

ISSN 2605-0412



Publicación periódica. 3€
#10/OCTUBRE 2018
La Revista de la Academia

ARTESCÉNICAS



**JUAN
MAYORGA**
en la Real Academia Española

SALVEMOS LA LUZ DE ESCENA • 250 AÑOS DE CIRCO • IBÉRICA DE DANZA



Academia
de las Artes Escénicas
de España



ARTES ESCÉNICAS

EL TEATRO SE LEE EN LA BERLANGA

22 - 26 SEPTIEMBRE

Sala Berlanga, Madrid

Actividad promovida por el Consejo Territorial de SGAE en Madrid

VI ENCUENTRO DE AUTORES CON TRADUCTORES

1 - 4 DE NOVIEMBRE

Teatro Valle-Inclán, Madrid

Coorganizado con la Asociación de Autoras y Autores de Teatro, AAT, y el Centro Dramático Nacional - INAEM, CDN.

XXII CICLO SGAE DE LECTURAS DRAMATIZADAS

5, 6, 11, 12 Y 13 NOVIEMBRE

Sala Berlanga, Madrid.

DanzaEñe

22 - 25 NOVIEMBRE

Centro Párraga, Murcia

En colaboración con el Instituto de las Industrias Culturales y las Artes de la Región de Murcia.

MUJERES QUE CUMPLEN

10 DICIEMBRE

Sala Berlanga, Madrid

Actividad promovida por el Consejo Territorial de SGAE en Madrid.



Novedades en el INAEM

Desde la última aparición de la revista, antes del verano, han sucedido muchos acontecimientos en nuestro país, entre ellos un cambio de gobierno que ha restaurado el Ministerio de Cultura. José Guirao, el nuevo ministro, y Amaya de Miguel, nueva directora general del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), han aterrizado con ganas de cambiar las cosas, empezando por el modelo político diseñado en 1985 que ya ha dado probados signos de necesitar algo más que una manita de pintura.

La primera de las novedades que anunció el ministro fue su propósito de que las compañías nacionales de teatro y danza giren por todo el país y el extranjero, actividad que han reducido drásticamente en los últimos años. De Miguel ha creado un grupo de trabajo con un cometido mucho más ambicioso: estudiar la reforma del INAEM, del que dependen los teatros nacionales y las compañías y, por tanto, las giras que hacen. En el grupo están representados los directores de las catorce unidades de producción (nombre técnico de estos teatros) e instituciones, así como representantes sindicales y funcionarios. La reforma es necesaria porque, como es sabido, las unidades de producción acusan un funcionamiento excesivamente burocrático. De Miguel ha confirmado también que continuará con el proyecto emprendido por su predecesora de crear el Centro Nacional de Danza en el Museo del Ferrocarril de Madrid, que pasará a ser la sede de la Compañía Nacional de Danza y del Ballet Nacional de España.

Por otro lado, el INAEM tiene otro cometido importantísimo, que afecta directamente a todos los profesionales de las artes escénicas: las políticas de fomento y ayudas a entidades, compañías y grupos privados. En los últimos años se han impulsado programas generosos como Platea para garantizar las giras de las compañías privadas por España, pero hay muchos más problemas que exigen soluciones urgentes y que tienen que ver con la formación, difusión y promoción.

La Academia de las Artes Escénicas de España hace tiempo que viene planteando la necesidad de reformas políticas en este ámbito, ya en estudios publicados como *Análisis de la situación de las artes escénicas en España*, o en congresos y clases en los que sus socios -profesionales de todas las disciplinas- han dado cuenta de sus conocimientos y experiencia. Nuestra institución es una voz autorizada a nivel nacional e internacional de la industria del espectáculo de nuestro país en todas sus vertientes y, en este sentido, está abierta a colaborar como interlocutor del Ministerio de Cultura.

Liz Perales

Directora de Artescénicas





Editor
Academia de las Artes Escénicas de España (AAEE)

Directora
Liz Perales

Subdirector
Antonio Castro

Consejo editorial
Mercedes L. Caballero, César Oliva, Arantxa Vela Buendía

Consejo de especialidades
Joan Cerveró, Carmen Giménez Morte, Juan Luis Mira, Julia Oliva, Jose L. Raymond, David Rodríguez Peralto, Pilar Rubio, Julio Felipe Salvatierra, Angel Solo

Publicidad
publicidad@academiaae.es

Dirección de arte y maquetación
Pedro Cabañas.

