitud de compromiso político y social con la que impregna sus textos y espectáculos lo sitúan en el Nuevo Teatro Español de los setenta⁴ y lo coloca en la primera línea, junto a otros experimentadores nacidos mucho después.

2. Una detallada relación de la rica, variada y sugerente biografía de Jesús Campos, así como una exhaustiva bibliografía del autor, puede verse en "Cronología y Bibliografía de Jesús Campos García", preparada por Berta Muñoz Cáliz para la nueva edición de Jesús Campos, *7.000 gallinas y un camello* (en prensa en el CAT). Desde aquí mi más sincero agradecimiento a Jesús Campos y a Berta Muñoz por haber puesto tan generosamente a mi disposición el trabajo, antes de ser publicado.

3. George E. Wellwarth, *Spanish Underground Drama*, The Pennsylvania State University, 1972, cuya versión en castellano prologó y anotó Alberto Miralles (Madrid, Villalar, 1978).

4. Cristina Santolaria, en el Prólogo a *En un nicho amueblado* (Madrid, Visor, 1997, p. 7), apunta, junto a la constante indagación ("Cada una de sus obras corresponde a una poética y una estética propias, nacidas de una constante búsqueda de la eficacia, de un continuo deseo de expresar su verdad"), un "elemento vertebrador de toda ella y no es otro que el espíritu crítico con que enfoca cualquier realidad que presenta [...] Es, quizá, este elemento unificador,

Desde el punto de vista formal, Campos se ha caracterizado siempre por adoptar complejas estructuras parabólicas y simbólicas en las que, a partir de situaciones aparentemente cotidianas unas veces o claramente surrealistas otras, ha colocado en tela de juicio diversas realidades. Como sería imposible en estas pocas páginas analizar una dramaturgia tan variada y extensa, optamos por detenernos en algunos de los títulos que, por su repercusión o, por qué no decirlo, por el trato especial que he mantenido con ellos, estimo que pueden dar idea de lo que ha venido realizando su autor.

En 1974 recibe el Premio Lope de Vega por *7.000 gallinas y un camello*, una pieza de complejísima realización escénica donde habla de la sociedad en la que le ha tocado vivir⁵, de las ilusiones no realizadas, de la explotación de unos seres por otros y de la posibilidad de un futuro que pudiera superar los males de aquel presente. La inminente reaparición del texto, a la que hemos aludido más arriba, pone de manifiesto cómo, por desgracia, la vigencia del mensaje sigue existiendo, y que la arriesgada propuesta escénica de 1976 podría, por su vanguardismo, sorprender al espectador del siglo XXI.

El año 74 estuvo pleno de reconocimientos; tras el Premio Lope de Vega recibe el del Ayuntamiento de Lérida por *Qué culta es Europa y qué bien arde*, que se mantiene inédita y sin estrenar; y el Carlos Arniches por *En un nicho amueblado*, acerca de las conflictivas relaciones familiares. George Wellwarth, que, por no conocer su obra, no lo había incluido en su libro sobre el Nuevo Teatro Español publica en *Modern International Drama*, traducida al inglés, *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*, que había sido Premio Ciudad de Teruel 1972, donde habla de la difícil supervivencia del teatro.

esta clave identificadora de su obra teatral, la que impulsó a críticos y estudiosos a relacionar a Jesús Campos con el llamado Nuevo Teatro Español".

5. La obra se escribió en 1973. El incendio del Teatro Español impidió su estreno en el emblemático local, tal y como está establecido en las bases del galardón, pero lo fue en 1976, en el Teatro de la Princesa de Valencia; y, en abril del mismo año, el montaje se exhibió en el Teatro María Guerrero de Madrid. La accidentada trayectoria de este espectáculo la explica el autor en "Sobre la puesta en escena", texto que forma parte de la edición de 1983, págs. 17-28 (Madrid, La Avispa), a la que completan: un prólogo de José Monleón –"Una parábola política"–, págs. 5-12 y "Autobiografía", de Jesús Campos, págs. 13-15.

Fiel a su actitud crítica escribe, en 1975, *Es mentira* (Premio Guipúzcoa del mismo año) sobre las secuelas del régimen político. Durante dos décadas más (con un paréntesis de escritura de cuatro años desde finales de los setenta a comienzos de los ochenta) acumula premios y realiza montajes de sus obras que también van saliendo en diversas publicaciones teatrales. Si como autor hay que tener en cuenta lo extenso de su producción, no es posible olvidar que es también el director de los espectáculos, su escenógrafo y, a veces, su intérprete. También es maestro de dramaturgos; en 1984 dirige el primer taller de escritura del CNTE. Todo ello le deja tiempo para dedicarse a sus otras profesiones: decorador, gestor cultural... De esta última actividad ofrece cumplidos resultados a partir de 1998, cuando es nombrado Presidente de la Asociación de Autores de Teatro; desde este lugar ha impulsado la presencia de la autoría teatral en el ámbito de la literatura con el lema "El teatro también se lee" que abandera el Salón Internacional del Libro Teatral, actividad debida a su incansable esfuerzo. A él se deben también las colecciones de textos que desde la Asociación de Autores de Teatro se editan y van dando a conocer el teatro español vivo; las lecturas dramatizadas, los maratones de monólogos que, primero en la escena y más tarde en los libros, surgen de su propulsora actividad. Tampoco se puede olvidar que a su iniciativa responde la aparición de *Las Puertas del Drama*, una revista de contenido teatral que es ya referente necesario para el estudio y comprensión de nuestra dramaturgia.

Pero para que el posible lector no pierda el hilo argumental sobre el que hemos trazado estas líneas, es necesario volver a los textos y espectáculos del autor. En 1997 dirige *A ciegas* (que había escrito entre 1993 y 1995), uno de sus *experimentos* teatrales más arriesgados. Debo confesar que el haber asistido entonces a su representación en el Museo del Ferrocarril de Madrid constituyó una inefable experiencia por lo original de la propuesta escénica y el buen resultado de la misma. Como se sabe, en este espectáculo se introduce al espectador (*auditor*) en un complejísimo juego de participación y distancia con los personajes y la situación. Público y actores están unidos por la oscuridad; elementos perceptibles por distintos sentidos alteran al receptor que escucha el discurso de los personajes pero también sonidos inquietantes o francamente atemorizadores, movimientos, agua en la piel; pero lo que realmente sucede está oculto por la infranqueable barrera del

desconocimiento de la situación que el espectador padece en su absoluta ceguera, hasta llegar a la sorpresa final.

En 1999 se publica *La Cabeza del Diablo*, escrita durante el verano de 1996. Es este un texto que ya he calificado de atípico en la dramaturgia de Campos, si se compara aisladamente con el resto de su obra⁶; sin embargo, la relación surge al tener en cuenta que significa una forma más de experimentación ya que se adentra en un género, el del teatro histórico, por él no cultivado todavía y que conserva el sentido crítico característico del autor. Con tal perspectiva, *La Cabeza del Diablo*, en su absoluta diferencia estética y argumental, supone un eslabón más en la cadena de tentativas y de hallazgos que venimos analizando.

La pieza, como se ha indicado, se inscribe dentro del teatro histórico con el perfil que encontramos en los autores españoles desde la segunda mitad del siglo XX, ya que, al tiempo que recupera a un personaje del pasado y una parcela del tiempo que nos ha precedido, propone un enfoque crítico de los comportamientos de aquellos que vivieron en otro momento y que, con rasgos más o menos exactos a los que tuvieron, pasan a la escena con la facultad de hacer reflexionar al espectador de hoy sobre situaciones y conductas presentes a partir de lo acaecido. Participa, así mismo, de la visión dialéctica de la historia que han propuesto grandes dramaturgos y teóricos de nuestro siglo como Brecht, Miller o Buero Vallejo y que han incorporado a la dramaturgia española personalidades de edad, condición y estéticas diversas como Alfonso Sastre, Lauro Olmo, José Martín Recuerda, José María Rodríguez Méndez, Carlos Muñiz, Ana Diosdado, Luis Matilla, Jerónimo López Mozo, Alberto Miralles, Manuel Martínez Mediero, José Martín Elizondo, Domingo Miras, Carmen Resino, José Sanchis Sinisterra Ignacio Amestoy, Concha Romero, Pilar Pombo y un largo etcétera que enlaza con las más jóvenes generaciones en las que se encuentran los nombres de Antonio Álamo, Juan Mayorga, Antonia Bueno o Diana de Paco.

Con *La Cabeza del Diablo*, Jesús Campos se inscribe dentro de este pa-

6. Virtudes Serrano, "La otra cara de Jano", Introducción a Jesús Campos, *La Cabeza del Diablo*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro y CEYAC de la Comunidad de Madrid, 1999, págs. VII-XVIII.

norama en el aquí y ahora español pero que podríamos extender a todo el ámbito del teatro occidental con sus orígenes en la Grecia de los poetas trágicos. El dramaturgo ha elegido un tema en el pasado, ha revestido a sus personajes con las ropas, la expresión y la máscara de otro tiempo, un tiempo que se asemeja al nuestro en su situación de *cambio*, ya que la historia transcurre en el tránsito hacia el primer milenio ("La acción transcurre en Córdoba, Roma, Reims, Rávena, Paterno y Jerusalem (?) hace sólo 1.000 años" –indica el autor en acotación espacio-temporal–).

Para contar su historia, Jesús Campos ha procedido de forma muy distinta a como había confeccionado sus otros textos. Hubo de realizar un exhaustivo trabajo de documentación para profundizar en la época, los personajes y las ideas filosóficas, religiosas y políticas dominantes. Todo ello, las leyendas que adoban sucesos y personajes, además de sus propias invenciones, ayudan al trazado dramático de una personalidad que desde su tiempo venía acompañada de una condición mítico-legendaria que le atribuyeron los que confundían ciencia y magia. El propio dramaturgo explicaba: "Quiero hacer hincapié en que, cuando las fuentes me proporcionaron informaciones contradictorias, no utilicé los datos más contrastados, sino aquellos que demandaba la fabulación. Que a la postre, el drama tiene razones a las que la historia no alcanza"⁷.

La historia dramática y el personaje que la recorre si no fueron así, bien pudieron serlo. Un "autor crítico", como lo definiera José Monleón en el ya lejano 1976⁸, no podía conformarse con la evocación de un personaje por mucho que este llamase su atención. No sabemos si Gerberto de Aurillac, más tarde Papa con el nombre de Silvestre II, la persona elegida por nuestro autor, llegó a la conciencia de su conflicto, como llega en el drama contemporáneo el personaje que lo representa. Pero es dicha conciencia la que proporciona a la pieza una primera dimensión crítico-reflexiva que excede los límites de la biografía. Luego está el telón de fondo de los acontecimientos políticos que, aunque de un ayer lejano, arrojan iluminadora claridad

7. Jesús Campos, *La Cabeza del Diablo*, "Nota del autor que se incluirá en el programa de mano", ed. cit., pág. 201.

8. José Monleón, *4 autores críticos*, Granada, Universidad, 1976.

sobre el fin de milenio, que en el momento de la escritura ya se vislumbraba en el horizonte; sobre los nuevos imperios sustentados en las viejas bases de la tiranía y el abuso; sobre las víctimas políticas, sociales e ideológicas y sobre el precio del poder. El receptor no puede eludir el compromiso que se le propone desde la escena o desde el texto ya que el tiempo de la historia dramática traspasa los límites del primer milenio.

Hemos de detenernos algo en el estilo de esta pieza porque en ella realiza su autor, como en otros elementos compositivos de su drama, un alarde de atipicidad en relación con el resto de su obra, al articular la expresión verbal de los personajes y la estética del discurso dramático dentro de los límites del realismo, sin caer en el documentalismo ni olvidar la presencia del mundo de los símbolos y del subconsciente, manejados por Campos en otros textos, y que en *La Cabeza del Diablo* no procede de la fantasía del dramaturgo, sino del mito construido y transmitido entonces en torno a la mágica y poderosa cabeza y sus dotes sobrenaturales. El dramaturgo sabe, además, dar agilidad a un texto que por su origen sobrellevaba ya una fuerte carga doctrinal, con sorpresas, lances de comedia siglodorista, humor y hasta algún destello de cotidianidad, propiciado por la construcción entremesística de alguna de sus escenas.

Seguramente por lo ambicioso de su factura (intervienen la Cabeza parlante y veintinueve personajes más sin contar "Damas, Manipuladores, Clérigos, Nobles, Hombres de ciencia, Siervos, Frailes, Armados, Verdugos, Cardenales y Pajes", y se desarrolla en diversos y complejos escenarios), aunque esto no sea obstáculo para otras puestas en escena, permanece sin estrenar, a pesar de ser un texto interesante, escrito en una coyuntura adecuada –la del cambio de siglo– y del que ya existen varias ediciones, entre ellas una traducida al árabe. Valores dramáticos y espectaculares los posee sobradamente. Como cada una de las obras y de los espectáculos de Jesús Campos enfrenta al público con su realidad. No podía ser de otra forma en esta pieza en la que, desde una época confusa y de profunda crisis del pasado, se invita a mirar a otra no menos crítica del presente cuyos actores, con distinto maquillaje, *representan* acciones semejantes a otras que ya fueron actuadas.

El nuevo milenio se abre para el autor con la escritura de *Naufragar en Internet*, Premio Nacional de Literatura Dramática 2001; mediante él no sólo

se destaca la mejor obra editada ese año sino la completa trayectoria creativa de un dramaturgo que ha compuesto textos para el teatro cargados de intenciones y en constante investigación formal y que en 2000 quedó finalista del mismo con *La Cabeza del Diablo*.

La pieza responde, como tantas veces hemos comentado a lo largo de este análisis, a una nueva prueba de complejas estructuras parabólicas y simbólicas en las que, a partir de situaciones aparentemente cotidianas unas veces o claramente surrealistas otras, Jesús Campos revisa cuestiones que en cada momento le han preocupado. Con *Naufregar en Internet* sube un nuevo peldaño en la escala de la experimentación que venimos describiendo en él y, como es habitual en su escritura dramática, en la composición literaria de este texto se percibe también la mano de un director de escena; los textos descriptivo-narrativos que componen las acotaciones ofrecen al lector una aproximación diáfana al espectáculo tal como su autor lo concibe. El argumento desarrolla el camino hacia la verdad que recorre Daniel, el personaje (y con él el espectador), quien desde el principio está atrapado en las redes de un cerebro que se niega a admitir la situación del cuerpo que ocupa, o que no es capaz de percibir su realidad. La frase con la que Daniel inicia su travesía configura la esencia del drama: "No hay nada tan cierto como que no es posible tener certeza de nada". Su palabra y los silencios de los demás interlocutores, colocados a la otra parte de los múltiples teléfonos que persistentemente suenan durante el proceso dramático, servirán para desarrollar los temas y para desvelar las claves de la verdadera situación en la que el protagonista está inmerso.

Con suma habilidad, el dramaturgo elabora un monólogo *dialogado*, en el que la participación única visible y audible de Daniel ofrece el total de unas supuestas conversaciones mantenidas por éste con una Locutora, con La Loca de los Duelos, con su Mujer, con un Traumatólogo, con un Policía y con una Enfermera. Poco a poco, en el discurso casi caótico del personaje van surgiendo destellos de información que ayudan a conocer lo que realmente ha sucedido. Es entonces cuando el receptor se da cuenta de que ha transitado por el espacio subconsciente de la mente nublada del personaje que preside la escena y enuncia el texto, y que su contacto con la realidad depende del que la criatura escénica va adquiriendo en su proceso de reconocimiento.

La pieza reúne, desde el punto de vista de su estilo, diversos registros que, como indica en el Prólogo de su edición Manuel Pérez, muestran una

"evidente voluntad estilística"⁹. La base coloquial procedente del realismo con el que está trazado el personaje deja paso al desequilibrio onírico, sobre todo con la presencia de La Loca de los Duelos, que en su persistente interés en dar la noticia de las defunciones actúa como resorte de humor pero también como indicio de que algo no funciona con la lógica habitual de la realidad admitida.

Al avanzar el siglo XXI se refuerza la actividad de este ser incombustible que es Jesús Campos: participa en conferencias, sale al extranjero, fortalece la importancia del Salón del Libro Teatral, escribe incansablemente y publica nuevas obras, al tiempo que reedita otras anteriores. Además del Premio Nacional, en 2001 recibe el Tirso de Molina por *Patético jinete del rock and roll*; el texto data de 1998 y fue estrenado en 2002, en Ourense, y en 2003 fue objeto de una lectura dramatizada en Chile, dentro del Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea.

Aquí plantea una reflexión sobre la vida, la vejez y sus lacras, y la pérdida de las ilusiones en el enfrentamiento entre un padre nonagenario (Anselmo) y su hijo y cuidador (Federico), que frisa los setenta. El padre, mujeriego, antiguo roquero y hombre de gran vitalidad, ha perdido el dominio de sus funciones orgánicas y la movilidad de sus miembros, pero mantiene viva la imagen de lo que fue; frente a él, su hijo asume su encierro y su fracaso. Con momentos de gran carga emotiva, el tema se va mostrando a través de un argumento guiado por el diálogo y regido por la inexorable pérdida que la vejez ha impuesto a las facultades e ilusiones del anciano. Ecos autobiográficos recorren el entramado de la conversación sostenida por los personajes, finalizada, después de la última imposición de Federico ante la incontinencia irreversible de su padre, con el gesto de rebeldía de Anselmo.

En 2002 se representa, en el Teatro Moderno de Guadalajara, *De tránsitos*, espectáculo compuesto por varias piezas breves, coordinadas por la presencia de la muerte, que, con el título original *Danza de ausencias* (Premio Castilla-La Mancha, 1991), el autor escribió en 1982 y se había estrenado en el Museo del Ferrocarril, en 2000. Este espacio permitía un movimiento itinerante de los espectadores que hubo de ser modificado para su repre-

9. Manuel Pérez, Prólogo a Jesús Campos, *Naufregar en Internet*, Ciudad Real, Ñaque, 2000, págs. 9-20.

sentación en teatros a la italiana, de ahí su nuevo título y configuración. En 2004, una de las piezas que componen el conjunto, *Danza de la última pirámide*, formó parte de la antología *Teatro breve entre dos siglos*¹⁰. El conjunto representado podría considerarse como una moderna *Danza de la muerte* en la que concurren distintos personajes empeñados en neutralizar su final o incapaces de reconocer el trance en el que se hallan. El autor considera cada uno de los episodios como una unidad independiente e independizable del resto, al que se encuentran unidas por la presencia de tres macabros danzadores: La Muerte, El Esqueleto y El Hombre del Saco.

La obrita a la que nos referimos representa bien a su autor que juega con los símbolos, con la incoherencia aparente de personajes y situaciones, que favorece los huecos argumentales para hacer *trabajar* al receptor. La Señora, protagonista de la obra, hace y deshace como una nueva Penélope las vetustas paredes de su mansión con el fin de eludir su destino fatal, pero su ansia de pervivir se verá frustrada en el momento de contar su secreto al silencioso administrador que la acompaña, encargado de colocar sobre ella el blanco sudario. La ironía del destino no la dejaba advertir que realmente él estaba trazando su funesto destino.

Aunque no podemos detenernos en el análisis del teatro breve de Jesús Campos, hemos de indicar que un torrente de pequeños textos fluye por su dramaturgia, bien como elementos de un conjunto propio, formando parte de bloques temáticos con otros autores o como elementos independientes dentro de su teatro¹¹. Algo parecido podemos decir de sus producciones para público infantil que también salpican su trayectoria. En 1977 escribe *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes*, estrenada el año siguiente, donde él mismo hacía el papel de Espejito; o el espectáculo para jóvenes *La fiera corrupta*, escrito en 2001, estrenado el 2004, en Alcalá de Henares, dentro del Festival Teatralia¹².

De 2007 es *d.juan@simetrico.es*¹³, "Obra en la que se cuentan las andanzas de La Burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI", al decir del dramaturgo. El espectáculo se estrenó el 30 de octubre de 2008 en el Teatro Circo de Albacete y se representó en noviembre en la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante, donde recibió un merecido homenaje. La obra vuelve a hacer honor al autor rupturista que hemos descrito en otros de sus textos; en la "Nota del programa de mano", que pone al frente de la edición citada (pág. 7), explica:

Quando se tiende a la simetría de los géneros en todas las facetas de la actividad humana, parecía lógico que al Burlador de Sevilla le saliera al paso una burladora. Dos burladores, pues: él, desubicado; ella, emergente, y una distinta historia de... ¿amor?

Con secuencias de abierta comicidad, como la protagonizada por la muerte de la cucaracha y un sistema lingüístico inspirado en las hablas ciudadanas del siglo XXI, va mostrando cómo finalmente "el canalla es el sistema y los burladores, sin pretenderlo, participan del mito por enfrentarse a él" ("Nota del programa de mano", cit.).

Tal y como afirmé al comienzo de estas páginas, decir de Jesús Campos que es un "hombre de teatro" sería minimizar el alcance de su personalidad. A quien posee una biografía como la suya es difícil someterlo a ninguna clasificación, por eso concluimos con una valoración que comprende únicamente su faceta de escritura y práctica teatral, donde se enfrenta diariamente con un doble compromiso, el de la creación literaria y el de su puesta en pie en la escena porque está convencido, así lo dice, de que "parece evidente a estas alturas, y nadie lo discute, que un texto no alcanza su plenitud (sin que esto cuestione su valor intrínseco) mientras no se soporta en los signos escénicos [...]. Y da igual que los autores dirijan o los directores escriban [...], cualquier fórmula vale siempre que nos enfrente a nuestra realidad"¹⁴.

10. Jesús Campos, *Danza de la última pirámide*, en Virtudes Serrano, ed., *Teatro breve entre dos siglos*, Madrid, Cátedra, 2004, págs. 221-230.

11. Uno de sus últimos textos publicados es precisamente una pieza breve *Almas gemelas* (*Acotaciones*, 22, enero-junio de 2009, págs. 103-110), escrito en 2003, que formó parte de las lecturas dramatizadas del IV Salón del Libro Teatral organizado por la AAT.

12. Una magnífica edición bilingüe español-euskera de esta obra puede verse en *Títore de Sueños*, Bilbao, Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 2009.

13. Jesús Campos, *d.juan@simetrico.es*, Guadalajara, In-Cultura editorial, 2008.

14. Jesús Campos, "El poder de los signos escénicos y el poder", en Mariano de Paco, ed., *Creación escénica y sociedad española*, Murcia, Universidad de Murcia, Cuadernos de Teatro, 1998, pp. 25-29.

PALABRA DE TRADUCTOR

Fernando Gómez Grande

Un año más en el que uno de los elementos clave de las actividades propuestas por la XVI Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos vuelve a convocar a autores, traductores, investigadores y profesores universitarios, tanto españoles como extranjeros, para reflexionar en torno a los problemas de la difusión del teatro español en traducción.

En esta ocasión nos acompañaron un menor número de especialistas. Habituales de estos encuentros como Aurélie Denis, Herbert Fritz, etc., no pudieron estar presentes por motivos de trabajo. Sin embargo la entrega y la profundidad del debate fue realmente fructífera enmarcándose la reflexión en la ya larga serie de sesiones de trabajo sobre los problemas específicos de la traducción que se han celebrado a lo largo de diversas convocatorias.

Inútil insistir por tanto en el relieve puesto de manifiesto en la continua preocupación de la Muestra por el tema de la traducción y de la difusión de nuestra dramaturgia más allá de nuestras fronteras.

Bajo el título de "palabra de traductor" nos interesaba oír y debatir diferentes informaciones y propuestas de traductores que además de dedicarse a esta práctica artesana y en muchos casos solitaria, formaban parte o eran impulsores de proyectos que desde plataformas diferentes (agencias teatrales,

la universidad, minúsculas redes) trabajaban para dar a conocer la dramaturgia española más consolidada o simplemente emergente, en otros países.

Nos es imposible reproducir la totalidad y la amplitud de todas las intervenciones. La longitud de algunas de ellas, (la sesión de trabajo tuvo lugar con una duración de casi tres horas), así como la participación directa del público, nos obliga a resumir algunas de las propuestas más significativas y/o polémicas.

Sirva todo ello como un hito más de esa preocupación constante por estar al día en la difusión exterior de nuestros autores a la vez que desde esta plataforma de reflexión y debate se muestren los problemas específicos del trabajo de los traductores.

PINO TIERNO. *Me llamo Pino Tierno. Trabajo en el Ente Teatrale Italiano. Es un organismo, es el único organismo público de teatro en Italia; se ocupa de la difusión. Hay dos en Roma, uno en Florencia, uno en Bolonia, entre los más importantes de Italia. Pero ETI nunca se ha ocupado mucho de la dramaturgia, que siempre ha sido mi pasión. Yo ya traducía textos, sobre todo desde el inglés, para una agencia literaria en Roma, y desde hace algunos años he pensado que me gustaba tener la posibilidad de hacerlo por mí mismo, con mi familia y todo, ocuparme de dramaturgia extranjera. Para mí es una manera artística de hacerlo, es decir, yo no soy actor soy un fanático de la dramaturgia, me gustan los textos. Hemos empezado con España porque ayer hemos oído muchas quejas sobre la situación en España; pero los españoles saben o tienen que saber que están viviendo –ya lo decía, creo, el año pasado Fernando– están viviendo un momento estupendo. Todos los países se enteran de esto, es decir, la dramaturgia española está viviendo un momento muy interesante con autores que... con temas muy diferentes, con temáticas diferentes. Hablamos de Mayorga, todo el mundo lo está mencionando en estos días; pero Belbel y todos. Bueno, hemos empezado con los españoles y ahora tenemos la exclusividad de representantes en Italia de autores como Mayorga, Belbel, Alonso de Santos, Paloma Pedrero, Juan Carlos Rubio y otros. De Jordi Calcerán sólo algunas obras, porque ya habían empezado con el Método Grönlhom antes de que se abriera esta agencia.*

La razón por la cual estoy aquí es también una razón de scouting, porque me gusta la idea de ver si hay algunos autores interesantes para ser traducidos, para dar a conocer en Italia. Ya hemos obtenido muchos resultados, es decir, se hacen ya algunas obras españolas que antes sólo se hacía algún Car-

ría Lorca o Arrabal de vez en cuando, pero ahora hay producciones importantes de Mayorga, claro, como en todo el mundo, pero también de Adolfo Marsillach se estrenará este año en Roma Feliz aniversario, como introducción. Mucha gente de teatro en Italia empieza a pensar que no hay sólo que preguntar qué se hace en Londres, en Madrid y en París, sino qué se hace en Madrid y en Barcelona. Ahora la gente me pide qué se hace en Madrid y en Barcelona, porque hay un interés por la dramaturgia española.

Mi posición es un poco diferente; sí creo que, por ejemplo, estoy pensando en lo que decía Paco ayer, decía "Soy dramaturgo, me ocupo de literatura dramática". Yo también; me gusta más leer los textos que ver los espectáculos, porque tengo el tiempo para reflexionar y todo; pero cuando traduzco ahora no pienso en el autor, sino que pienso sobre todo en el público. A mí no me interesa mucho la publicación. Tengo que decirlo, es decir, que en Italia casi no se venden libros teatrales. Casi nada, sólo hay una editorial bastante importante, que es la editorial Ubulibri, que es la editorial de un crítico muy importante del periódico La Repubblica, un crítico muy poderoso que es Franco Quadri. ¿Por qué es importante? Porque si Ubulibri decide publicar algo, las compañías empiezan a estar interesadas en estos autores. Durante un año he hecho circular las obras de Mayorga, pero no parecía haber un interés enorme; pero ahora que Franco Quadri ha publicado cuatro obras de Mayorga, todo el mundo me pide Juan Mayorga. El año próximo parece, esperemos, que quiere hacer Belbel. Entonces estoy muy contento de que Franco Quadri también ha empezado con la dramaturgia hispanófona. Parece que quiere hacer [...] otros autores que tiene.

Yo ahora traduzco un poco menos. He traducido obras de Galcerán, de Belbel, de Alonso de Santos, autores "comerciales" en el sentido muy bueno, pero ahora traduzco mucho menos. Me ocupo sobre todo de revisar las traducciones de los compañeros. Quiero decir una cosa un poco de provocación, lo decía antes, cómo no me ocupo de publicación casi nada. El año pasado fui a un Seminario en Montreal donde se hablaba del traductor como un servidor de dos amos, según la estupenda comedia de Goldoni, un servidor del público y del autor. Es muy fácil decir que hay que servir a los dos porque, claro, es nuestra profesión. Pero si yo tuviera que elegir –lo digo como provocación– elegiría al público, que es para mí la manera mejor para servir al autor también. Es decir, yo creo que si se traduce una obra no se

traduce sobre todo para una publicación –que, por lo menos en Italia, nadie leerá– sino para dar a esta obra una segunda posibilidad de vida, una posibilidad de producción, una posibilidad de representación.

Para hacer que una obra pueda tener vida en la escena estoy dispuesto a sacrificar algo, siempre con respeto total al autor, es decir, para servir al autor; eso para mí significa cambiar los títulos, por ejemplo, si es necesario. Por ejemplo en español *Hora de visita* es una mujer que va a un hospital a visitar a su hija, que ha intentado suicidarse por amor. Bueno, «hora de visita» en italiano no significa nada, no funciona, simplemente la hemos llamado *Visita a la figlia*, que es mucho más llamativo. Digo esto sólo para decir que se pueden hacer muchas cosas; para mí lo que es importante es respetar siempre (bueno, todo esto lo hago con el acuerdo total del autor, por supuesto).

Para mí lo que es importante es traducir y respetar la intención, el objetivo del autor, más que la palabra, más que la musicalidad, por ejemplo. Mi experiencia me dice que el español es una lengua... El francés es una lengua más metafórica, más formal, creo. El español es un poco más directo que el italiano, es decir, no podría traducir todas las palabras «de una puta vez», «de una puñetera vez», etc. Hay una obra de Galcerán que me ha dado muchísimos problemas porque la comisaria de policía dice todo el tiempo «¡Hay que joderse!» [...] Imposible, porque no tiene sentido, simplemente; pero puedo respetar lo que el autor quería decir; o cuando el autor quiere hacer reír. Si lo hace diciendo como hace Rubio por ejemplo, «Esos pasteles han sido hechos... por las monjas de el Paular». Si lo hago en mi festival, que es un festival un poco filológico, en parte, hablo de la literatura, del teatro español, sí que lo hago porque estamos respetando la situación y todo. Pero si lo hago con un público que quiere entrar enseguida en el mundo de la obra sin plantearse el problema de la distancia («Sí, pero es española, no es mi mundo», etc.) ahora prefiero la traducción un poquito, un poquito más anexionista. Es un poco provocativo, pero...

JULIO CHECA. Es verdad que mi relación con el teatro tiene que ver con la filología inicialmente, con la Universidad; pero desde hace un par de años trabajo en la RESAD la Real Escuela Superior de Arte Dramático, y teniendo que dar clase ahí; vi que entre algunas de las muchas carencias que tiene la institución, una tenía que ver con el conocimiento de la dramaturgia contem-

poránea. Por contemporáneo, en una muestra de actores me encontré con textos de Arthur Miller, o de Tennessee Williams, y autores, iba a decir Koltès o Heiner Müller que tenían ya casi el punto de la extravagancia posmoderna. Por tanto, hay prácticamente treinta, treinta y cinco, cuarenta años de dramaturgia europea prácticamente desconocidos, en castellano prácticamente tenemos un territorio por explorar desde el punto de vista de la pedagogía, desde el punto de vista de la enseñanza y desde el punto de vista de la lectura. Hay un recorrido de dramaturgia en el que se pretende enseñar a los estudiantes de dramaturgia algunas claves del oficio; pero es muy complicado contrastar esas enseñanzas con la dramaturgia que se está escribiendo concretamente en Europa, pero podríamos pensar también en otros ámbitos. Latinoamérica tiene un punto de desconocimiento.

Hecho este preámbulo, lo que propuse fue crear un taller de traducción y luego pedir disculpas, porque se da cierto toque de advenedizo; pero la idea era poner en marcha un taller de traducción desde la inexperiencia por mi parte. Yo nunca había traducido teatro, pero tengo ya unos años de lectura, unos años de reflexión, sí conozco a algunos traductores, y en algún momento incluso mi conocimiento de algunas dramaturgias extranjeras ha venido de la mano de traducciones y de traductores, incluso el caso de Fernando es para mí fundamental.

Se trataba por tanto de convocar a un grupo de estudiantes, y esto me parece importante señalarlo dentro del proyecto: el proyecto tiene una entidad claramente pedagógica, no pretendía entrar de ningún modo en colisión con el ámbito profesional, con la traducción hecha por profesionales que reciben además unos honorarios –yo creo que bastante magros, pero bueno, es lo que hay– sino convertir este espacio en un lugar de debate, un lugar de reflexión, acerca de qué teatro se estará escribiendo.

Necesariamente habría que indagar en escrituras de eso que ahora se llama «emergentes», por tanto el marco de la propuesta es algo evidente y reiterado, como Rubén se declaraba «joven autor» o alguien lo presentaba como «joven autor» con treinta y ocho años. Bueno, para nosotros treinta y ocho años no puede ser ya un «joven autor», igual que con treinta y ocho años un joven novelista, o un joven poeta. Por tanto, estamos trabajando con autores y autoras que tenían un cierto reconocimiento en sus correspondien-

tes países, que no habían traspasado la frontera de lo que sería la situación escénica en España y que no pasaran de unos treinta, treinta y cinco años como marco y como horizonte. No se trataba de descubrir ahora a Mark Ravenhill o a Botho Straus, sino de trabajar con estos otros nombres de gente que tiene ya alguna obra, que va teniendo un cierto reconocimiento, que va estrenando en sus países, y que nos parecía, después de leer sus textos, que merecía la pena ser primero leída y después traducida.

En este grupo necesariamente tiene que haber gente de dramaturgia; pero también tiene que haber gente de interpretación, gente de dirección: es decir, se trataba de aportar una mirada a la traducción pensando también en el propio escenario, pensando también en la puesta en escena. Ahí, un poco con razón lo que dice Pino, hemos intentado no dejarnos someter por lo filológico, lo estrictamente filológico, sino intentando ser todo lo rigurosos que hemos podido, pensar que esos textos tienen que ser dichos, tienen que subir a un escenario, tienen que ser actualizados, que hay cuestiones que tienen que ver con contextos culturales, etc. Por tanto, nuestro propósito era, inicialmente, construir lo que podría ser casi una base de datos para que los propios estudiantes de los distintos recorridos posteriormente usaran estos mismos textos y de esa manera pudieran acceder a esas dramaturgias desconocidas.

Hay una segunda parte de la traducción que quizá tiene que ver con esa especie de marchamo universitario, que consistía en no solamente ofrecer los textos traducidos, sino también estudios de esos textos y de las dramaturgias dentro de las que se incardinan. Por ejemplo, empezamos por trabajar con R. Schimmelfenig y con Xavier Durringer. En el caso de Durringer ya estaba traducido, se habían puesto en escena y era un autor relativamente conocido para algunas personas. En el caso de Schimmelfenig no había prácticamente nada y por tanto se trataba también de acompañar la traducción con un estudio de la obra traducida.

La tercera cuestión, y con esto ya termino, tenía que ver con que en los textos pudiera haber una cierta vertebración. No se trataba únicamente de publicar textos que íbamos cogiendo: un francés, un alemán, un italiano, un portugués, etc.; sino de que hubiera también una cierta coherencia en los volúmenes. Planteamos que en un primer volumen una cuestión que se

estaba debatiendo de manera interesante era la que tenía que ver con la inmigración, con los temas de la asimilación y cómo este fenómeno —que en España tiene, yo creo, una cierta juventud con relación a otros países— aparecía ya tratado en dramaturgias alemanas o francesas dentro de otros esquemas sociales, estéticos, ideológicos... y nos parecía también que era un buen mecanismo para ver esos quince, veinte, treinta [...]

El segundo volumen, en el que estábamos trabajando, puesto que el primero estaba en la imprenta, el primero está terminado y está a la espera. El segundo volumen iba a trabajar sobre dramaturgas. Nos parecía también muy importante visibilizar cuestiones de género, por ejemplo Anja Hilling una dramaturga alemana que nos parece enormemente interesante y estamos todavía pensando quiénes podrían ser las dos dramaturgas que la acompañaran en el volumen. Por tanto, se trataba también de que los volúmenes tuvieran una cierta coherencia: no quiero decir temática, porque no es el caso, pero sí que respondan a una concepción y que puedan ser material de estudio e investigación.

DAVID FERRÉ. Una segunda etapa nace del teatro francés por reacciones políticas básicamente, donde la institución me parece cumplir con objetivos muy políticos; pero en lo que se refiere a España, en lo que toca a los contenidos artísticos, me parece casi vacío de contenido. Estoy exagerando un poco, pero más o menos, excepto Juan, que ha tenido una suerte en lo que trata al contenido de su escritura, pero al final no genera muchas cosas. Entonces decidí retirarme del todo y empezar a ver cómo podía funcionar todo esto. Bueno, estuve un poco con la Maison Antoine Vitez también, que me pareció bastante peor que l'Atelier de la Traduction y también con Irene Sadowska. Todo esto me pareció al final poco consecuente en lo que se refiere a por qué y para qué desarrollar tantas cosas, si no se llega ni al público ni a los profesionales. Simplemente, se puede resumir en esto, ¿no? Pero sin dejar por eso de traducir, porque al margen de todas estas «quejas», sigo traduciendo mucho y —hubiera podido empezar por esto— traduzco mucho a Sergio Blanco que es un escritor de Uruguay, Premio Nacional de Uruguay, traduzco a López Mozo, a Ignacio del Moral, a Itziar Pascual y creo que vamos a dejarlo aquí tal cual. De momento traduzco a unos jóvenes, que de esto voy a hablar.

Entonces decidí retirarme de todo esto y ver cómo se podía trabajar con lo que hay, no con lo que no hay. Entonces, acabo de constituir una plataforma que se llama Actualité Édition que pretende intervenir a muchos niveles –no los voy a nombrar todos ahora mismo– Los más importantes son: la cuestión de la calidad literaria, porque por mucho que se haya hecho en los últimos años, la calidad literaria de las traducciones, en general, en Francia son patéticas, y hay que decirlo como es. Algunas son muy buenas, ¿eh? Pero es un análisis de conjunto.

El segundo nivel es: ¿cómo se puede fomentar la emergencia? Es decir, hay autores emergentes en España después de Juan y unos cuantos más que aquí son muy poco conocidos y en Francia totalmente desconocidos, obviamente.

Y el tercer nivel sería cómo fomentar una identidad global de lo que es la dramaturgia española hoy en día en Francia. Porque al margen de Cataluña, y de Juan, y de unos cuantos de Castilla, pues al final parece ser que España ha nacido en Barcelona y que, bueno, a lo mejor un poco en Madrid y poco más. Digo, desde la perspectiva global en Francia. Hablar con el público en Francia de España es como hablar de Barcelona, más o menos. Entonces, cómo se podría fomentar una identidad global.

Y el cuarto nivel, que ya es otra cosa, es cómo se podría plantear una plataforma que acompañe a un proyecto de traducción no solamente introduciendo un libro, que al fin y al cabo [...] Pero que tenemos cajas de libros y que ni la editorial como tal, ni las librerías ni los profesionales tienen acceso a esto. El libro hay que publicarlo, y esto es importante; pero para que sirva de algo. No basta mandarlo a dos profesionales, a un agente por aquí y a ver cómo pasa esto.

Entonces, con Actualité Édition, en lo que se refiere a todo el aspecto de traducción teatral hispánico, se pretende trabajar con varios lugares en España y Sudamérica, y Francia, obviamente, que puedan permitir acompañar lo que es una traducción desde el momento en que se identifica a un autor, se traduce a un autor, se edita a un autor, pero más allá de esto se trabaja sobre la cuestión de la distribución, y la cuestión de la distribución es la cuestión del público, no es solamente para profesionales y me parece que como tal exista, no digo que haya que destruir todo esto, pero cómo se puede llegar

a otros públicos más allá de lo que es el teatro en sí, de las salas de teatro. ¿Por qué digo esto? Porque cuando cerré la compañía de teatro mía tenía un programa de escritura teatral y este programa, por muchas razones y mucho trabajo, se convirtió en el programa pedagógico de una gran escuela de diseño industrial. La escritura teatral, por ejemplo, sirve como soporte y como espacio de desarrollo de otras actividades que pueden ser de índole social, pero también de índole intelectual e industrial. De hecho después de esto en este Instituto Internacional de la Marioneta en Francia me acaba de pedir que hiciera un trabajo más amplio sobre cómo funciona para que sirva de soporte pedagógico en una gran escuela de diseño industrial. Es un programa que voy a poner en marcha.