Suscripciones y distribución
AAEE
Abdón Terradas, 4. 4ª planta
28015 Madrid
+34 915 946 984
comunicacion@academiaae.es
www.academiadelasartesescenicas.es

Imprime
Gamacolor

Depósito Legal: M-8168-2015
ISSN: 2605-0420

Queda prohibida la reproducción parcial o total de sus contenidos sin autorización expresa del editor por cualquier medio de reproducción mecánica o electrónica.

Portada
Juan Mayorga fotografiado por © Sergio Parra

ARTESCÉNICAS

La revista de la Academia

06 | por Ángel Solo

EL ESTATUTO DEL ARTISTA |

10 | por César Oliva

JUAN MAYORGA |

En el sillón M de la RAE. Inédito del autor. Álbum.

20 | por Nicolás Fischtel

LA ILUMINACIÓN ESCÉNICA AMENAZADA |

Razones de la campaña *Salvemos la iluminación escénica*.

26 | por Javier Jiménez, Donald B. Lehn, Joan Cerveró y Gloria Díaz Escalera

250 ANIVERSARIO DEL CIRCO MODERNO |

Un poco de historia. El circo hoy. La música en el circo. Mujeres cirqueiras.

40 | por Antonio Castro

FUNCIONES A BENEFICIO |

Qué eran las representaciones a beneficio.

44 | por Mercedes L. Caballero

IBÉRICA DE DANZA |

La compañía cumple 25 años.

48 | por Mercedes L. Caballero

40 AÑOS DEL BNE |

La compañía lo recuerda con la publicación de un libro.

52 | por Raúl Losáñez

EDITORIALES DE TEATRO |

Los sellos que publican sobre artes escénicas.

56 | por Antonio Castro

TODO EMPIEZA EN EL PALACIO VALDÉS |

Muchas compañías ensayan en este teatro de Avilés.

60 | por Adolfo Simón

BAILAR LAS PALABRAS |

Debate sobre las relaciones entre coreógrafos y directores de escena.

64 | por Rodolf Sirera

ADIÓS A IRENE SADOWSKA |

La académica falleció el pasado mes de julio.

66 | por Artescénicas

LA ACADEMIA |

Noticias de las últimas actividades.

70 | CARA Y CRUZ

por Francesc Sanguino y José Gómez-Friha

¿ARTISTA O GERENTE? |

72 | LIBROS

74 | BUTACA DE ESTRENO

por Ouka Leele

VEN, CAMINEMOS ENTRE LOS SAUCES |



Academia de las Artes Escénicas de España

Entidades colaboradoras:



fundación isgae

La Academia de las Artes Escénicas online

Visita la web de la Academia de las Artes Escénicas para recibir información actualizada y conocer sus actividades puntuales. También podrás descargar la edición de

esta revista, ampliar la información sobre los servicios que ofrece y estar siempre conectado con la Academia.

www.academiadelasartesescenicas.es



Katiuska



**La casa de
Bernarda Alba**



María del Pilar



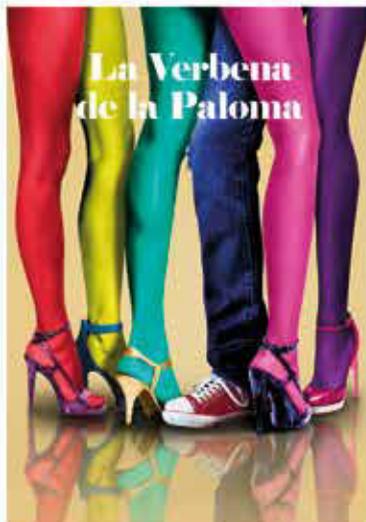
**El sueño de una
noche de verano**



**Perdida
en el Bosco**



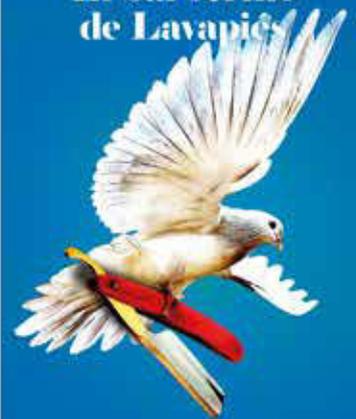
**La Verbena
de la Paloma**



El Finto Sordo



**El barberillo
de Lavapiés**



**Doña
Francisquita**



**Zarzuela
en Danza**



**Concierto
Didáctico**



VEN A DISFRUTAR DEL TEATRO DE LA ZARZUELA

DESDE EL 7 DE SEPTIEMBRE PUEDES ADQUIRIR ENTRADAS PARA TODOS LOS ESPECTÁCULOS



TEATRO DE LA ZARZUELA
DIRECCIÓN: DANIEL BIANCO
TEATRODELAZARZUELA.MCU.ES





La presidenta del Congreso con la académica Marta Torres, Jesús Cimarro, presidente de la Academia, Iñaki Guevara, secretario de la Unión de Actores y Actrices, Pablo Iglesias, director de la RESAD y los actores Ángel Ruíz y Daniel Alabadajejo.