Después de tres años de actividad en esto en esta escuela, pues digo, ¿por qué no se difunde, no de manera temática, sino de manera metodológica y estructural la cuestión de la dramaturgia actual –española o no española, pero en este caso española– como soporte pedagógico en algunas grandes escuelas? ¿Por qué no se utiliza la dramaturgia y las traducciones como tales, de lo que se está escribiendo en el mundo hoy en día en los centros mismos emergentes como. Quiero decir, ¿por qué los traductores, no solamente los que traducen, sino los que acompañan a los traductores, no hacen esta labor? Al fin y al cabo, ¿por qué y para qué se traduce, si es para que la institución se quede con un libro muy feliz con el libro y con su ego, si no es para llegar a estos públicos? Quiero decir que si Italia traduce a Fulanita y Francia a Fulanita y Alemania a otro, al final es muy difícil tener una identidad global, una imagen, una definición precisa de lo que puede haber en España. Con esto no se trata de que cada año haya una estrella en España que se traduzca en todos los países del mundo. ¿El traductor tiene que estar al servicio de la institución en la cual trabaja según la nacionalidad que tiene? Desde mi punto de vista, no; lo que a mí me interesa es defender lo que existe en España, no lo que se va a hacer en Francia de España, sino lo que nace en España desde España.

El proyecto es juntar unos cuantos traductores, franceses obviamente, pero también de varios idiomas europeos Trabajo con Christine Gagnieux que es una actriz y traductora, puedo decir creo que espléndida, que tiene ya muchos años de trabajo y experiencia. Es una actriz que es una referencia

del escenario. Para mí es muy importante trabajar con gente que realmente tiene una experiencia del escenario como tal. Con esto no quiero decir que la Universidad no tenga nada que hacer, pero creo que a la hora de traducir y de asociar a varios traductores, varios idiomas, perdón, en torno a un autor, o varios autores definidos, trabajar sobre la cuestión de la emergencia, o sea, trabajar sobre autores que son emergentes en España y de hecho ya el primer proyecto de Actualité Édition, se va a aplicar ya en julio, es una antología de ocho autores que son todos alumnos de la Escuela. Yo conocí a Paco, soy el traductor de Paco, no lo nombré porque ya como es muy joven, no quiso o no pudo acompañar el proyecto respecto a las nuevas dramaturgias emergentes en España; me enfadé un poco y me fui, y de hecho lo estoy haciendo solo. Seleccioné unos ocho y Christine y yo estamos trabajando en esta labor. En esta labor descubrí la obra de Paco y de hecho voy a traducir la obra siguiente. Quiero decir que proponiendo proyectos así se fomenta también la emergencia en España misma. Yo creo que la traducción tiene también esta responsabilidad. Es un poco prepotente, a lo mejor, no lo sé, muy francés, pero creo que tenemos todavía la suerte de fomentar cosas en otros países que los nuestros, y esto creo que es una cosa que no aprovechamos bastante. Entonces trabajar sobre la emergencia, que es el segundo punto, sobre la identidad global de España, yo insisto mucho en esto, de hecho en la antología que se está haciendo a veces me enfado con Barcelona y Cataluña, con todo mi respeto, por lo que he dicho ya, que parece obvio, y con esto no digo que no haya dramaturgias interesantes en Cataluña. Realmente trabajar con una conexión global y pragmática, a ver cómo nos podríamos juntar en torno a un autor y una obra que ya está emergiendo aquí, pero que no está identificada del todo, y ya obrar en este sentido en un desarrollo de acompañamiento de los proyectos en los países implicados en esto más allá de la cuestión del libro, más allá de la cuestión de la comisión teatral, más allá del público teatral, básicamente, yo creo que eso es un reto importante.

YVES LEBEAU. Noticias de Juan Mayorga, en Francia. Este año he traducido sus dos últimas obras, *La paz perpetua* y *La tortuga de Darwin*. Durante meses una beca, un presupuesto de parte de Jacques Le Ny, pero tenía una realidad para esos textos. France Culture, la radio francesa, muy importante para los autores ha grabado ocho horas sobre Juan. La libertad que tiene un

traductor con una obra, creo que la verdad sale del texto. Cada frase me parece necesaria y sobre todo la verdad poética, la verdad del pensamiento y eso supone un viaje con ese texto profundizando poco a poco lo que es traducir, y traducir es escribir. Tengo una actitud de poeta y en definitiva soy yo quien tiene una enorme responsabilidad, no sé qué decir.

PAOLA AMBROSI. Me parece que la muestra siempre ha sido una oportunidad grande, no sólo en la dramaturgia española sino en todo el trabajo que se está haciendo y que se puede llevar a cabo sobre todo con la gente que se ocupa de esto. Me han interesado muchísimo las intervenciones y yo, bueno, estoy aquí como traductora muy de paso, es una cosa para mí la traducción muy ocasional, me apasiona, me gusta muchísimo, trabajando en la Universidad y entonces siempre que traduzco me lo tomo como una apuesta si consigo hacerlo dentro de un curso. Lo primero es interesar a los jóvenes en el teatro. Yo no doy dramaturgia, doy un curso de literatura española, para mí siempre es una oportunidad y cuando lo puedo hacer lo hago un curso sobre teatro y la ocasión es este año en la primavera dar un curso por fin a la gente ya de segundo año de especialización. Entonces es una oportunidad para conocer la dramaturgia española que, como se sabe, es muy interesante en este momento. Para mí, los problemas que se ponen son un poco el de la elección de los textos. Venir aquí es importantísimo en ese sentido, me ha interesado muchísimo lo que decía David ahora. Desde mi perspectiva lo poco que se puede hacer y lo poco que se puede aportar es tener buenos consejos y participar de un trabajo más colectivo. Me interesa muchísimo el primer volumen de Julio, del que estaba hablando, porque pensaba que sobre todo en un ambiente como el mío en Verona la intolerancia de la inmigración es un problema que es muy directo. Yo sé que muchas veces pasa, sin que yo se lo proponga a los chicos ellos mismos pidan como trabajo de tesis final un trabajo de traducción, la mejor manera de entrar en el texto, de reflexionar y de aprender a tener respeto hacia el texto. Primero, que se necesita muchísimo tiempo, y entonces si lo puede hacer con tiempo de tesis en el que aprendes muchísimo y seguramente te apropias de la obra que vas traduciendo. Los estudiantes que yo tengo a veces no tienen ninguna, pero absolutamente ninguna experiencia de teatro, no han ido a teatros pero siempre con la colaboración de Guillermo que naturalmente es una fuerza en este sentido,

siempre que he hecho cursos era para que pudieran tener la oportunidad de ver un texto. El cambio de sistema universitario de los últimos años con el sistema trienal nos ha jodido, ahora es todo mucho más fragmentario, no se tiene ya la oportunidad de tener una relación con los estudiantes lo bastante continuada como para hacer un trabajo de este tipo, lo cual a ver ahora sí se puede recuperar algo con las escuelas especializadas. Habría que trabajar por temas, por ejemplo, juntando textos alrededor de un tema.

MODERADOR. El proyecto de Julio me parece muy interesante y creo que deberíamos reflexionar sobre el tema, es decir, que los traductores se integren de una vez en trabajos más amplios que el trabajo, como decía, artesanal, de la traducción en tu casa, por muy interesante que sea lo que hagas y por muy bien que elijas [...] la integración, la profundización en el análisis de un texto dramático, a partir también de una traducción, te abre un campo que no se suele utilizar y que nunca mejor sitio para hacer todo esto que con estudiantes de una escuela de arte dramático, no sólo de filología, sino con estudiantes de teatro, con todo lo que eso implica. El proyecto tuyo me parece realmente una apuesta global y muy bien dirigida para que eso lleve a lo que es la formación pedagógica. Eso es infrecuente, yo sólo conozco un caso que es el caso de Enzo Corman como fundador y director del departamento de dramaturgia en una de las tres grandes escuelas oficiales que hay en Francia, él desde un principio, también porque está vinculado a la traducción por muchos afectos y efectos, vio claro que los pocos alumnos que tiene allí del curso de dramaturgia tenían que tener un amplio conocimiento de cómo eran otras dramaturgias, de cómo se está escribiendo en otro sitio, y una relación constante con otras escrituras a través de la traducción.

JUAN VICENTE MARTÍNEZ LUCIANO. Yo no estaba en el programa, de modo que lo que yo diga será todo off the record. Yo he de decir, y algunos ya me conocéis, que soy una persona privilegiada, soy traductor, traduzco lo que quiero y todo lo que traduzco y quiero se estrena, tengo mi propia productora, que no estrena mis traducciones, tengo mi colección, en donde publico absolutamente lo que quiero, y en una ciudad marginal: marginal en el sentido de que está al margen, es decir, no es Madrid ni Barcelona, y como no es Madrid ni Barcelona, lo que hacemos en Valencia, que es mucho mejor que lo que hay en Madrid o Barcelona, no sale, porque no sale en

El País, no sale en *El Mundo*, no sale en ningún sitio, nadie se entera de lo que pasa en Valencia. Pongo un ejemplo: en el año 2000, hace ocho años, todos los premios de teatro importantes que se dan en España, el Marqués de Bradomín, el Calderón de la Barca, SGAE, etc., todos los ganaron autores valencianos. En una temporada hubo ocho autores valencianos, lo recuerdo porque la SGAE hizo una gran ceremonia porque ocho autores valencianos subieron al escenario a contar lo que habían escrito porque lo habían ganado todo; pero es que un par de años antes y un par de años después, los Bradomines, este año el Alejandro Casona, el año pasado... Pero no salimos en *El País*: porque es Valencia y porque al Gobierno valenciano no le interesa que salgamos en los papeles porque al Gobierno valenciano lo que le interesa, como todos bien sabéis, es Calatrava, la Fórmula 1, la Copa del América y poquito más. Lo digo porque es importante: Valencia es una ciudad que funciona a impulsos individuales. Y yo me he puesto como ejemplo; pero creedme que hay mucha gente en Valencia, y Fernando lo conoce muy bien, que funcionamos a impulsos individuales. Donde tenemos una Escuela de Arte Dramático en la que el teatro contemporáneo, universal, que se enseña en la Escuela de Arte Dramático los autores contemporáneos se llaman –y os lo puedo asegurar porque está en el programa– John Osborne, Arnold Wesker, y creo que este año entraba Harold Pinter entre los autores contemporáneos que estudian los estudiantes de arte dramático en Valencia; donde cuando les hablas de una tal Sara Kane o de un tal Schemillienig creen que es un equipo de fútbol que jugó en la Eurocopa del año pasado. Esto es así, y los que estáis en las Escuelas sabéis que la Escuela de Valencia es un poco peculiar por muchísimas razones. ¿Por qué estoy diciendo todo esto? Porque modestamente, cuando uno publica en una colección a un autor como Carles Alberola, que ya es un autor de referencia, Alejandro Jornet, etc., que no necesita de traducción –y ahí es donde quería empezar a incidir en el tema– resulta que en Latinoamérica se le representa constantemente. Ahora mismo en Buenos Aires está Alberola y sin embargo, no traspasa los Pirineos. ¿Por qué? Me vais a perdonar los que traducís a los Mayorga, a los Belbel, a los... etc., etc., porque no los conocéis porque no salen en *El País*. Perdonadme el exabrupto, porque es un poco por meter leña al fuego, pero es verdad, porque como no salen en los medios de comunicación de los que todos nos servimos para conocer, lo mismo que sucede en otros países,

hace que estemos hablando de una dramaturgia desconocida. No lo digo sólo por vosotros, lo digo por mí, que no sé lo que está sucediendo en Galicia, yo en este momento no sé quiénes son los dramaturgos emergentes o en donde sea que no solemos aparecer en las páginas de Cultura de *El País*, que como además tenemos edición valenciana... Yo no me puedo enterar en ningún periódico, en ninguno, de qué está sucediendo en la cartelera de Madrid. Tengo que entrar en Internet porque la cartelera de Madrid, de Barcelona, de Coruña, de Sevilla y tal, no viene en los periódicos. Claro que me entero porque existe el correo electrónico y otras muchas cosas que los amiguetes... Pero el público en general, y lo digo por mis propios alumnos en la Facultad, que estudian teatro británico contemporáneo, saben que en Madrid está sucediendo *Mamma mia*, saben que está sucediendo todo aquello que la televisión anuncia, etc., pero no saben lo que pasa ni siquiera en La Cuarta Pared. Cada día has de dedicar los tres primeros minutos de la clase a repasar la cartelera. Y repaso la cartelera de la propia ciudad con los alumnos. Sólo estoy diciendo que tienes toda la razón. Mayorga ya tiene recorrido, y entonces os brindo la posibilidad de que empecéis a pensar en autores que no son tan conocidos. Yo las regalo, todos los años aquí en la Muestra presento obras de autores especialmente de los valencianos, porque tienen menos salida, y tendré unas 40 ó 45 obras de autores valencianos publicadas, y viniendo a la Muestra uno se las lleva gratis.

JULIO CHECA. *Hay que ser muy vigilante en relación a las esclerosis. Determinados creadores –no solamente en el teatro, evidentemente, sino en la escritura en general– introducen fórmulas muy interesantes en las que se quedan durante mucho tiempo y que repiten una y otra vez. De tal manera que el haber adquirido un prestigio, el tener un nivel merecido por algunos de esos textos, o por muchos de esos textos, no debería ser necesariamente la condición para perpetuarse y para seguir ofreciendo textos que tienen poco que aportar ya a esa escritura, y que precisamente por gozar de ese prestigio creo que las vías de continuidad tendrían que ser otras. Cuando decía antes lo de «emergentes» creo que he intentado advertir que no se trataba ni de modas ni de esnobismo ni siquiera de vanguardia, sino de ver cómo aquellos sectores más débiles, cómo aquellos sectores más frágiles, cómo aquellos sectores que tienen menos resistencia que oponer a unas leyes férreas que tienen que ver con el mercado, que tienen que ver con la política, etc., pue-*

den mostrarnos todo aquello que tienen que decir [toses]. Primero serán escuchados y después a partir de cierto momento tendrán que vivir también sus propios caminos y sus propias vidas. Podría hablar de treinta, treinta y cinco años; evidentemente, no se trata de levantar una barrera cronológica, tiene mucho más que ver con una declaración de intenciones. Y en esa declaración de intenciones me parece, nos parece, porque creo que en esto coincido con algunas personas más, que determinadas voces no pueden ser escuchadas si no hay una revisión de los mecanismos de difusión de esas voces. De éstas y de las otras. Con lo que se trata sencillamente de apuntar en algunas direcciones siendo suficientemente flexibles para entender que no se trata de marcar una barrera fija, y por supuesto no caer en la estupidez de discutir ahora el carácter contemporáneo de alguien como Vinaver, y de la juventud de Vinaver, o de la juventud de Alfonso Sastre, o de la juventud o el interés de Günter Grass. No estamos hablando de eso, mi rechazo tiene mucho más que ver con lo que son los campos y los polisistemas. Hay unos sistemas hegemónicos, hay otros sistemas periféricos, y se trata de dar cabida a esos sistemas periféricos para que tengan la oportunidad de ocupar una parte de los campos hegemónicos. Pero no es descalificar un lenguaje, no es descalificar una generación o unas generaciones, no es negar el valor de unos autores, de ninguna de las maneras. Se trata de dar también un espacio a esas otras voces que no lo tienen.

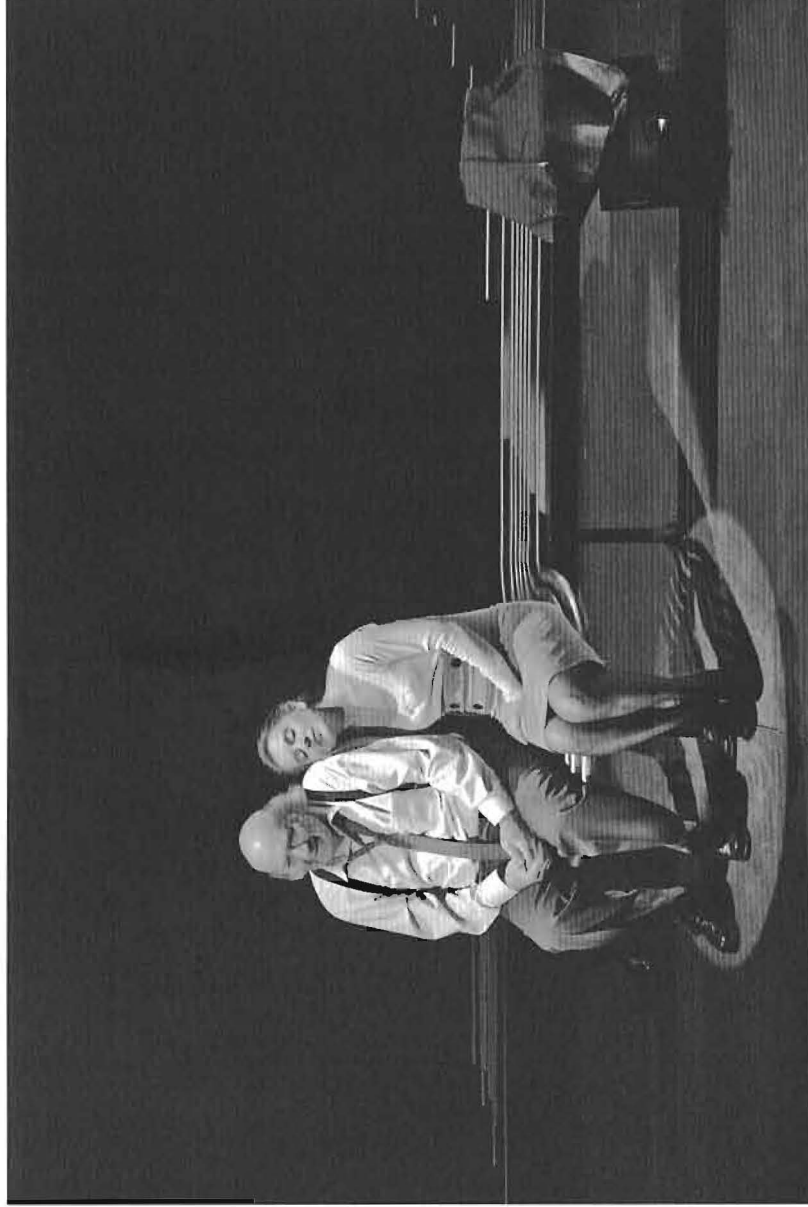
A partir de estas exposiciones se produjeron nuevas intervenciones para matizar, aclarar o ampliar algunas de las ideas expuestas. Se insistió en el análisis de las "redes" que reúnen a traductores de diferentes lenguas, las vinculaciones de las escuelas de arte dramático o las universidades con la edición y la difusión de autores "emergentes" españoles y de otras dramaturgias en traducción, la utilización de fondos públicos europeos, etc.

Tras dar las gracias a todos por sus intervenciones, el moderador anunció que un resumen de las intervenciones se publicarían en los Cuadernos de Dramaturgia de la próxima edición, remarcando el apoyo decidido de la Muestra a la dramaturgia española contemporánea y a los problemas de la traducción.

**Memoria fotográfica
sobre la XVI Muestra de Teatro Español
de Autores Contemporáneos**



JESÚS CAMPOS Y REPRESENTANTES DE DIVERSAS INSTITUCIONES.



"2.24" de Pascual Carbonell y Jerónimo Cornelles.
Dirección: Jerónimo Cornelles.



"ANTIGONA 18100-7" de Aurelio Delgado.
Dirección: Aurelio Delgado.



"EXTRARRADIOS" de Eduardo Alonso.
Dirección: Eduardo Alonso.



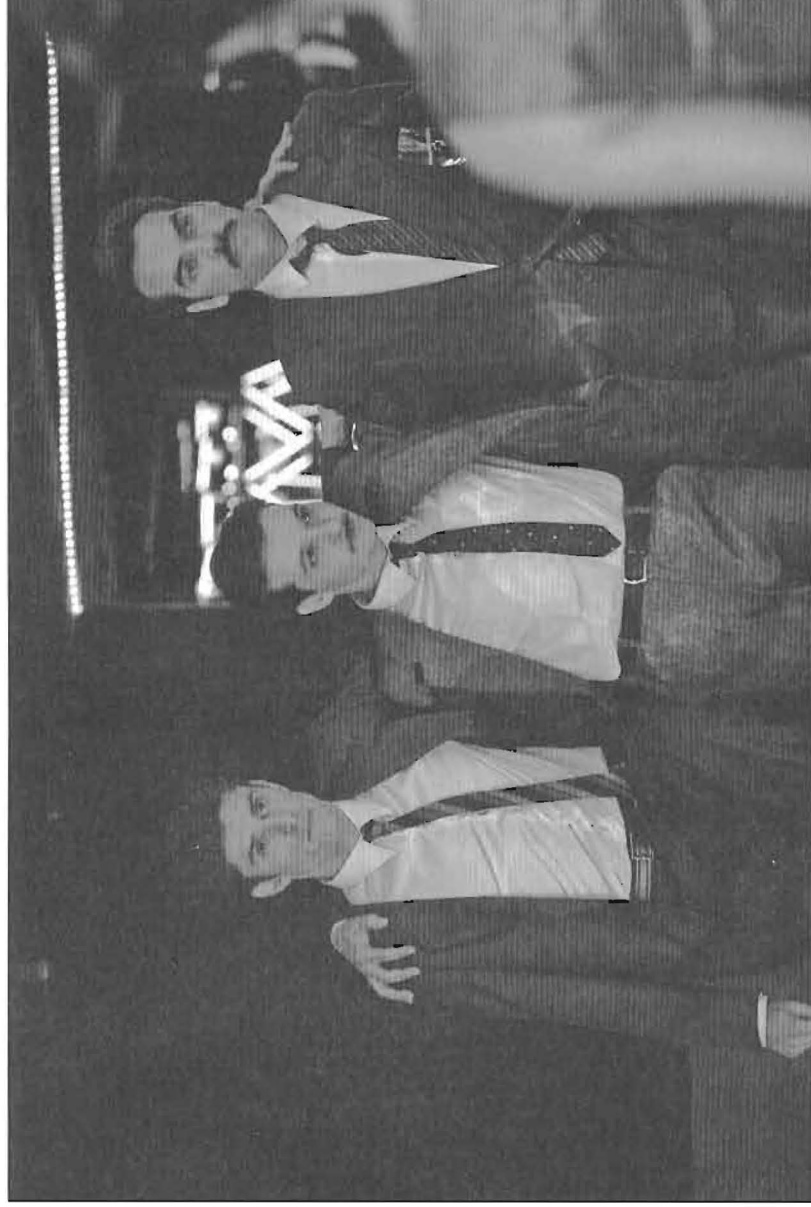
"ÁRBOL DE LA ESPERANZA" de Laila Ripoll.
Dirección: Laila Ripoll.



"FANDO Y LIS" de Fernando Arrabal.
Dirección: Quique Culebras.



"CITY/SIMCITY" de Jordi Casanovas.
Dirección: Jordi Casanovas.



“SÍ, PERO NO LO SOY”, de Alfredo Sanzol.
 Dirección: Alfredo Sanzol.



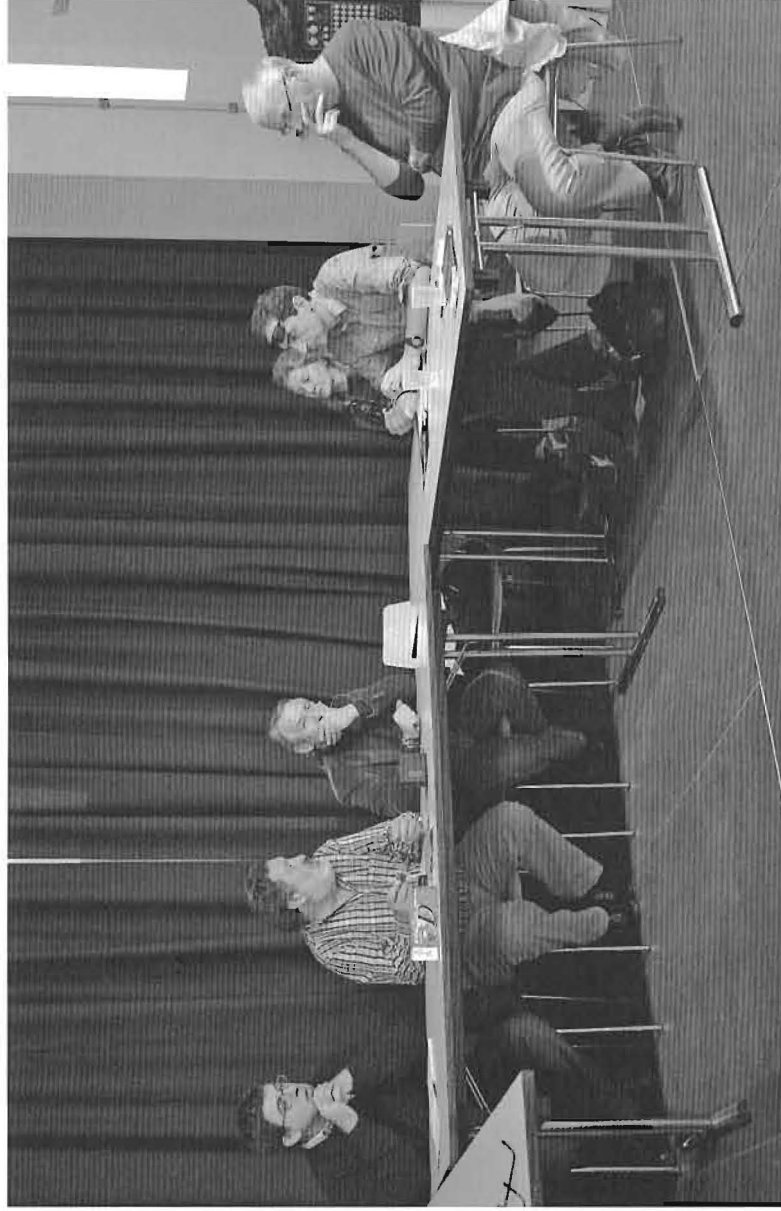
“SOLEDADE Y ENSUEÑO DE ROBINSON CRUSOE” de Ignacio del Moral.
 Dirección: David Lorente.



TALLER DE DRAMATURGIA
(primero por la izquierda Alfonso Plou).



"PALABRA DE AUTOR"
(de izquierda a derecha, Francisco Bezerra, Jordi Casanovas, Juan A. Ríos, Rubén Ruibal y Guillermo Heras).



"PALABRA DE TRADUCTOR"

(de izquierda a derecha, Julio Checa, Fernando Gómez Grande, Juan V. Martínez Luciano, Paola Ambrosi, Pino Tierno y John Ginman).

IV. DESDE LA OTRA ORILLA

LA DRAMATURGIA DE LA DRAMATURGIA

Una aproximación desde las ciencias de la complejidad

Mario Cantú Toscano

INTRODUCCIÓN

Los últimos años del siglo XX y lo que va del XXI han tenido una problemática en cuestión de las artes, y ésta es precisamente la indefinición de las artes. Tal pareciera, por un lado, que ya no importa su definición o que se ha llegado a la resignación de no poder llegar a una. Quizá el arte, por su misma naturaleza transgresora, va forzando cada vez más sus límites resistiéndose a una definición. El teatro no es una excepción a esto, y la dramaturgia tampoco. En los últimos años se ha dado un fenómeno que ha puesto en jaque a los críticos y teóricos, al mismo tiempo que a los creadores y al público. Se trata de una especie de subgénero híbrido que han querido denominar como *narratugia* (algunos también lo llaman *dramativa*), que es una mezcla de los vocablos narrativa y dramaturgia para designar una dramaturgia narrada.

Los debates sobre dramaturgia que esta modalidad ha despertado han quedado sin resolución, o al menos no una que pudiera ser convincente para un grupo significativo. Podríamos atribuirle esto al hecho de que la dramaturgia, en la práctica de la escritura dramática, ha rebasado las viejas definiciones, y que las teorías no se han actualizado.

Existe también la cuestión de que el término dramaturgia se ha hecho extensivo a los actores, directores y otros técnicos y creativos del quehacer teatral. De esta forma se habla de la dramaturgia del actor y del director. Esta extensión nos hace preguntarnos si la dramaturgia es una o son muchas dramaturgias.

La pregunta inicial es ¿cómo entrarle a este problema o cómo atacar las deficiencias que hasta ahora se han venido suscitando dentro de los debates? El teorema de Gödel nos dice que los sistemas, por más abiertos que sean, están imposibilitados para analizarse a sí mismos. De ello resulta que la dramaturgia no puede analizarse con la dramaturgia, o que el teatro no puede analizar al teatro. Es por eso que propongo analizar esta problemática desde las ciencias de la complejidad.

LA COMPLEJIDAD

El paradigma de la complejidad surge de las matemáticas y se ha ido extendiendo a las demás ciencias. Edgar Morin ha llevado este paradigma hasta la filosofía en sus seis libros de *El método*. El filósofo francés propone que son tres los principios que organizan el paradigma de la complejidad frente al de la simplicidad. A saber: el principio de recursividad, el hologramático y el auto-eco-organizador¹.

Siguiendo a Morin, el paradigma de simplicidad nos ha hecho encontrar relaciones causa-efecto de forma lineal, es decir, A es causa de B, y B es causa de C. Pero el principio de recursividad nos dice que B también puede ser causa de A, C causa de B e incluso causa de A. La no linealidad de las relaciones causa-efecto nos lleva a ver que algo puede ser al mismo tiempo causa y efecto en su relación con otra instancia. Tomemos, por ejemplo, la trinidad individuo/sociedad/especie². Los individuos producen sociedades, pero las sociedades también producen a los individuos mediante la cultura. Los individuos están determinados por las sociedades en las que están inscritos, pero las sociedades están determinadas por los individuos que las componen. De

1. Para ver un resumen de estos principios se puede ver el artículo Morin, Edgar. "El diseño y el diseño complejos" en *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa, 2008.

2. Morin, Edgar. *El método 5. La humanidad de la humanidad. La identidad humana*. Madrid: Cátedra, 2006.

la misma forma, individuos y sociedades están englobados en la especie. La especie produce la información biológica que determina las características de los individuos y de las sociedades, pero la especie depende de los individuos, de la reproducción de éstos, y la especie también está determinada por las sociedades, que implantan reglas en las formas de reproducción.

El principio hologramático nos señala que el todo no es la suma de las partes, y que las partes no son separables del todo. Asimismo, que existe una reproducción del todo en las partes. Un ejemplo que podemos ver en la vida cotidiana son los árboles, cuyas ramas asemejan al tronco. Y las bifurcaciones que se dan en las ramas principales se reproduce en las ramas que salen de éstas y a su vez en las ramas más pequeñas, que luego se bifurcan en hojas. Al mismo tiempo, en las "venas" de las hojas podemos encontrar una bifurcación muy similar a la del tronco con las ramas. Sin embargo, todas estas partes conforman un todo y son inseparables de éste para imbricar un sistema.

La auto-eco-organización se da en todos los sistemas vivos. Podemos observar, por ejemplo, el cuerpo de un animal, que, al ser dañado, se auto-organiza para recuperar su balance. Pero esta auto-organización no siempre se realiza de forma exclusivamente autónoma, es más, la mayoría de las veces depende del exterior para organizarse. El hambre, por ejemplo, es un desbalance en los nutrientes que el cuerpo necesita. Y para recuperar el balance hace uso del alimento que esté en su entorno. De ahí viene el prefijo "eco", pues las auto-organizaciones de los sistemas necesitan tomar elementos exteriores del entorno físico, por ello es auto-eco-organizador³.

LA NOOSFERA

Antes de continuar, habrá que establecer algunos puntos básicos de la producción de conocimiento. Según Morin, el conocimiento se da en una recursividad de cerebro/espíritu/cultura⁴. Hay que aclarar que se usa el término "espíritu" sin ninguna connotación religiosa o mística. Se prefiere al

3. Morin, Edgar. *El método 1. La naturaleza de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 2006. Y Morin, Edgar. *El método 2. La vida de la vida*. Madrid: Cátedra, 2006.

4. Morin, Edgar. *El método 3. El conocimiento del conocimiento*. Madrid: Cátedra, 2006.

término “mente” porque éste tiene más bien una connotación racional, y el espíritu engloba lo lógico-racional, lo afectivo-emotivo, lo mítico, etcétera.

Así, el cerebro produce al espíritu y el conjunto de individuos, es decir el conjunto de cerebros/espíritus, producen la cultura. Sin embargo, la cultura es un factor que determina al espíritu. Morin toma el término *imprinting* de Konrad Lorenz, quien lo había usado para describir cuando un pato sigue al primer ser viviente que tenga en frente como si fuera su mamá. De esta forma, el *imprinting* cultural es una marca que se queda en el espíritu/cerebro y que determina nuestro pensar, nuestro hacer y nuestro conocer.

Pero la mente también puede producir cambios en el cerebro. Las dendritas de las neuronas no están fijas, sino que se combinan con las dendritas de diferentes neuronas para formar diversos pensamientos. Cuando un pensamiento o forma de pensar es recurrente, las dendritas tienden a fortalecer las uniones –a formar una especie de “callos”, podría decirse–, y el pensar de otra manera o generar pensamientos distintos a los acostumbrados se hace más difícil también desde el punto de vista fisiológico. Por lo tanto, el espíritu y la cultura también pueden modificar al cerebro que los produce. Cerebro, espíritu y cultura se producen, modifican y condicionan mutuamente sin que ninguna de las tres instancias tenga un papel preponderante.

Morin nos dice que, dentro de la biosfera habita la antroposfera y que ésta, a su vez, está compuesta por una trinidad: psicósfera, sociosfera y noósfera⁵. La psicósfera está constituida por los espíritus/cerebros, la sociosfera por los individuos que forman sociedades así como la vida de éstas, y la noósfera, que es la producción cultural. La cultura está comprendida por los saberes y conocimientos no sólo desde el punto de vista científico, sino los mitos, ideologías, sistemas de valores, artes, lenguaje, etcétera.

A todo esto, Morin los denomina “seres de espíritu”:

Como hemos visto, todo lo que está organizado adquiere ser, realidad, autonomía, ser, es estar organizado, mejor, ser organizado. [...] Sólo las filosofías idealistas les reconocían a las Ideas Soberanía, Poder, Reino, pero eran incapaces de insertarlos en los mundos físicos, biológicos y humanos⁶.

Aunque no tengan una realidad física (no son seres que habiten en tiempo y espacio, sino sólo en el tiempo), las ideas son seres vivos desde el punto de vista de la biología, pues responden al principio de auto-eco-organización.

Morin retoma el concepto de *mindscape* (paisaje mental) y lo funde con el de paradigma de Thomas Kuhn. Este paisaje mental, este paradigma es el que nos determina para ver la realidad desde un punto de vista. Estamos atados a los paradigmas de nuestra noósfera. ¿Entonces cómo se explica el que el pensamiento y la cultura vayan evolucionando?

Morin dice que dentro de todo paradigma existe un “pensamiento desviante”, un pensamiento que va en contra del *establishment*, de la norma. Y este pensamiento genera un “caldo de cultivo”, que pueden ser unos cuantos individuos y no necesariamente en un área geográfica definida. El caldo de cultivo genera “calor cultural”, debates de ideas, discusiones sobre alguna postura. Y esto a la larga, generará otro paradigma que quizá a su vez se vuelva hegemónico.

Solemos decir que el arte está vivo, o que el teatro está vivo, pero lo decimos más como una metáfora. Con este punto de vista podemos decir que literalmente están vivos. Las ideas tienen una relación simbiótica casi parasitaria con el ser humano. Podríamos hacer una analogía parcial con los virus, que necesitan del ser humano para habitar y para reproducirse, y que van mutando, es decir, auto-eco-organizándose. Pongamos como ejemplo la ideología marxista, que entra en otra ideología que le es un ambiente hostil, como la ideología cristiana. Esta idea muta, sin poder atacar el núcleo de la ideología cristiana, pero encuentra la forma de convivir en lo que llamamos la teología de la liberación.

FILOSOFÍA DEL ARTE: DEFINICIÓN DE ARTE

El filósofo español José García Leal, en su *Filosofía del arte*⁷, expone cuatro definiciones principales de arte⁸, aunque admite que se pueden dar hibridaciones entre algunas de ellas: la definición institucional, la intencional, la funcional y la simbólica.

5. Morin, Edgar. *El método 4. Las ideas*. Madrid: Cátedra, 2006.

6. Morin, *El método 4*, op. cit., p. 114.

7. García Leal, José. *Filosofía del arte*. Madrid: Editorial Síntesis, s/a.

8. *Ibid.*, pp. 11-92.

En la definición institucional tiene el arte se define por agentes externos. Directores de museos, teatros y galerías, los críticos y promotores artísticos, curadores y direcciones artísticas de festivales, antologadores y editores, los talleres de creación, etcétera son quienes definen lo que es arte y lo que no es. García Leal refiere una parte de un debate donde se decía que si un mono en un zoológico hace una pintura, y ésta se exhibe ahí, no es arte. Pero si esa misma pintura se exhibe en un museo, lo es.

Otra definición se carga hacia el lado del artista creador: la intencional. En ella baste con que el artista tenga la intención de que su objeto creado sea artístico para que éste se convierta automáticamente en arte. De esta forma, "la obra es considerada como un *vehículo* por el que fluye la intención del autor. Y así, el efecto provocado en la audiencia pasa fundamentalmente por el reconocimiento de la intención del autor"⁹. ¿Qué pasa si el lector-espectador de la obra de arte no recibe nada o no entiende la intención del artista? Pero las intenciones del autor no están solamente en lo artístico. Algunos pueden pretender con su "arte" formar parte de un presupuesto, crearse cierto estatus, el "educar" o "concientizar" al público, o simple y sencillamente pretenden que la gente los quiera. En todo caso, el arte es una vía, y no un fin en sí mismo.

La definición funcional, como su nombre lo indica, delimita al arte en cuanto a la función que cumple dentro de una determinada sociedad histórica. Así, el arte ha tenido la función de "reflejar la realidad" o "imitar a la naturaleza", "expresar los sentimientos", crear la identidad nacional, etcétera. Si lo prioritario es el efecto que se causa en el espectador, esto nos trae un relativismo escéptico y, por tanto, cualquier cosa puede ser una obra de arte.

Por último se encuentra la definición simbólica. En ella, García Leal dice que "a) lo que hace de algo una obra de arte es su específica condición simbólica y b) esa especificidad deriva de la construcción sensible del símbolo y de los procedimientos o modos de simbolización"¹⁰. El símbolo es lo que está en lugar de otra cosa, así hay símbolos de muy diversas naturalezas: las señales de tránsito, los números, incluso el lenguaje cotidiano. ¿Pero qué hace al arte que se distinga de los otros sistemas simbólicos? Por ejemplo, un

retrato familiar es un símbolo, está en lugar de la familia. Sin embargo, no nos dice nada nuevo de esa familia, no aporta ningún conocimiento adicional. El arte, en su sistema simbólico, aporta conocimiento al darnos relaciones no obvias entre el objeto simbolizado y el símbolo.

Para ver mejor esto, podemos recordar el concepto de paradigma de Thomas Kuhn, en el cual estamos inscritos con relaciones convencionales que nos hacen ver la "realidad" de cierta manera. Aunque, claro, Kuhn nos habla desde la ciencia, nos dice que

podemos llegar a sospechar que es necesario algo similar a un paradigma como requisito previo para la percepción misma. Lo que ve un hombre depende tanto de lo que mira como de lo que su experiencia visual y conceptual previa lo ha preparado a ver¹¹.