El Estatuto del Artista, un pilar para nuestra cultura

El 6 de septiembre el Congreso de los Diputados aprobó por unanimidad el informe para la elaboración del Estatuto del Artista.

por Ángel Solo

El Estatuto del Artista es ya un hecho. Su aprobación nos lleva, indefectiblemente, a trabajar firmemente para que se convierta en una realidad tangible. Para ello los profesionales del sector, todos, tendremos que aunar fuerzas. El estatuto aborda varios y espinosos puntos oscuros: nuestra relación con las empresas, con los ministerios de trabajo, de Educación, de Cultura... con la sociedad, en definitiva. Retrata, sin ambages, una realidad laboral precaria: contratos laborales temporales e intermitentes -cuando no trabajos basura-, ingresos irregulares y

escasos sin cotizaciones adecuadas a la Seguridad Social, con exiguas o nulas prestaciones sociales, con el peligro inminente de penalización fiscal y cuyas creaciones, desprotegidas o con una protección claramente inadecuada, tampoco gozan de los beneficios de otros patrimonios, bien sean o no "artísticos", como puedan ser la inclusión en el impuesto sobre el valor añadido de carácter reducido o la regulación de los incentivos fiscales al mecenazgo y la incentivación de dicho mecenazgo para los creadores. Nuestro sistema fiscal actual no

atiende a las necesidades reales del sector, ni permite una representación sindical que nos represente con nuestra idiosincrasia. La lista incluye reformas en la Seguridad Social, puntuales y estructurales para nuestro sector, conviniendo en la necesidad de crear un censo de profesionales culturales, de certificar el reconocimiento de enfermedades profesionales propias y específicas de los artistas y de una protección a la maternidad y a los riesgos del embarazo en determinadas profesiones de nuestro cosmos que, ya inmersos en los albores del tercer

milenio, se me antoja del pleistoceno cuanto menos. Y jubilación, y pensiones, y actuar contra el fraude encubierto de ciertas empresas y la falsa contratación de autónomos, y evitar la contratación temporal continuada por parte de una misma empresa, y garantizar la igualdad laboral entre hombres y mujeres, y el respeto y la protección a los derechos de autor en las diversas plataformas, y medidas específicas de protección para el menor, y protocolos de trabajo para el artista discapacitado y... La lista es muy, muy extensa.

Este es el panorama previo que dibuja el estatuto, amén de otro punto –un escollo– a mi modo de ver fundamental para que toda nuestra sociedad reconozca a nuestro sector como uno de los pilares fundamentales que nutre y representa al ser humano y su colectividad: la importancia de las enseñanzas artísticas. Innegable la necesidad de una enseñanza musical obligatoria, de calidad y gratuita en todos los niveles educativos.

“Innegable la necesidad de una enseñanza musical obligatoria, de calidad y gratuita en todos los niveles educativos”

Imprescindible la reforma de un sistema educativo que incorpore, además de la educación musical, las artes plásticas y visuales (pintura, escultura...), artes escénicas (danza, teatro, expresión corporal, artes circenses...), la alfabetización audiovisual y cinematográfica.

Docentes especializados. Elemental que en los centros públicos los profesores de estas asignaturas sean docentes “especializados”. Es decir, artistas y creadores, para lo cual a los titulados de enseñanzas artísticas superiores se les deberá reconocer la titulación de grado. El Máster de Pedagogía de las Artes que lo facultará ya debería ser una realidad. Es indudable la necesidad de crear nuevos bachilleratos artísticos que formen a técnicos de iluminación y sonido, regidores –por poner algunos ejemplos– y nuevos estudios superiores que aborden especialidades como el guión

temporada alta →

Girona, del 5 de octubre al 10 de diciembre

Thomas Ostermeier
 Stefan Kaegi - Rimini
 Protokoll
 Guy Cassiers
 Alain Platel & Fabrizio
 Cassol
 Jan Fabre
 Oskaras Korsunovas
 Jan Lauwers -
 Needcompany
 Angélica Liddell
 Benjamin Lazar -
 Théâtre des Bouffes
 du Nord
 1927
 Cristiana Morganti
 Claudio Tolcachir
 Sergio Blanco
 Lautaro Perotti
 Àlex Rigola
 Alberto San Juan....