A Morin le atrae la idea kuhniana de paradigma, pero aún se le hace insuficiente por estar inscrita en las observaciones científicas, por eso es que amplía la definición, y señala que el paradigma

contiene, para cualquier discurso que se efectúe bajo su imperio, los conceptos fundamentales o las características rectoras de inteligibilidad al mismo tiempo que el tipo de relación lógica de atracción/repulsión (conjunción, disyunción, implicación u otros) entre estos conceptos o categorías¹².

El simbolismo del arte está basado en una *techné*, como señala Heidegger, la cual, además de *conocimiento*, nos aporta *verdad* en el sentido de *aletheia*. El concepto griego de *aletheia*, según Heidegger¹³, se refiere al desocultamiento. El simbolismo artístico, al encontrar estas relaciones no obvias, desoculta, descubre, por tanto hay verdad en el sentido de mover los paradigmas y ofrecernos una experiencia para poder ver más allá de lo que, en palabras de Kuhn, "estábamos preparados para ver".

FILOSOFÍA DEL TEATRO: DEFINICIÓN DEL TEATRO

Jorge Dubatti, en su *Filosofía del teatro I*¹⁴, comienza atacando la proble-

11. Kuhn, Thomas. *Las estructuras de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 179.

12. Morin, *El método 3*, op. cit., p. 218.

13. Heidegger, Martin. *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo finitud, soledad*. Madrid, Alianza, 2007, pp. 49-86.

14. Dubatti, Jorge. *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Autel, 2007.

9. *Ibid.*, p. 60. Las cursivas son del autor.

10. *Ibid.*, p. 82.

mática de la definición de teatro, o más bien, la indefinición que existe y, por consiguiente, el vacío ontológico que conlleva. Recordemos que Grotowski¹⁵ encuentra la teatralidad mediante su famosa “vía negativa”, quitando los obstáculos. El teatro se resume a la relación actor-espectador. De la misma forma opera Dubatti para encontrar las condiciones necesarias y suficientes, y llega a una conclusión similar: el convivio. El teatro es convivio entre actores, técnicos y espectadores. Pero no es cualquier convivio, es un convivio donde se dan procesos simbólicos. La clave para entender el símbolo en el teatro se encuentra en otro término griego, la *poiesis*.

Dubatti nos remite al “Simposio” de Platón. En este famoso diálogo, Diótima le refiere este concepto a Sócrates:

Ya sabes que la palabra poesía¹⁶ tiene numerosas acepciones, y expresa en general la causa que hace que una cosa, sea la que quiera, pase del no ser al ser¹⁷, de suerte que todas las obras de todas las artes son poesía, y que todos los artistas y todos los obreros son poetas¹⁸.

Los que son fecundos con relación al cuerpo aman a las mujeres [...] Pero los que son fecundos con relación al espíritu... Aquí Diótima, interrumpiéndose, añadió: porque los hay que son más fecundos de espíritu¹⁹ que de cuerpo para las cosas que al espíritu toca producir. ¿Y qué es lo que toca al espíritu producir? La sabiduría y las demás virtudes que han nacido de los poetas y de todos los artistas dotados del genio de la invención²⁰.

La *poiesis* es el acto creativo-simbólico donde algo transita del no ser al ser. ¿Pero dónde se da esta *poiesis*? Dubatti nos dice:

La acción *poiética* teatral genera un ente, ausente e inexistente antes y después de la acción. Por la doble dimensión de trabajo y ente, la *poiesis* es acontecimiento: acción humana y suceso, algo que pasa, hecho que acontece en el tiempo y en el espacio. A través de llamados, cambios de luces, música u otros índices de pasaje, el convivio invita a centrar la

atención en esas acciones, a concentrarse en ellas a partir del ejercicio de la expectación, tercer acontecimiento complementario de la teatralidad que se detonará causal y lógicamente a partir de la manifestación de la *poiesis*²¹.

El medio (en términos aristotélicos) de construcción de la *poiesis* que llamaremos específica de la teatralidad, son las acciones físicas y físico-verbales de al menos un cuerpo viviente en presencia convivial, de allí la radicalidad de la presencia física del actor en el teatro. [...] Acciones necesariamente metafóricas, pero no necesariamente ficcionales: lo propio de la *poiesis* es la metáfora, no la ficción, ya que es común en el arte la *poiesis* no ficcional. Las acciones reales, ya por su misma génesis –acciones que no observamos en el mundo cotidiano– o porque al ser tomadas por la matriz de la *poiesis* mutan: acciones despragmatizadas de su función en la empiria y transformadas en poesía²².

Es digno de mencionar que García Leal también combate el concepto de ficcional como condición necesaria del arte. De la misma forma, el teatro, aunque puede ser ficcional, puede no serlo. También la literatura, si es ficcional en la narrativa, no lo es necesariamente en la poesía.

Así la teatralidad tiene como centro el convivio y lo que Dubatti llama los “cuerpos *poiéticos*”. Dentro de las manifestaciones teatrales –además de lo que comúnmente tenemos por teatro– podemos encontrar, siguiendo a Dubatti, el teatro callejero, la danza, la danza-teatro, el teatro de sombras, de objetos, de muñecos, el teatro negro, el teatro corporal y el mimo, el teatro musical y la música escénica, el teatro leído y semimontado, los malabares, las mascaradas, el carnaval, etcétera²³.

Dubatti hace una curiosa categorización de las artes, ya sean *in vivo* o *in vitro*. De ahí que el arte *in vivo* por excelencia sea el teatro. ¿Qué es la dramaturgia para Dubatti? Aunque si bien concede los términos de dramaturgia del actor, del director, etcétera, la explica con los conceptos aristotélicos de *acto* y *potencia*:

La dramaturgia, podemos concluir, es literatura dramática, que sólo adquiere una dimensión teatral cuando está incluida en el acontecimiento teatral. Por ello hay que distinguir diferentes tipos de textos dramáticos según su relación con la escena [...] El libro, o el impreso, o el manuscrito sólo se transforma en cultura viviente si son compartidos en una estructura de convivialidad a través de la oralización directa²⁴.

15. Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XIX, 2004.

16. Aquí el traductor está traduciendo *poiesis* por *poesía* y nos advierte que *poiesis* es una palabra más amplia que describe la acción de crear, aunque se le daba más énfasis a la creación de música y versos.

17. Esto nos recuerda claramente a Heráclito, a quien haremos referencia más adelante en este mismo tenor.

18. Platón. “Simposio o de la erótica” en *Diálogos*. Bogotá: Panamericana Editorial, 2006, p. 398.

19. En este caso, “espíritu” tiene mucha relación con el concepto de Morin, salvo, claro, la inserción en el mundo físico y biológico.

20. Platón, *op. cit.*, p. 402.

21. Dubatti, *op. cit.*, p. 91. Las cursivas son del autor.

22. *Ibid.*, p. 99.

23. *Ibid.*, p. 52.

24. *Ibid.*, p. 39.

De esta forma, la dramaturgia en el texto impreso es literatura en acto y teatro en potencia; al revés, al estar en la escena, la dramaturgia es teatro en acto y literatura en potencia. Pero, ¿podemos quedarnos con esta definición?

¿QUÉ ES LA DRAMATURGIA?

No podemos tener una concepción de la dramaturgia que abarque sólo al texto escrito. Y aún el texto escrito, ¿cómo se diferencia de las otras manifestaciones de la literatura como la narrativa y la poesía? Pero antes tenemos que saber qué es la dramaturgia en un sentido amplio.

Como vimos más arriba, los elementos necesarios de la teatralidad son el convivio y la *poiesis*. Dado que la dramaturgia también puede darse *in vitro*, vamos a centrarnos en el aspecto *poiético*. Dubatti nos dice que, dentro de la *poiesis* teatral, están las acciones físicas y físico-verbales. Las acciones verbales —como nos dice la teoría de los actos de habla de John L. Austin²⁵—, los actos ilocutivos, modifican la realidad. En este caso, es una realidad simbólica, por no decir ficcional. Pero estas acciones *poiéticas*, que a su vez son creativo-simbólicas, no se dan de forma aleatoria, o al menos no completamente.

Podemos ver con el concepto de noósfera que todas las manifestaciones culturales están regidas por paradigmas, y estos paradigmas a su vez están estructurados de cierta forma que les da, por un lado, su autonomía, y por otro su determinación. Igual que los mitos o las ideologías o incluso las teorías científicas, las formas simbólicas del arte contienen y están contenidas por los paradigmas y sus estructuras. En el caso de la *poiesis* teatral, la parte que brinda esa estructura es la dramaturgia.

Las acciones físicas y físico-verbales (que para abreviar designaremos aquí y para fines de este trabajo como acciones dramáticas) componen un sistema simbólico, que no necesariamente ficcional. Y el que compongan un sistema implica que tengan un complejo de relaciones entre sí, que se articulen. Esta articulación es a la vez arbitraria y determinada. Arbitraria

25. Se puede ver más sobre los actor ilocutivos en Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós, 1971.

porque el arte establece relaciones no obvias, pero a la vez está determinada o motivada, porque si no estaríamos en la completa incomunicabilidad. El simbolismo *poiético* es autónomo pero a la vez determinado por su noósfera. El artista está condicionado por su *imprinting* cultural para crear con modelos preestablecidos: a como guía, a veces para transgredirlos, pero no puede sustraerse a ellos.

Es por eso que el mecanismo por el cual se articulan los sistemas simbólico-*poiéticos* de la teatralidad es la dramaturgia. Así, la dramaturgia es el mecanismo dialéctico-analógico mediante el cual se estructura el sistema simbólico-*poiético* de la teatralidad. La dramaturgia no es el centro de la teatralidad; pero, de la misma forma que el lenguaje es el que hace que se articulen los elementos de la noósfera, así la dramaturgia sirve como articulador. Morin nos dice que el lenguaje

Es necesario para la conservación. La transmisión, la innovación culturales. Es consustancial a la organización de toda sociedad y participa necesariamente en la construcción y la vida de la noósfera²⁶.

No hay nada antropológico que no dependa del lenguaje, de ahí la tendencia a reducirlo todo al lenguaje, pero todo lo que es lenguaje procede de algo distinto, va hacia algo distinto, expresa algo distinto que el lenguaje²⁷.

De la misma manera, la dramaturgia no es el centro de la teatralidad, pero es el medio por el que operan sus procesos simbólico-*poiéticos*. Por un lado es un mecanismo analógico, pues se basa en analogías para la creación de símbolos; y por otro, es dialéctico porque obedece al proceso de la dialéctica hegeliana: tesis, antítesis y síntesis.

Podemos verlo a gran escala, como un todo: una dialéctica de la obra con el planteamiento, desenlace y resolución. De igual forma la podemos ver en las partes: en las escenas, cuadros o actos. Y la podemos ver también en lo micro: la composición de cada una de las acciones de los ejecutantes en la escena.

Aún nos queda otro problema, la dramaturgia de autor-escritor. Por ello le dedicaremos un apartado ésta, por su condición de ser teatralidad *in vitro*.

26. Morin, *El método 4*, op. cit., p. 165.

27. *Ibid.*, p. 167.

FUNCIONES LITERARIAS, LÓGICA DIFUSA Y SEMÁNTICA DE LOS PROTOTIPOS

La teoría literaria presentada por Alfonso Reyes en *El deslinde*²⁸ contiene un rasgo curioso pero significativo. Reyes, en lugar de hablar de géneros literarios, prefiere hablar de funciones literarias:

En adelante las llamaré simplemente "funciones literarias", puesto que en este libro no examinamos los otros órdenes posibles de funciones literarias.

Son ellas las principales manifestaciones de la literatura, a saber: drama (comedia y tragedia), novela (que envuelve la épica) y poesía (identificada con la lírica). Entiéndase bien: funciones, procedimientos de ataque de la mente literaria sobre sus objetos; no los géneros estáticos que ellas abarcan²⁹.

Podremos retomar parte de la propuesta de Reyes y actualizar algunos de sus conceptos, por ejemplo, el de novela, que mejor habría de entenderse por la función narrativa, así abarcaría no sólo la novela sino el cuento e incluso lo no ficcional. La propuesta es no hablar de géneros, sino de funciones. Y que las funciones son estas tres: la función narrativa, la dramática y la poética.

Antes de continuar con esta idea, vayamos rápidamente a la concepción de lógica difusa. En 1965, Lotfi Asier Zadeh, matemático de origen azerbaiyano y catedrático de la Universidad de Berkeley, publicó un artículo llamado "Fuzzy sets"³⁰ (conjuntos difusos o borrosos), en el cual daba una vuelta radical a la teoría de conjuntos. La propuesta matemática de Zadeh estaba basada en categorías lingüísticas desde una perspectiva humana, es decir, con ambigüedades. Oraciones como "Ema es muy inteligente" u "hoy es un día más o menos caluroso" no son verdaderas ni falsas, sino que pueden ser más o menos verdaderas o más o menos falsas. Adjetivos como alto, bajo, largo, corto, joven o viejo dependen mucho de la subjetividad. Entonces lo que propone es que la lógica binaria cambie sus valores. Si se dan los valores 0 y 1 para falso y verdadero, en una oración como "Gabriel es un hombre

alto", tenemos que poner límites de alto y bajo según género, etnia, etcétera, y luego tomar la estatura de Gabriel para poder decir no 0 ni 1, sino que el valor de verdad es 0,76³¹.

La implicación filosófica es fuerte, porque ya no es que la lógica humana se tenga que adecuar a la lógica matemática, sino la lógica matemática se adecua a la humana. En 1977, junto con Bellman, Zadeh publica un artículo llamado "Local and fuzzy logics"³². Esto implica un severo golpe a la lógica clásica y a sus tres principios fundamentales: el principio de identidad, el de no contradicción y el del tercero excluido.

Casi paralelo al desarrollo de la lógica difusa, en la década de 1970, la lingüística comienza a desarrollar la semántica de los prototipos. La semántica de los prototipos³³, o al menos en una de sus versiones, nos dice a grandes rasgos que tendemos a categorizar con relación a figuras arquetípicas. Esta categorización podría describirse en una serie de círculos concéntricos donde el centro lo ocupa el prototipo. Y a su vez, las divisiones en estos círculos concéntricos no están bien delimitadas, sino que son más bien difusas.

Tomemos el ejemplo del concepto de ave. Tenemos una idea prototípica de ave, donde la golondrina estaría en un círculo más cercano al centro y el pingüino y el avestruz estarían en círculos más alejados, claro está, basados en las condiciones necesarias y suficientes para determinar a algo como ave. De esta forma, se podría afirmar que "golondrina" es "más ave" que "pingüino". Esto no tiene nada que ver con mejor o peor, sino con un grado de proximidad al prototipo.

Volvamos entonces a Reyes. La división tradicional de los géneros está basada en los principios de la lógica clásica. Tenemos que si un texto es narrativo, y la narrativa no es poesía, dicho texto no puede ser poético. Así

31. Una explicación más detallada sobre esto en Velarde Lombraña, Julián. "Sobre la negación y la implicación en la lógica difusa" en *Calculemos... Matemática y libertad. Homenaje a Miguel Sánchez-Mazas*, Javier Echeverría, Javier de Lorenzo y Lorenzo Peña (eds.). Madrid: Editorial Trotta, 1996.

32. Bellman-Zadeh, "Local and fuzzy logics". La digitalización del artículo original se puede encontrar en <http://www-bisc.cs.berkeley.edu/zadeh/papers/Bellman-Zadeh%201977.pdf>

33. Se puede ver un recorrido crítico por los distintos postulados de esta semántica en Kleiber, Georges. *Semántica de los prototipos. Categoría y sentido léxico*. Madrid: Visor, 1995.

28. Reyes, Alfonso. *Obras completas vol. XV. El deslinde. Apuntes para la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

29. *Ibid.*, p. 115.

30. Zadeh, Lotfi A. "Fuzzy sets". La digitalización del artículo original se puede encontrar en <http://www-bisc.cs.berkeley.edu/zadeh/papers/Fuzzy%20Sets-1965.pdf>

es en cuestión de géneros; pero si hablamos de funciones, entonces rompemos con la lógica clásica. Por lo tanto, podemos decir que un texto literario puede tener al mismo tiempo más de una función literaria. En este caso, estaríamos manejando tres variables, a saber, la función *narrativa*, la *poética* (que no es la misma que la *poiética*) y la *dramática*. ¿Pero cómo definir estas funciones?

Un recurso obvio es la morfología, pero es rápidamente desechado. Si consideramos que las características esenciales de la dramaturgia están en los diálogos y la acotación (o didascalía), entonces podríamos asegurar que la novela *La celestina* es una obra de teatro, puesto que está escrita en diálogos, o simplemente considerar a los diálogos de Platón como dramaturgia. Por otro lado, tendríamos que desear *Máquina Hamlet*, de Heiner Müller, como dramaturgia, puesto que no tiene acotaciones ni diálogos marcados con precisión. Incluso tendríamos que desear *El pupilo que quiso ser tutor*, de Peter Hanke, porque no tiene un solo diálogo y todo es sólo una gran acotación.

LA DRAMATURGIA DE AUTOR Y LA FUNCIÓN DRAMÁTICA

Podemos decir entonces que la dramaturgia de autor³⁴ es aquella en la que la función dramática es preponderante o que domina entre las demás funciones, si es que la hay. ¿Pero en qué consiste esta función dramática? Recordemos que dimos ya una definición de dramaturgia en sentido amplio: es *el mecanismo dialéctico-analógico mediante el cual se estructura el sistema simbólico-poiético de la teatralidad*. No obstante, tanto el proceso analógico como el dialéctico se pueden encontrar en las otras dos funciones, quizá con mayor claridad lo analógico en lo poético y lo dialéctico en lo narrativo.

34. La dramaturgia de autor la entendemos como el texto en el que está basado un montaje escénico. Esta dramaturgia no tiene que estar necesariamente escrita *a priori*, sino que es susceptible de escribirse *a posteriori*. Pensemos en la rutina clásica del hombre atrapado en la caja invisible, de Marcel Marceau. Podemos hacer una descripción verbal de esta rutina y ponerla por escrito, y quedaría algo similar a la obra de Hanke antes mencionada. Ésa es la dramaturgia de autor de la obra. Entonces la misma persona está haciendo dramaturgia de actor, director y autor. La dramaturgia que está escrita *a priori* para posteriormente ser montada podríamos llamarla dramaturgia de autor-escritor, para diferenciarla como un caso específico.

¿Entonces dónde está la diferencia? Podremos decir que en su dependencia con la teatralidad.

La primera distinción es que para la dramaturgia lo dialéctico es necesario, mientras que para la poesía y la narrativa es contingente. Pero no creemos que baste con eso. Siguiendo a Dubatti, quien a su vez está basándose en Jaques Derrida, propone

Distinguir una *escritura de la oralidad* y una *escritura gráfica* (*caligráfica o tipográfica, fonética o ideográfica*). Llamamos escritura de la oralidad a aquella que se escribe en la oralidad verbal y no-verbal (*físicamente*) en la situación de comunicación situada, *in vivo*³⁵.

Sabemos que la dramaturgia de autor-escritor no es un texto *in vivo*; pero su característica es que aspira a serlo. La definición que habíamos dado de dramaturgia apunta a una dependencia de la teatralidad, y es esa dependencia justamente la que resulta como otra de las características necesarias de la dramaturgia: estar hecha para desarrollar una escritura oral.

Aquí nos encontramos un peligro muy grande, porque pareciera que pudiéramos brincar ahora a la definición intencional. Es decir, que si el autor-escritor tuvo la intención de que eso fuera dramaturgia y no un cuento, entonces es dramaturgia. O peor aún, que pudiera darse la definición institucional: si un editor publica el texto en la colección de dramaturgia y no en otra, entonces es dramaturgia.

Las condiciones necesarias de procesos analógico-dialécticos y de oralidad en potencia hacen que un texto tenga la función dramática. Dubatti enumera algunas de las características que debe tener la escritura oral del acontecimiento teatral como fenómeno *in vivo*. De ellas, para estos fines de delimitación, podríamos rescatar una: que la escritura oral para el teatro

Debe garantizar inmediatez en la comprensión para evitar interrupción y distracciones: no permite volver atrás. [...] Por lo tanto, el hablante debe crear las condiciones de captación inmediata, no producir interrupciones en la fluidez de la recepción.