...y hasta 100
 espectáculos de
 teatro, música,
 danza, circo y cine

www.temporada-alta.com



Un festival de **Bitò** con el soporte de





audiovisual. Indispensable es también la Ley Orgánica de Enseñanzas Artísticas Superiores. Esta ley acabará con la duplicidad educativa existente en la actualidad entre las escuelas artísticas y las universidades y que, además, entienda la diversidad cultural de nuestro país y sus comunidades autónomas. Concluyente la transformación de los actuales centros superiores de enseñanzas artísticas para crear la Universidad de las Artes, con un profesorado titular que incluya doctores, indudablemente, pero también creadores e intérpretes en activo. La conexión con la realidad diaria de la profesión de las materias que se impartan es necesaria. Evidente la inclusión de otras manifestaciones artísticas actuales, como el arte en red, la creación videográfica... El estatuto nos otorga una oportunidad. Resta ahora que todos las cuestiones, muchas más que las expuestas aquí y que son de obligado conocimiento para todos nosotros, se mate-

rialicen. Habrá que esperar a que se implanten. Todas. Sin excepción y, lo que es más importante, sin medias tintas. La gran pregunta es ¿cuándo? Saber que no van a realizarse todas las reformas a la vez no ha de desanimarnos, tiene que ser un acicate, tenemos que luchar codo con codo para ver cómo uno tras otro se materializan to-

“Saber que no van a realizarse todas las reformas a la vez no ha de desanimarnos, tiene que ser un acicate”

dos los puntos del Estatuto del Artista. Todos. Es nuestro estatuto.

Estatuto robusto. Y necesitamos que sea un hecho. Necesitamos algo más que un compromiso. Necesitamos saber plazos. Tenemos un estatu-

to embrionario, que apenas balbucea, que se va levantando bamboleante. Necesitamos un estatuto robusto, capaz de defenderse de los ataques que, a buen seguro, sufrirá, amparados en unas ideas distorsionadas y partidistas que tildan a nuestro sector y a sus profesionales de tener un trato de favor y gozar de mayores privilegios que nadie en este país. Desconocen que nuestro sector ha sufrido un zarpazo salvaje a causa de la crisis y cuyas heridas, profundas, y en no pocos casos letales, se han llevado por delante a profesionales, a compañías teatrales, a grupos musicales, a productoras audiovisuales y a un largo etcétera. Convertir en algo tangible este estatuto ayudará, si no a paliar los efectos de la crisis y sus cicatrices, a pertrecharnos y fortalecernos para un futuro en el que, imbatibles antes las inclemencias económicas y las corruptelas caciquiles y políticas, podamos seguir creando. Y crecer. Prosigamos.



arriba: Frontispicio del Congreso de los Diputados.

Grupo de artistas en el Congreso el 21 de junio de 2018, el día que la Subcomisión aprobó el Informe del Estatuto del Artista.

klemark | espectáculos teatrales



TEATROS
DEL CANAL

the OPERA LOCOS

YLLANA

COMIC OPERA Show

Con los grandes HITS de la Ópera

DEL 12 DE SEPTIEMBRE AL 7 DE OCTUBRE DE 2018

"La obra más galardonada
de los últimos años"

"Más de 2.500.000
de espectadores"



EL CURIOSO INCIDENTE DEL PERRO A MEDIANOCHE

BASADA EN LA NOVELA DE MARK HADDON | ADAPTACIÓN SIMON STEPHENS
DIRECCIÓN JOSÉ LUIS ARELLANO | ESCENOGRAFÍA GERARDO VERA

TEATRO MARQUINA



the stage company

TEATRO PRÍNCIPE GRAN VÍA
MADRID

sueño de una noche de verano

La comedia más divertida de Shakespeare
en un musical rockero, mágico y desopilante



En el sillón M

El sillón M de la Real Academia lo ocupa desde el pasado mes de abril Juan Mayorga (Madrid, 1965), uno de los más valorados autores dramáticos del momento, con obras que se traducen y estrenan en multitud de países, gracias a lo cual ha sido premiado dentro y fuera de España. Cuenta con títulos tan representativos como *Cartas de amor a Stalin* (1997), *Himmelweg* (2003), *Últimas palabras de Copito de Nieve* (2004), *El chico de la última fila* (2006), *El cartógrafo* (2009) o *Reikiavik* (2012). Además de su quehacer en la práctica teatral es director de la Cátedra de Artes Escénicas de la Universidad Carlos III.

por César Oliva

Juan Mayorga retratado por Sergio Parra para la producción *Intensamente azules*.

Con la entrada de Juan Mayorga en la