[...]

La baja audibilidad de un texto oral se vincula muchas veces a su origen de escritura caligráfica o tipográfica, literaria, *ex visu*. Muchos textos literarios no han sido escritos para ser dichos en voz alta sino que requieren del soporte visual³⁶.

35. Dubatti, *op. cit.*, p. 72. Las cursivas son del autor.

36. *Ibid.*, p. 75. Las cursivas son del autor.

La función dramática de un texto se localiza, por un lado, en el proceso analógico-dialéctico de la escritura gráfica y, por otro, en la potencialidad de escritura oral que posea. Casi cualquier texto puede ser susceptible de llevarse a escena, por lo que casi todos los textos tienen algo de la función dramática. Pero un texto con poca función dramática va a necesitar que ésta esté suplida por la dramaturgia del actor y del director, mientras que un texto con mucha función dramática podría propiciar la falta de proposición creativa en las dramaturgias de actores y directores.

Concluimos de esto que el ideal prototípico de una dramaturgia de autor será aquella donde la función dramática del texto lleve a un equilibrio entre dramaturgias de autores con dramaturgias de actores y directores.

LA DRAMATURGIA DE LA DRAMATURGIA

La dramaturgia como ser en sí mismo, o como un "ser de espíritu" en palabras de Morin, también es portadora de otras ideas, de ideologías y saberes, así como de *verdad* en dos sentidos. Contiene su propio sistema por el cual se puede erigir como un ser vivo. Ya vimos que puede responder al principio hologramático. En la dramaturgia del actor podemos ver acciones dramáticas en triadas, como las marca Eugenio Barba, que corresponden a una tesis, una antítesis y una síntesis. A su vez estas acciones pueden componer una escena de la misma forma, donde la escena tiene un planteamiento, un desarrollo y un desenlace, y que estas escenas constituyen un todo que es la obra. Vemos que el todo no es la suma de las partes y éstas no pueden ser extraídas del todo. Si una escena se extrae de la obra y se representa por separado o se une a escenas de otras obras, ya no es la obra primigenia, sino que es algo más, un nuevo ser.

La dramaturgia se auto-eco-organiza. Por un lado se organiza a sí misma en presencia de otras dramaturgias, es decir, la dramaturgia del actor se auto-organiza en función de las dramaturgias del director y del autor; las acciones dramáticas del actor devienen de las acciones dramáticas propuestas por el autor e interpretadas por el director. De la misma forma la dramaturgia del director está motivada por la del autor y que responde a las posibilidades y retroalimentación de la dramaturgia del actor. La del autor-escritor podría parecer la más autónoma, y quizá lo sea en su estado *in vitro*. Pero al ser dramaturgia *in vivo* se auto-organizará en función de las otras dos dramaturgias.

Además, la dramaturgia tiene esta relación simbiótica y casi parasitaria con los artistas. Los artistas crean esta dramaturgia, pero no la crean de la nada, la crean a partir de la idea que prevalece de dramaturgia y ésta cobra vida propia. La idea de dramaturgia ha vivido más que cualquiera de los dramaturgos. Se podría decir que ha evolucionado casi con un proceso de selección natural, adaptándose a nuevos medios. Ahí se puede ver desde lo "eco" de la auto-organización de la dramaturgia.

No sólo es un bucle recursivo el que existe entre las dramaturgias de autor, actor y director, sino entre la dramaturgia y la teatralidad. La dramaturgia es dramaturgia en cuanto su relación con la teatralidad, es decir, con el convivio y la *poiesis*; pero también la teatralidad tiene que operar mediante el proceso dramaturgístico para que pueda darse la *poiesis* teatral. La dramaturgia produce las acciones de los cuerpos *poiéticos* pero a la vez está determinada por ellos. Por otro lado, la dramaturgia es producida por los artistas, pero la dramaturgia también los produce a ellos. La idea de dramaturgia es necesaria para que los artistas sepan que están ejecutando o creando dentro de un arte escénico.

La dramaturgia es portadora de ideas. En su simbiosis con el artista, también está la simbiosis con el público-lector. Esta relación puede ser más evidente con la dramaturgia del autor, pero no es privativa de éste. Aunque Dubatti habla más de las puestas en escena, se puede ver que pueden ser aplicadas tanto a la dramaturgia de director como de autor. Señala cuatro modalidades fundamentales (que pueden sufrir hibridación, claro está) en la formación de subjetividad de una puesta en escena:

1. El teatro del *conformismo*. En éste se "recrea o inscribe la subjetividad macropolítica 'a escala' micropolítica", se ratifica el *status quo*.
2. El teatro *compensatorio*. "Se trata de una subjetividad diversa de la macro, pero a su vez complementaria, no confrontativa, que se ofrece como 'oasis' momentáneo de autopreservación, evasión y distracción, relajación y catarsis".
3. El teatro *confrontativo*. Es el que "desafía radicalmente la macropolítica desde un lugar de oposición, resistencia y transformación, y que provee de una morada, [...] otra manera de vivir y pensar, articulada como *contrapoder*, que no aspira a convertirse en una macropolítica alternativa".

4. El teatro *beligerante*. Mantiene una actitud beligerante contra la macropolítica y “aspira a convertirse a su vez en macropolítica alternativa, subjetividad de choque con fuerte articulación ideológica, visión binaria y parametración de valores y modelos, que lucha por la toma de poder”³⁷.

Vemos cierta gradación conforme a su relación con el *status quo*, *establishment* o paradigma dominante. En las dramaturgias donde hay fábula, es decir, anecdóticas y ficcionales, es fácil darnos cuenta que además contienen mitos. No es privativo de este tipo de dramaturgias, puede darse en otras; sólo señalamos que son más obvias.

También en las dramaturgias de actores se pueden propagar ideas. Vamos a mencionar un caso de la cinematografía para que pueda ser accesibles a todos y resulte más sencilla la ejemplificación. Tomemos el personaje de Robert De Niro en *Taxi driver*. La famosa escena donde ensaya frente al espejo sacando la pistola con el diálogo “are you talkin’ to me?” ha sido reproducida en diversas ocasiones, como homenaje o parodia. Y no sólo en otras películas o programas de televisión, sino que también en la vida cotidiana la acción dramática de la dramaturgia de De Niro ha pasado a ser no sólo referente intertextual, sino que se ha adoptado como propio por parte del discurso físico-verbal de algunas personas sin ninguna ficcionalidad de por medio.

Como vemos, la dramaturgia, sea la que sea, aporta conocimientos por su naturaleza simbólica y además es transmisora de otras ideas, ideología e incluso de mitos. Además, como ya dijimos siguiendo a Heidegger, es portadora de *verdad*, en el sentido de *desocultamiento*. Y esta *aletheia* puede tener más presencia en el “teatro confrontativo” que señala Dubatti al oponerse al *status quo*. En otro sentido, en el de coherencia, aporta una verdad interna. La dramaturgia es el medio por el cual se articula el sistema de la *poiesis* teatral, por lo tanto es el elemento que da *cohesión* y *coherencia*.

UNA CUESTIÓN PRÁCTICA: LA CRÍTICA TEATRAL

Aunque ciertamente el alcance de este trabajo no llega a cubrir todos

37. *Ibid.*, pp. 163-164. Las cursivas y comillas son del autor.

los elementos que deberían constituir una crítica desde la dramaturgia de la dramaturgia, sí podemos dar un esbozo de por dónde habría que empezar a construir y con qué elementos fundamentales contamos.

Si nos hemos estado ateniendo a la definición simbólica del arte, la crítica deberá ir centrada en la evaluación (no en un sentido cuantitativo, sino cualitativo) esté enfocada a la creatividad. La definición simbólica dice que el arte se diferencia de otros simbolismos por esta relación no obvia entre el símbolo y el objeto; así que en esto radica la creatividad. ¿Existe una forma para medir la creatividad? Difícilmente, aunque podrían establecerse ciertos parámetros para evaluarla de forma cualitativa.

Douglas Hofstadter, el más reconocido de los filósofos de la informática, se propuso analizar el problema de la creatividad en su libro *Fluid concepts and creative analogies*. La finalidad se encuentra relacionada con la inteligencia artificial, la creación de *softwares* que puedan imitar el pensamiento creativo humano. Gianni Puglisi³⁸ hace una reseña crítica de su obra, con la cual podemos desmenuzar algunos puntos que encontramos útiles. La definición de Hofstadter contiene cinco requisitos, aunque en realidad el primero es el principal y los otros cuatro son derivados o dependientes de éste:

1. Para que un acto sea creativo, es necesario que provenga de decisiones propias y autónomas³⁹. Entonces, “el acto creativo conlleva la posibilidad de, en presencia de un repertorio preexistente, por ejemplo de cuatro posiciones posibles, se ‘decida’ optar por una quinta que no estaba en el presente del repertorio”⁴⁰.
2. La desviación innovadora que caracteriza a la decisión creativa no debe ser accidental, pues resultaría irrelevante. Se requiere que el acto creativo contenga una serie de decisiones no obvias, “pero que

38. Puglisi, Gianni. “Un nuevo interlocutor en las relaciones entre filosofía y poesía: la estética computacional de Hofstadter” en *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*, Gianni Vattimo (comp.). Barcelona: Gedisa, 1999.

39. Nosotros tendremos como relativamente autónomas estas decisiones, ya que sabemos que nadie toma decisiones 100% autónomas. Todas están determinadas, aunque sea en mínimamente, por nuestras ideologías e ideas preconcebidas. Se puede ver esta relativa autonomía como un “pensamiento desviante”.

40. Puglisi, *op. cit.*, p. 67. Las comillas son del autor.

contenga en sí un criterio válido para juzgar la oportunidad de cada una de ellas⁴¹.

3. Las decisiones "deben ser flexibles, o sea no vinculadas con lo preexistente y, sin embargo, coherentes con él, puesto que de otro modo resultarían accidentales"⁴².
4. No debe ser un sistema cerrado, "es decir que cada una de sus decisiones debe ser susceptible de ser aceptada, parcialmente rechazada o mejorada"⁴³. De esta forma se elimina el carácter de *automático*.
5. Que el sistema sea abierto. "Éste debe ser capaz de proceder a través de una intersección de estímulos internos del proceso mismo o bien externos a él"⁴⁴.

Esta serie de requisitos para el programa computacional es transferible al sistema simbólico para su evaluación. Así el símbolo deviene creativo si —o es creativo en la medida en que— la decisión relativamente autónoma se desvincula de las elecciones preexistentes pero no de una forma puramente accidental, sino "concientes" y *coherentes* con las otras elecciones. Y a la vez, tienen que constituir un sistema abierto, susceptible de ser rechazado, mejorado o aceptado (una forma no automática), capaz de acceder a estímulos que provengan del interior del sistema o exterior a él. Por ejemplo, una dramaturgia de director que haga una interpretación no obvia del texto escrito, pero que a su vez sea incompatible con las otras interpretaciones (que contravenga el sentido original del texto), cumplirá con el primer requisito, pero fallará en los siguientes dos. O si los cumple, pero la dramaturgia del director no permite libertad creativa de las dramaturgias de los actores ni retroalimentación de otros estímulos externos, no cumplirá con los dos últimos. O si esa dramaturgia del director es tan cerrada que, si se le quiere hacer una modificación para mejorarla estropee la puesta entera, pues tampoco. Lo mismo puede decirse de la dramaturgia del actor y en cierto sentido de la del autor.

41. *Ibid.*, p. 68.

42. *Ibid.*

43. *Ibid.*

44. *Ibid.*, p. 69.

En el caso de dramaturgia del autor y sobre todo del autor-escriptor, su proceso creativo también puede estar vinculado, igual que el del director, a las modalidades de subjetividad que propone Dubatti, a saber: teatro del conformismo, compensatorio, confrontativo y beligerante. En el caso del teatro confrontativo se podrían dar los cinco requisitos, ya que, al confrontarse con el *status quo* o el paradigma hegemónico, se demuestra cierta autonomía en las decisiones, que además no fueron accidentales y son coherentes (aunque la coherencia sea en oposición a las otras opciones). Además, al no pretender convertirse en una macropolítica alternativa, conforma un sistema abierto, susceptible de ser interpelado por estímulos exteriores y también susceptible de ser modificado, aceptado o rechazado.

En cambio, el teatro beligerante puede cumplir con los primeros requisitos, pero no con los últimos dos, pues en su afán de convertirse en esa macropolítica alternativa, se convierte en un sistema cerrado, en un sistema binario, que sólo puede ser aceptado o rechazado, pero no modificado porque entonces deja de ser. El teatro del conformismo y el compensatorio, difícilmente podrían cumplir con el primer requisito, pues las decisiones creativas que tomen estarán en concordancia con el *establishment* y/o sólo podrían hacer elecciones dentro de las preexistentes, es decir, dentro de la obviedad. En cierta medida esto también puede darse dentro de la dramaturgia del actor.

A MANERA DE CONCLUSIONES

Ya en el punto anterior hicimos un breve repaso y señalamos las ideas principales con respecto a la dramaturgia que hemos organizado en el presente escrito. Es por eso que estas conclusiones no contienen un resumen. Más que hacer este repaso, sería necesario destacar que hemos intentado dar una respuesta sobre el ser de la dramaturgia. Es claro que no es una respuesta definitiva, pues la dramaturgia seguirá mutando y habrá que ir adecuando la visión según los paradigmas históricos. Pero por otro lado, tampoco creemos que esto constituya una respuesta total para este tiempo, sino habrá que verla más bien como un punto de partida para el debate y la construcción de una visión más completa y compleja.

Es común que en los encuentros, muestras y otros foros de debate se

concluyan las ponencias con "habría que desarrollar una teoría sobre" o "habría que dar una nueva definición de". Lo mismo sucede en las publicaciones donde el dossier versa sobre algún tema escabroso y de debate. Pareciera que estamos temerosos de dar respuestas. Creemos, no obstante, que tenemos que aventurarnos a dar respuestas. Como decía Octavio Paz: "Las preguntas siguen ahí, aunque las respuestas hayan fallado". Quizá es mucho atrevimiento querer dar una respuesta, pero parece más necesario en este momento tratar de contestar a las preguntas fundamentales que formular nuevas preguntas.

BIBLIOGRAFÍA

- Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós, 1971.
- Bellman-Zadeh, "Local and fuzzy logics". <http://www-bisc.cs.berkeley.edu/zadeh/papers/Bellman-Zadeh%201977.pdf>
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Autel, 2007.
- García Leal, José. *Filosofía del arte*. Madrid: Editorial Síntesis, s/a.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XIX, 2004.
- Heidegger, Martin. *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud, soledad*. Madrid, Alianza, 2007, pp. 49-86.
- Khun, Thomas. *Las estructuras de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Kleiber, Georges. *Semántica de los prototipos. Categoría y sentido léxico*. Madrid: Visor, 1995.
- Morín, Edgar. "El diseño y el diseño complejos" en *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- *El método 1. La naturaleza de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 2006.
- *El método 2. La vida de la vida*. Madrid: Cátedra, 2006.
- *El método 3. El conocimiento del conocimiento*. Madrid: Cátedra, 2006.
- *El método 4. Las ideas*. Madrid: Cátedra, 2006.
- *El método 5. La humanidad de la humanidad. La identidad humana*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Platón. "Simposio o de la erótica" en *Diálogos*. Bogotá: Panamericana Editorial, 2006, p. 398.

Puglisi, Gianni. "Un nuevo interlocutor en las relaciones entre filosofía y poesía: la estética computacional de Hofstadter" en *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*, Gianni Vattimo (comp.). Barcelona: Gedisa, 1999.

Reyes, Alfonso. *Obras completas vol. XV. El deslinde. Apuntes para la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

Velarde Lombraña, Julián. "Sobre la negación y la implicación en la lógica difusa" en *Calculemos... Matemática y libertad. Homenaje a Miguel Sánchez-Mazas, Javier Echeverría, Javier de Lorenzo y Lorenzo Peña* (eds.). Madrid: Editorial Trotta, 1996.

Zadeh, Lotfi A. "Fuzzy sets". <http://www-bisc.cs.berkeley.edu/zadeh/papers/Fuzzy%20Sets-1965.pdf>

V. MUESTRA-MARATÓN DE MONÓLOGOS

CINCO VELAS PARA UN ANIVERSARIO

Juan Luis Mira

“Que por mayo, era por mayo...” así arranca el célebre romance y, fieles a él y a “la calor que empieza” tuvo lugar en Clan Cabaret la décima convocatoria del Concurso de Monólogos SOL@ ANTE EL PELIGRO, co-organizado por la misma sala alicantina y la Universidad de Alicante, con la colaboración de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos. Como ya es habitual, el público alicantino abarrotó la sala durante las cuatro sesiones que duró el festival decano de los monólogos en nuestro país. Y como es habitual, el público votó a su monólogo favorito, que en esta ocasión fue el del argelino-español Amin Hamada y sus “Tribus Gushi” y que a la postre también acaparó el premio del jurado. Junto a él pasaron a la final ocho monólogos, entre ellos el texto que recibió el galardón a la mejor dramaturgia, “Yo tengo la solución al cine español”, del ilicitano Santiago García Tirado.

Como está siendo habitual en las últimas ediciones, tanto autores como intérpretes procedían de distintas ciudades de España, aunque predominaban los de la provincia alicantina. Este año contamos también con el humor internacional, que nos vino desde Sudamérica e Italia. Y, como empieza a ser una constante, la temática y el perfil dramático de los monólogos seguía siendo tan variado como inclasificable. Eso sí, el humor

estuvo presente en cada uno de ellos y el sexo, que también acompaña a los cubatas, parecía querer tener siempre su minuto de gloria, aunque la estructura televisiva de la Paramount Comedy cedió en muchas ocasiones a textos creativos que apostaban por una estructura más abierta y teatral, lo que es de agradecer.

A continuación presentamos cinco de los monólogos que concurrieron a esta última edición, cinco velas que representan al total de veinticinco con las que la noche alicantina celebró el décimo cumpleaños de este festival de monólogos que se ha convertido ya en todo un referente cultural del teatro golfo en España.

Y que cumpla muchos máaaaas.

YO SÉ CÓMO SALVAR AL CINE ESPAÑOL

Santiago García Tirado

Ya, ya... yo sé que me van a decir que soy una presuntuosa, pero es verdad. Fíjense que yo trabajé en *Un perro andaluz*. Y no, desde luego yo no era el perro, que después de todo ni era andaluz, ni de Pekín. Era un chucho y ya está, porque entonces ya el cine español era hiperrealista, y el chucho lo cogieron en Chamberí, a tiro de piedra de la Residencia de Estudiantes. Ah, tampoco fui la del ojo de gelatina, que mira que pudiendo haber sacado el ojo de un huracán, que es más... más... melifluo. Pero no, ustedes me ven aquí ahora, como si hubiera salido de Corporación Dermoestética, pero yo les aseguro que estuve allí... de claqueta.

Sí: yo fui una claqueta, lo confieso, antes de ser una mujer decente. Las reencarnaciones son así: tú sales de lo que te toca, a ver qué se creen ustedes. Una no elige su karma a su antojo, no, tú apechugas con lo que te toca... y a mí me tocó claqueta. Pero yo nunca quise que me llamaran así. Yo quería ser "la clac", como en Hollywood. Bueno, en Madrid también se decía "la clac", pero si venías de Ciudad Real te miraban de reojo y decían en el casting: "oye, que pase otra clac", y claro siempre había algún gracioso que decía, "ésta no, que es claqueta, porque viene con la fiambra en el autobús".

Yo no me tomaba esas cosas muy a pecho, porque yo era de Ciudad Real,

pero ya apuntaba maneras. Me estrené con esa gente del *Perro andaluz*, pero dijeron que les había gustado tanto que no me lo pensé dos veces, y crucé el charco. Nadando, eh... que entonces eran tiempos de estrecheces, y la gente no era tan... tan... meliflua como ahora. Ah, qué tiempos. Hollywood acabó rendido a mis pies: Cecil B. de Mille, David Griffith... Todos se enamoraban de mí en cuanto me tenían en las manos: me decían "nena, tú tienes madera", o "oh, my God, menos mal que el viento no te llevó", que es un piropero de los americanos del Sur, muy típico, como todos sabrán.

Pero yo tuve mucha morriña, aunque no era gallega. La Fama me llamó para que presentara los óscars, y yo sin embargo me atreví a poner reparos; le dije que el rímmel se me corría con facilidad. Ella insistió diciendo que daba igual, que siendo negra, bastaba con que no enseñase los dientes. Entonces me busqué una coartada. Le juré que me perseguía el Ku-Klux-Klan, precisamente porque era negra, y la Fama ya no insistió más. Me dijo que me entendía, que su abuela tenía una fábrica de turrón en Xixona, y que ella algún día tendría que volver, pero la Fama tenía eso... que cuesta, y hay que sudar. Pues eso, le contesté: "oye, que nadie es perfecto". Y la muy meliflua, va y me cuelga. Desde entonces no supe nada más de ella, excepto que empezó a escribir guiones.

Yo quería estar aquí, y volví. Eso sí, la segunda vez volé en seco, en primera, primera de la época, porque yo era clac para ir bien por la vida, con los dientes bien en alto. Y claro, volví. Pero enseguida vi lo que era esto. Me contrataron para una fiesta en un pueblo en honor de Mr. Marshall, y yo, que conocía a la gente del Medio Oeste pensé enseguida: "éstos no saben con quién están tratando. La van a pifiar con ese pasodoble chuchurrido". Desde entonces a los americanos no les gusta el cine español, y mira que allí el negocio de las palomitas nos hubiera venido de cine, que hasta cotiza en Wall Street. Pero no, el cine español no tenía aún esa mentalidad iconoclasta, de San Dólar y los Bros., la Warner Bros., los Marx Bros., aquí sólo salían adelante los Jesuítas Bros., pero no hacían cine.

Intenté enseñarles a los de aquí los muchos conocimientos que yo tenía del arte del cinematógrafo, el plano americano, el cine negro americano, el musical americano, el indio americano, en fin... toda mi experiencia de allí, pero ya entonces dijo uno que "nadie es claqueta en su tierra", y cuánta razón tenía.

Me metieron a trabajar con otras claquetas, viejas y sucias, que no eran ni de Ciudad Real, eran Made in Pakistán, o Made in Tananarive. Salíamos a palo limpio en las películas, y ahí perdí tres dientes, dos muelas, y una inscripción muy buena que decía: "Hasta un niño de cinco años entendería que te quiero: que venga un niño de cinco años", Fdo. Groucho. Luego las otras claquetas me hacían astillas para calentarse por la noche, y una más lista se guardaba algunas partes para venderme de estraperlo, y luego me convertían en mondadientes de bares baratos. Decían que eso era hiperrealismo, pero miren ustedes, a mí no me hacía gracia ese cine. Creo que vendieron los derechos en Sri Lanka y en Camerún, porque allí vendían el cine por kilos para echarlo en las bodas, como si fueran serpentinatas.

De aquellas pelis salí por piernas, y sin cobrar, pero contenta oye, porque estaba en mi tierra, y porque siempre por entonces se decía aquello de "cuando Franco se muera va a ser la leche". Bueno, me costó esperar, pero yo soy mujer hecha a la paciencia, una mujer meliflua que dicen, y yo con mi optimismo me decía: "aguanta mujer, antes de que te reencarnes en peineta de la duquesa de Alba, esto es mucho mejor". Y así llegué al puesto de clac en "Sor Citroen". Luego trabajé en "Vente a Alemania, Pepe", y en "Tómbola", con el Flequi y Marisol. Y lo pasé bien, claro. Era un cine que tenía su gracia. Pero yo quería algo más, algo más... melifluo, algo como Billy Wilder pero aquí, con Sarita Montiel en el piso de arriba, o con Fernán Gómez vestido de mujer junto a Paco Rabal, en una playa de Gerona, y al fondo Dalí en un yate con forma de huevo (Dalí: nada deja una huella como el primer amor, ah...). Pero en conclusión, aquí la gente no quería ideas de clacs ni de clics ni de clics.

Luego pasé por el cine de destape, pero pasé frío y agarré la gripe española, la gripe A, la B, la C, y el resto del abecedario. Esas películas eran así: guión no tenían, pero al director le gustaban las alemanas y las suecas que venían a rodar, y hacía 45 tomas de un primer plano de la chica en picardías. Como además se rodaban en invierno, en Mijas, para que pareciese verano, pues así acabamos todas. Y yo no fui la peor, porque ya he dicho que yo tenía madera de cineasta; aun así lo pagué en salud.

Me jubilé, claro, cuando el sindicato vertical ya se llamaba UCT, y me quedó una paguita con la que podía comprar sopas Maggi tres veces por

semana. Eso era mejor que lo que tenía un apuntador de teatro, dónde va a parar. Fue cuando llegaron las claquetas electrónicas. Unos adefesios, con sus números luminosos, sus pilas, unas maleducadas. Y además eran Made in China, con lo cual la comunicación entre veteranas y nuevas era imposible. Fíjense cómo decían "toma uno": shin huan chu shie. Desde entonces el cine español no ha sido una cosa seria, como a mí me hubiera gustado.

Si me hubieran hecho caso, yo habría salvado al cine español. Pero llegó mi hora, y la claqué un día que no me tapé bien en un viaje por el Bierzo. Y algunos dirán: "Pues oye, no te quejes, que de claqueta te has reencarnado en funcionaria". Y ahí les doy la razón, cómo no. Pero miren, yo conocí de joven a un porrón de vino de Alcorcón que todo el día estaba colocado, un inútil, y ahora me lo he vuelto a encontrar en esta vida. Se ha reencarnado en ministra de Cultura, y dice que va a arreglar el cine español. Pues eso: que ya saben lo que les espera.

Hala, me voy a la sesión golfa, a ver la última de Jackie Chan. Con mi novio, que es un clac digital precioso. Y es de Ciudad Real, como tiene que ser.

EL MONÓLOGO DEL PERDEDOR

Mario Hernández

Me llamo Mario Dez y soy un perdedor. Por eso soy monologuista. Y es que, si os habéis fijado, casi todos los monologuistas somos unos perdedores. Salvo los famosos, claro. Buenafuente, Goyo Jiménez, Ángel Martín... También hay otros que son muy malos monologuistas, pero ahí están, en primera línea, como el Camps, no Forrest Camps, no, que ese era genial y se hacía el tonto, me refiero al otro, que va de listo aunque es tonto de verdad, ese que va "de-sastre en desastre...", claro que a él le hacen los monólogos a la medida... y gratis...

Luego estamos todos los demás, los fracasos, es decir, los monologuistas de Clan Cabaret, cuya única aspiración en la vida es una risa y un cubata de gorra. Porque follar aquí no follamos ninguno.

Yo soy monologuista de vocación, porque soy un perdedor de nacimiento. Nada más nacer, por perder, por perder algo... perdí el olfato. No es que no huela, a ver, que la sobarda nos canta a todos, sino que no puedo oler. Aunque esto os pueda parecer a simple vista una putada, la verdad es que tiene un montón de ventajas. Por ejemplo, puedo respirar tranquilamente en Murcia durante hora y media sin morir de intoxicación. Me atrevo a deciros que es tan nulo mi sentido del olfato, que me metería debajo del sobaquillo de Camacho.

- Oye, tío, ¿estás bien?
- Naaaaaa.
- ¿Quieres que te invite a un cubata?
- Naaaaaaa.
- ¿Quieres bailar?
- Naaaaaaa.
- ¿Quieres que te la chupe un rato?
- Naaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa”.

O el típico monólogo sobre el alcohol:

“A ver, yo no es que sea alcohólico, no es que tenga un problema con el alcohol. De hecho, el alcohol tiene un problema conmigo. Cuando llego a los bares, los saludo a todos: ¡Eh, Johnny, Jameson, JB, Absolut, cómo os va, tíos! No, en serio, lo que pasa es que nací con la mano deformada, en algo que se conoce como el síndrome Playmobil. Entonces yo le tenía que sacar alguna cosa buena a esto... Demasiado pequeña pa coger una teta... muy abierta pa tan poca polla... ¡Otia, esto sí que encaja!”.

También tengo muy buen olfato para los plagios. Y es que los monologuistas siempre estamos bajo la lupa, siempre cae sobre nosotros la sospecha del plagio. Que si éste copia éste, que si tal copia a cual... Pero bueno, qué voy a decir yo, que he sacao lo de los pedos vaginales de Youtube.

Mi olfato también ha ido comprobando cómo cambia la vida de un monologuista cuando empieza a hacerse famoso. A mí me paraban por el Barrio y todo.

- “¡Otia, te pareces a Miguel Ángel Muñoz!”.
- “¿A quién?”.
- “Un paso adelante”.
- “Ya está. ¿A quién?”.

Y durante un tiempo, sólo porque eres monologuista, te hinchas a follar. Bua, yo... yo porque no quiero, que si no... ésta, ésta, ésta, y éste...

Pero a grandes rasgos, la vida del monologuista es muy dura. Puede que os riáis, puede que no, puede que pasado mañana alguno de vosotros

se acuerde de alguno de nosotros. Entonces, os preguntaréis, ¿por qué hacer monólogos? ¿Por qué pasar tantos nervios, tanta angustia, sufrir ese regomello en el estómago que escapa en forma de tímidos pedetes que menos mal que no huelo porque si no estaría muerto? Pues, la verdad, es que simplemente por el placer de veros sonreír, escuchar vuestras risas, y aunque no tenga olfato, oler este buen rollo, y retirarnos con un gran... aplauso.

QUIERO SER...

Inma Castro Luque

Me gusta ser mujer. ¡¡¡Quién coño inventaría esta frase tan tonta!!! sí, sí, ya sé es de un anuncio de compresas, pues con más razón...a quién le gusta ser mujer? Y encima tener la regla!!

Yo en mi otra vida, pienso pedirle a diós, ser otra cosa, me gustaría ser un árbol, un koala, un caballito de mar o no ¡¡¡mejor aún!!! ¡¡¡un HOMBRE!!! sí eso, quiero ser un HOMBRE.

Los hombres son seres envidiables para mí, y eso que no pienso caer en los topicazos de que si no tienen que parir, que si no tienen la regla. Etc., etc., no, no, eso son tonterías. Lo que realmente envidio de los tíos, es que son seres que pueden mear públicamente sin perder su identidad, me explíco, un hombre MEA en la calle y sigue pareciendo eso, ¡¡¡un hombre!!! una mujer, MEA en la calle y parece una rana.

Seguramente puedes pensar, como va a mear una mujer en la calle??, ya se sabe que las que pasamos los TREINTA Y TANTOS no vamos marcando territorio por las esquinas, la edad de orinar detrás de un coche, ya hace mucho tiempo que se nos pasó, pero quien no ha salido de una discoteca a las tantas de la mañana, y por no soportar la cola de medio kilómetro de larga que es justamente lo que hacia el aseo de señoras, sales pensando que aguantarás, y quince minutos más tarde, llegando a la parada del taxi te das

cuenta de que no puedes más, entonces te lías la manta a la cabeza y miras a los lados para comprobar que no pasa nadie, y buscas, un vehículo, apto para la ocasión, preferiblemente monovolumen o furgón, y recuerdas lo que en tu más tierna infancia hacías con tanta naturalidad... ¡¡¡MEAR DETRÁS DE UN COCHE!!!

¡¡¡Joder que estampa!!! La falda para arriba, las medias para bajo, jolín esto parece una canción de melodí (como los gorilas uh, uh, uh) rodillas medio juntas, para formar esa pose imposible. Nena, si estás soltera y en ese momento aparece el hombre de tu vida, creeme... seguirás soltera, si por el contrario es tu marido el desgraciado que tiene que contemplarte en semejante guisa, porque evidentemente alguien tiene que vigilar que no haya moros en la costa, creeme, si en ese momento, o al día siguiente no te pide el divorcio, tu matrimonio es una roca que no rompe nadie.

Yo cada día lo tengo más claro... quiero ser hombre. Los hombres son personitas entrañablemente simples, en comparación con la rebuscada mente de la mujer... es como si comparas una calculadora científica, esas que tienen tantos botones, con sus logaritmos, con sus exponentes, y con toda la parafernalia, que muy pocos saben para qué sirve, con una calculadora solar, de éstas, que como mucho, te hace la conversión de euros a pesetas, y punto, éstas son prácticas, sencillas, y con los botones justos y necesarios, y por su puesto huyen de toda ostentación.

¡¡¡Ser mujer es estresante!!!

El hombre es capaz de relajar su mente, y dejarla en blanco, las mujeres no podemos darnos ese lujo, pensamos las 24 horas del día, y si no tenemos nada en que pensar, pues queremos pensar en que es lo que está pensando el que tenemos al lado... Veamos, y la que esté libre de pecado que tire la primera piedra... Quien de las que lea esto, al principio de una relación cuando observaba que su pareja se quedaba, inmóvil, absorto en el silencio de sus pensamientos con los ojos mirando a ningún lado, no ha empezado a maquinarse en lo que podría estar pasando por la cabeza de nuestra media naranja? Hasta que finalmente, pudiendo más la curiosidad te lanzas a bocajarro, y haces la pregunta del millón... CARIÑO EN QUÉ PIENSAS????

Por dios mujer de poca fé en que va a pensar un hombre?? En el calentamiento global?? Noooo, con los años descubres que pueden ser en dos

cosas, y es que seguramente será en sexo o en fútbol, con la excepción de a quien le guste la f1, entonces es cuando si no te están visualizando semi en pelotas, están pensando en Vicente del Bosque o Fernando Alonso.

Suerte de que la simplicidad del hombre zanja el tema, con un No, cariño, no pienso en nada... Y desde luego si están pensando no nos lo van a decir ¡¡¡son simples, no idiotas!!!

Lo dicho... en mi otra vida quiero ser ¡¡¡un hombre!!!

SE BUSCA BAILARÍN

Ana Sandoval Mestre

(De espaldas al público).

¿Puedo girarme ya? Venga Carlos, ¡mira que eres tardón!... ¡No, espera!
¡No, no, no!

(De cara al público con los ojos tapados).

Es que estoy pensando que no lo quiero ver. Porque si impresiona tanto como dices luego no podré mirarte a la cara, ¿entiendes? Sí, ya sé que te he dicho yo que me lo enseñaras, pero me lo he pensado mejor... vale, vale, tampoco te pongas así.

(La chica se destapa los ojos y ríe).

Hay ciertas cosas que mejor no te diré a la cara, por mantener nuestra amistad y esas cosas. ¿Cuáles? ¡Pues no te lo puedo decir! ¿No te estoy diciendo que no puedo hacerlo a la cara? ¡Ai! ¡Que no era nada! Además que... me da vergüenza. ¿Cómo que por qué? ¿A lo mejor porque me está mirando? Mira Carlos, que no hace falta que me demuestres nada, te creo. Que sí, de verdad que te creo. ¿Pero por qué te empeñas tú ahora tanto?

Venga va, ya está bien, tápate hombre, tápate. Te agradezco mucho que quieras demostrarme que sabes bailar con la polla, de verdad, seguro que es un espectáculo inédito, pero yo no lo quiero ver. Una polla bailarina, ¡pues

que novedad! ¿Sabes las veces que me han dicho eso y luego... nada? Pero no te enfades Carlos. Haremos una cosa: ¿tú sabes que si tu piensas algo, y ese pensamiento sale en forma de onda desde tu cabeza hasta mi cabeza, esas ondas con contenido pensante entrarán en mi cerebro, y si su energía igual a (h·v) coincide con algún intervalo energético entre las bandas electrónicas de los orbitales moleculares de mi cerebro, tu pensamiento pasará a ser mi pensamiento, entiendes? ¡Carlos! ¿Te lo tengo que explicar todos? A ver, que es tan fácil cómo que tú pienses que me estás bailando con tu polla y los dos lo habremos vivido. No te sirve, ¿no? ¿De verdad puedes hacerlo?

(Cantando y asombrándose al ver como el pene de Carlos baila mientras ella le canta).

♪ Som, som, som els cavallers, llers, llers, i el que diga que no, no té dret a l'armadura i el que diga que sí no té dret a l'armasó, atenció cavallers, la pillila en plena acció!! ♪

Guauuu, ¿podrías hacer eso dentro de mí? ¡Por favor, por favor, por favor! Carlos, ¿no lo entiendes? Eso sería la prueba de fuego. Nos conocemos desde hacer tiempo, nos confiamos secretos, yo te quiero y tú me quieres... ¡Coño! Te estoy hablando de pegar un polvo, así rápido. Yo canto y tú... bailas.

¿No quieres? Oye que si no te apetece hoy no pasa nada. ¿Y entonces qué es? ¿No te gusta? ¡Ah! ¡Pero eso no me lo habías contado! ¿Y hace mucho que os conocéis? Carlos, me alegro por ti, que ya hora de que te echaras novia... ¿Y habéis quedado hoy? ¿No? Pues por favor... ¡Por favor, por favor, por favor! Fóllame.

(Cantándole al pene).

♪ Quiero montarme en tu velero, ponerte ya el sombrero y hacernos eso, ai, ai, ai, ai. ♪

Vale, ya veo cuanto me quieres. De puta madre, de puta madre. Así es que eso de que podía contar contigo siempre que quisiera era mentira... Joder, para un favor que te pido. Carlos, ¿no lo entiendes? Necesito saberlo, necesito saber si puedo ser vaginal además de clitoriana. Ya sabes que ningún miembro viril ha conseguido nunca que llegue a mi clímax orgásmico sin estimulación adicional, es decir, soy oficialmente clitoriana. Y ahora tú que podrías hacer maravillas en mi... túnel, no quieres.

¿Sí? ¡¡¡Síííí!! ¡Oe, oe, oe, oe, oe, oe! Mira, ya se está animando.

(Cantando con gemidos hasta llegar al orgasmo).

♪ Follow the lider, lider, follow the lider, ¡sígueme! Follow the lider, lider, follow the lider, ¡sígueme! Yo quiero bailar, toda la noche, baila, baila, bailando va, baila, baila, bailando, ¡uh! ♪

(Desmayo. La chica se incorpora poco a poco exhausta).

(Simulando una voz en off).

La Petite Mort: algunas mujeres al llegar al orgasmo pierden la conciencia durante unos segundos, sufren una pequeña muerte.

Pues no era para tanto, ¿no?

(Dirigiéndose al público).

A partir de ahí Carlos y yo...

(Cantando).

♪ Tú y yo a la fiesta, tu y yo, toda la noche. ♪

Pero al final Carlos me abandonó, fue incapaz de seguir mi ritmo. Y es que, como suele pasar, su cabeza y su polla no estaban conectadas, así es que aunque su cabeza decidiera que no tenía ganas, su polla no decía lo mismo cuando yo le cantaba:

(Cantando).

♪ Tú lo que quiere' e' que te coma el tigre, que te coma el tigre. ♪

Y después de ese magnífico polvo, Carlos me pedía un descanso, pero es que señores, ¡el tiempo es oro! Y...

(Cantando).

♪ Que el ritmo no pare, no pare y no, que el ritmo no pare. ♪

Así que después de correr nos unas cuantas maratones, Carlos lamentablemente se fue.

(Cantando).

♪ Ay qué pena me da que se ma muerto el canario. ♪

Y ahora...

(Cantando).

♪ Juego con mi melocotonero. ♪

Pero no es lo mismo, y por eso estoy aquí. Necesito alguien que me ayude a volver a esas sensaciones, alguien que sepa hacer algo tan fácil como bailar, bueno y que tenga todo el día libre. Así que por favor: si hay algún miembro en la sala que sepa bailar, no me importa el tamaño, ¿eh? Que apunte su teléfono en un papel y luego hablamos porque...

(Cantando).

♪ Ando buscando una pilila que me haga vibrar, un miembro de esos que sepa algo más que fardar, y que tenga ganas de llevarme a bailar. ♪

CUIDADO CON LOS MANDRILES

Manuel Górriz Belert

Hola amigos, soy Manu Górriz y os voy a dar un consejo de amigo, tenéis que tener mucho cuidado con los mandriles. ¿Por qué? os preguntaréis ...

Yo os hablo desde la experiencia, mi amigo Toni tuvo un mandril en su infancia, fue un empeño de su padre, que tras perder el curro sopesó montar una clínica de cirugía estética para poner tetas a 20 euros, pero por fin se decidió por entrenar a un mandril para que hiciera malabares, y así la familia iba a salir de la miseria... nada más lejos de la realidad.

¿Y sabéis cuál fue el problema? No haberse informado antes de adquirir al animal... siempre hay que informarse antes de adquirir un nuevo animal doméstico, porque una cosa es comprarse una tortuga sin información y después descubrir que siempre huele como cuando te tiras un pedo en la ducha, y otra es comprar un mandril... pero el padre de mi amigo Toni no se informó y así le fue... Yo por ejemplo para informarme siempre uso la wikipedia, él era unos de esos fantasmikos que dicen que en la wikipedia no hay que mirar nada porque hay muchas mentiras, son los mismos que dicen que ellos sólo van al cine a ver las películas de efectos especiales y que en las cenas entre amigos cuentan siempre la anécdota de que si hubiera un holocausto nuclear las únicas que sobrevivirían son las cucarachas... Es un perfil de listo tonto bien formado, son tios que van de listos por la vida pero

son más tontos que mis pelotas, que llevan 26 años juntas y todavía no se hablan. Él el único mono que había visto en su vida era el de su hermano Juanlu que era yonquí.

Bien, si el padre de mi amigo Toni hubiera buscado en la wikipedia habría sabido que un mandril es un primate catarrino de la familia de los monos del viejo mundo, en latín es la familia de los Cercopithecidae, por que él hasta la fecha de comprarlo sólo sabía que los mandriles son estos monos que tienen la cara de colores como una folclórica y el culo como cualquiera de nosotros un domingo por la mañana con resaca de garrafón, rojo y para fuera, de ir al baño a soltar lastre. Si el padre de mi amigo Toni hubiera buscado en la wikipedia habría sabido que en el cortejo, el mandril macho espera siempre a que la hembra oriente su trasero hacia él en señal de sumisión y antes de la cópula empieza a gritar y a enseñar los dientes mientras se golpea el pecho, y así habría entendido porque aquel día después de comer, cuando la abuela se agachó a recoger un hueso de oliva el mandril se puso como se puso, y no habría pensado que lo que ocurría era que al mono le gustaba "Saber y Ganar", "mira al mandril como le gusta el Jordi" dijo, pero cuando se abalanzó sobre la abuela y la encalomó allí en la cocina delante de los niños entendió lo que estaba pasando... Aquello creó un shock en Toni, porque ver como a tu abuela la bombea un mandril en la cocina mientras tu aún te estás acabando el cocido es muy duro... aquella imagen era más impactante que una cena de empresa de cuarto milenio... Tuvieron que llevar a la abuela al ambulatorio por si se quedaba preñada del macaco, pero en el ambulatorio les dijeron que las probabilidades de que aquella mujer se quedara embarazada a su edad eran las mismas que de Belén Esteban resolviera un sudoku, así que se quedaron más tranquilos.

Si el padre de Toni se hubiera informado habría sabido porque el cura de su colegio cuando los pillaba de pequeños en los baños les gritaba, fuera de ahí que parecéis mandriles, pero él se miraba la cara la en el espejo y no entendía la comparación, y es porque esos monos le dan mucha importancia a la masturbación, siempre estaba ahí zurciéndose la banana en el sofá... ese mono corría que se las pelaba y viceversa. Así que un domingo, después de ver tres pelis de después de comer en Antena 3, que todo el mundo entra en una desidia colectiva el mono se puso violento, y esos animales tienen más

mala hostia que Chuck Norris con resaca de peché con naranja o que Pepe en un campo de fútbol, se abalanzó sobre el pobre Toni y de un zarpazo le quitó las cejas... se quedó como Juanito el golosina. Ya era un hombre poco íntegro psicológicamente desde lo de su abuela y dejó también de serlo físicamente. A partir de ahí la niñez de Toni se convirtió en un puto infierno, él no sólo tenía los problemas de niñez que hemos tenido todos, como que tu madre te peine en el ascensor antes de bajar a la calle, y te peine todo para atrás con el pelo seco, que si hubieras tenido barba incipiente y un pendiente con una cruz parecías George Maikel, como que tu madre te lavara el pelo con vinagre y después olieras a escarola y que tuvieras que llevar el chándal morado y verde de Tactel con las J'Hayber de suela reforzada, o que te obligaran a comerte lo negro del plátano diciéndote que es lo que más bueno está, que eso no se lo comía ni el mandril... él, además de todo eso en el colegio era el niño sin cejas...

Su vida de adulto por ello se convirtió en un carrusel psicodélico de experiencias aterradoras, iba por casa vestido de princesa con un vestido morado de estos de catálogo de carnaval, tenía la casa llena de animales disecados, se bebía un zumo de multifrutas en un cuenco especial que tenía, todos los jueves de luna llena a las doce en punto de la noche (decía que así las vitaminas hacían más efecto), dormía con un gusiluz y para rematar después se hizo guionista de los Serrano... a él fue al que se le ocurrió lo de que todo había sido un sueño... Dramático. Cuando acabó de guionista de los Serrano trabajo en varios curros, limpiaba corridas con una bayeta en un peep-show, luego se comprometió mucho en labores solidarias, trabajó en la edición en braille de una revista porno para ciegos, pero veían que tenían las manos ocupadas y la revista no valía para nada.

Unos años más tarde decidió que se las pintaría con un rotring de punta gorda. Así consiguió encontrar una novia y se casó... El día de su boda nos reímos un huevo, porque se puso jodidamente borracho, se lavó la cara en el baño para refrescarse y se borró las cejas, con la consecuencia de que se las tuvo que volver a repintar borracho... se dejó una para arriba y la otra para abajo, y tuvo toda la puta noche cara de incertidumbre, daba igual que bailaras con él "hay que ser torero" que le hablaras de su novia, su novia, con la que se casó, era horrible, a él en la adolescencia lo llamábamos el Van

Helsing, porque sólo iba con brujas, lobas y vampiresas... Aquel matrimonio fracasó, no hacía falta ser un profeta para darse cuenta de que aquello se iría a la mierda, teniendo en cuenta que un profeta es un tío que adivina el futuro y no un tío que está a favor del queso griego. Eso es todo. ¡¡MUCHAS GRACIAS!!

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
- JESÚS CAMPOS

TALLERES DE DRAMATURGIA

I MUESTRA

Impartido por SERGI BELBEL

II MUESTRA

Impartido por JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS

III MUESTRA

Impartido por JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

IV MUESTRA

Impartido por RODOLF SIRERA

V MUESTRA

Impartido por FERMÍN CABAL

VI MUESTRA

Impartido por CARLES ALBEROLA

VII MUESTRA

Impartido por YOLANDA PALLÍN

VIII MUESTRA

Impartido por IGNACIO DEL MORAL

IX MUESTRA

Impartido por PALOMA PEDRERO

X MUESTRA

Impartido por JUAN MAYORGA

XI MUESTRA

Impartido por ITZIAR PASCUAL

XII MUESTRA

Impartido por JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ

XIII MUESTRA

Impartido por CHEMA CARDEÑA

XIV MUESTRA

Impartido por ALFONSO ZURRO

XV MUESTRA

Impartido por ANTONIO ONETTI

XVI MUESTRA

Impartido por ALFONSO PLOU

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 Jerónimo López Mozo".
- "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.

XVI MUESTRA

- Proyección de "KRÀMPACK".
- Palabra de Autor.
- Palabra de Traductor.
- Lectura dramatizada, "JACUZZI".

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

I MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

FERNANDO Y ÁLVARO AGUADO

"Con las tripas vacías"

por *Morbora 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

"Miserio próspero"

por *El Teatro Fronterizo*

JAVIER TOMEÓ

"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 Cornejo

ERNESTO CABALLERO

"La última escena"

por E.C. Producciones

MAITE CARRANZA

"Cachetes"

por Els Aquilinos

ÁNGEL 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

MÍQUEL OBIOLS

"Datrebil"

por Archiperre

CÁNDIDO PAZÓ

"Reinas de piedra"

por Ollomoltranyia

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 RODRÍGUEZ

"The currant 3"

por Toaletta Teatre

PACO SANGUINO Y RAFAEL GONZÁLEZ

"Metro"

por Motma 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

T. ALBÁ

"Rusc, el maleficio del brujo"

por *La Pera Llimonera*

XAVI CASTILLO Y CESCA SALAZAR

"Pánic 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 *Toaleta Teatro*

JORDI SÁNCHEZ

"Kràmpack"

por *L'Idiota*

JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

"Marsal, Marsal"

por *El Teatro Fronterizo*

ALFONSO SASTRE

"Los dioses y los cuernos"

por *Producciones "Ñ"*

IV MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

ANTONIO ÁLAMO
"Los borrachos"
por Centro Andaluz de Teatro

CARLES ALBEROLA
"Estimada Anuchka"
por Albená 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 Puppenherths 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
"Acerá derecha"
por Cuarta Pared

V MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

CARLES ALBEROLA
"¿Por qué mueren los padres?"
por Albená 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 Teatres de la Generalitat Valenciana

LUIS MATILLA
"La risa de la luna"
por Teatro Guirigay

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
"Torrillas 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

IÑAQUI EGUILUZ
"La vuelta al mundo en 80 cajas"
por Markeliñe

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 Teatre

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

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 Mofa e Beña

GERARDO MALLA
"El Derribo"
por Pentación S.L.

VII MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

ANTONIO ÁLAMO
"Ataques de Santidad"
por Teatro del Azar

CARLES ALBEROLA Y ROBERTO
GARCÍA
"Besos"
por Albena Teatro

IGNACIO AMESTOY
"Violetas para un borbón"
por Teatro del Laberinto

EUSEBIO CALONGE
"Cuando la vida eterna se acabe"
por La Zaranda

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, PALLÍN, YAGUE
"Las manos"
por Cuarta Pared

TIAN GOMBÁU Y PANXI VIVÓ
"La vuelta al mundo en 80 máscaras"
por Teatre de l'Home Dibuijat

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 Micomicón

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

JOSÉ SANCHIS SINISTERRA
"Ñaque o de piojos y actores"
por Teatro de la Huella

JAVIER TOMELO
"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 Quiquillimón

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'avía 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

ÍÑIGO 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

ÁNGEL ESTELLÉS
"Amalgama"
por Ángel 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

FRANCISCO SANGUINO

"El cumpleaños de Marta"

por El club de la serpiente

SEBASTIÁN JUNYENT

"Pa siempre"

por Descalzos Producciones

IX MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

EMILIO GOYANES

"Lavidada"

por Lavi e Bel

JAUME POLICARPO

"Pasionaria"

por Bambalina Titelles

CARLES BENLLIURE

"Diario carretera, 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*

**JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ
MÉNDEZ**

"Última batalla en el Pardo"

por Salvador Collado

CARLOS NUEVO

"El secreto de los hombres libro"

por Rayuela Producciones Teatrales

GONZALO SUÁREZ

"Palabras en penumbra"

por Albena Produccions / Espai MOMA

LAILA RIPOLL

**"Atra bilis (cuando estemos más
tranquilas)"**

por Micomicón

TONI ALBÁ

"Cinema – Cinema"

por Teatro Paraíso

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 /
LÓPEZ 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

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

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

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. GILBERT
"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
sombbrero de Ala Ancha /
FIT Iberoamericano de Cádiz

PASQUAL ALAPONT
"Una teoría sobre eso"
por La Dependent

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 Hortzmuga

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 Albena 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
"Cómplices"
por la Dependent

EMILIO DEL VALLE
"Cuando todo termine"
por Armar Teatre

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 Homar y Temporada Alta

MANUEL RIVAS
"La mano del emigrante"
por Tanttaka Teatroa

XII MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

JULIO SALVATIERRA
"John & Jitts
(el señor de los monos)"
por Metamorfosis P.T.

PASQUAL ALAPONT
"Bultaco 74"
por Cía. de Teatre la Dependent

SERGI GONZÁLEZ
"Führer"
por Teatro de la Saca

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

DIEGO LORCA Y PAKO MERINO
"Folie à deux- Sueños de psiquiátrico"
por Titzina Teatro

RAÚL HERNÁNDEZ GARRIDO
"Gestas de papá Ubú"
por Compañía Ferroviaria

JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS
"Un hombre de suerte"
por Callardo Producciones

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

JERÓNIMO LÓPEZ MOZO
"Ella se va"
por Compañía Mariano de Paco

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

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

JOSÉ L. PRIETO
"Fobias"
por Lagarta, Lagarta, S.L.

ALBERT ESPINOSA
"Tu vida en 65 minutos"
por Albená Teatre

JULIA RUIZ
"Aguaire"
por Lasal Teatro, S.L.

JOAN CASAS
"Cincuentones"
por Fuegos Fatuos Teatro

CHEMA CARDEÑA
"El ombligo del mundo"
por Arden Producciones

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

ROBERTO GARCÍA
"María Fideus"
por L'Horta Teatre

TOMÁS IBÁÑEZ FERNÁNDEZ
 "Viajeros"
 por *Visitants Companyia de Teatre*

SERGI BELBEL Y JORDI SÁNCHEZ
 "Soy fea"
 por *El club de la serpiente*

ANGÉLICA LIDDELL ZOO
 "Y los peces salieron a combatir
 contra los hombres"
 por *Atra Bilis Teatro*

T. AGUSTÍ, M. CRESPO Y E. PASTOR
 "Los singermornings"
 por *L'Excèntric*

KEPA IBARRA
 "Urbe"
 por *Gaitzerdi Teatro*

LLUÏSA CUNILLÉ
 "Ilusionistas"
 por *Companyia Hongaresa de Teatre*

JAIME PUJOL
 "Continuidad de los parques"
 por *Dramaturgia 2000*

MARCEL. LÍ ANTÚNEZ
 "Transpermia"
 por *Panspermia*

DANIEL HIGIÉNICO
 "Mamá quiero ser autista..."
 por *Daniel Higiénico*

JUAN MAYORGA
 "Animales nocturnos"
 por *Guindalera Escena Abierta*

JAIME SALOM
 "Esta noche no hay cine"
 por *J.S.V.*

M. PEIDRÓ Y X. LLORENS
 "H2O"
 por *Cía. De Teatro La Dependent*

JOSÉ SANCHIS SINISTERRA
 "Flechas del ángel del olvido"
 por *Sala Beckett*

**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*

IÑAKI EGUILUZ
 "Carbón Club"
 por *Markeliñe*

ENRIC ASSES
 "Querer y no poder"
 por *Cane Mondo*

RAFAEL HERNÁNDEZ
 "Sexo atómico"
 por *Teatro Elisa*

PALOMA PEDRERO
 "Beso a beso"
 por *Teatro del Alma*

**P. CASANOVAS, P. ROMAGOSA Y T.
 ALBÁ**
 "Grim Grim"
 por *la Pera Limonera*

**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 Belladona Teatro

PACO PASCUAL
"Destino Marte"
por La Strada Teatro

**L. RIPOLL, Y. PALLÍN, Y. DORADO,
R. HERNÁNDEZ GARRIDO Y JULIO
SALVATIERRA**
"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

FERRÁN 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 Chácena

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 PALLIÉS Y
 RACHID MOUNTASAR**
 "Fuera, Fora, Dehors..."
 por La Fundición/ Escola de Mulheres/
 Influenscènes/Cendrev

MARC ROSICH
 "Duty free"
 por Jácara Teatro

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

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

CARLES ALBEROLA
 "13"
 por Albená Teatro

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

PACO ZARZOSO
 "Umbral"
 por Compañía Hongaresa de Teatre

**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 Trapo Zaharra

PERÚ C. SABÁN
 "Qmeto"
 por Picor Teatro

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 Celcít Producciones

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

MARTA TORRES
 "Hazmereir"
 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

RAÚL CANELO
"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

**PASCUAL CARBONELL Y JERÓNIMO
 CORNELLES**
"2.24"
 por Bramant Teatre/Teatres de la
 Generalitat Valenciana

**MARCOS CASTRO, ANA ORTEGA Y
 JUANJO CUESTA-DUEÑAS**
"Éxodos"
 por Cal y Canto Teatro

AURELIO DELGADO
"Antígona 18100-7"
 por Carme Teatre

**JESÚS MONTOYA, MARINA
 TORRECILLA, LUIS J. JUAN, MARIO
 HERNÁNDEZ, EFFMAN SHAFFER,
 ELISABETH SOGORB, DAVID A.
 GARCÍA**
"Sol@ ante el peligro"
 por A.C.T.U.A. el T.U. de la Universidad
 de Alicante y Clan Cabaret

PERE MARCO
"Megàimals"
 por Maduixa Teatre

RAFAEL CAMPOS
"Días sin nada"
 por Tranvía Teatro

JESÚS CAMPOS
"D.Juan@simetrico.es"
 por Teatroateatro

EMILIO GOYANES
"Sol y Luna"
 por Lavi e Bel

EDUARDO GALÁN
"Mujeres frente al espejo"
 por Tornaveu/Secuencia 3/
 Ayuntamiento de Valencia/Comunidad
 de Madrid

EDUARDO ALONSO
"Extrarradios"
 por Teatro do Noroeste

TIAN GOMBAU Y PANCHI VIVÓ
"Una Odissea de butxaca"
 por El Teatre del L'home dibuixat

**MARCOS PTT CARBALLIDO Y EZRA
 MORENO**
"Blazek"
 por El retrete de Dorian Gray

PACO ZARZOSO
"El mal de Holanda"
 por Cia. Hongaresa de Teatre/
 Tornaveu/Festival Veo

LAILA RIPOLL
"Árbol de la esperanza"
 por Amaya Curieses/Micomición

ROSA DÍAZ Y CRISTINA D. SILVEIRA
"Niña Frida"
 por Karlic Danza Teatro y Javier León

CARMEN RESINO
"Orquesta"
 por Producciones Off Madrid

FERNANDO ARRABAL
"Fando y Lis"
 por Vania Producciones/Teatro de
 Cerca

PEPÍN TRE
"¡Viva el Coyote"

ALFONSO ZURRO
"Las bragas"
por Caín Club Teatro

PACO SANGUINO
"Por culpa de Yoko"
por Jácara Teatro

ÍÑIGO DE LA IGLESIA Y RUBÉN
TORRES
"La erección es tuya"
por Tennes & Williams

DAVID BERGA
"Humortal"
por EFS (Encara Farem Salat)

JORDI CASANOVAS
"City/Simcity"
por Germinal Producciones /Cía.
Flyhard/Sala Beckett

ALFREDO SANZOL
"Sí, pero no lo soy"
por Centro Dramático Nacional

JORDI CIENFUEGOS
"Evidencias"
por Teatre al Detall

IGNACIO DEL MORAL
"Soledad y ensueño de Robinson
Crusoe"
por Teatro El Cruce

ADOLFO MARSILLACH
"Silencio... Vivimos"
por Varela Producciones/Cía. De
Blanca Marsillach

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" de AA.VV.

- Nº 8. **"LA MIRADA DEL GATO"** de *Alejandro Jornet*
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 9. **"UN SUEÑO ETERNO"** de *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 *Rodolf Sirera*
- Nº 16. **"LA NOCHE DEL OSO"** de *Ignacio del Moral*
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 17. **"TU IMAGEN SOLA"** de *Pablo Iglesias y Borja Ortiz de Gandra*
(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)
- Nº 21. **"CUATRO MENOS"** de *Amado del Pino*
(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. **"ENTORNO 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
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 14

• **Precio del ejemplar: 5 euros**

PEDIDOS

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

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

Teléfono: 965123856. Fax: 965980123

e-mail: info@mustrateatro.com

www.mustrateatro.com

MUESTRA DE TEATRO
ESPAÑOL DE AUTORES
CONTEMPORÁNEOS



XVIII

ORGANIZA:

GOBIERNO VALENCIANO
DE LA CULTURA
Y TURISMO

INSTITUTO
VALENCIANO
DE LA CULTURA



DIPUTACIÓN
DE ALICANTE

AYUNTAMIENTO
DE ALICANTE



GENERALITAT
VALENCIANA
CONSEJERIA DE CULTURA,
TURISMO Y FERIA



Teatros
DE LA CIUDAD DE VALENCIA



CAM
Caja de Pensiones



soae

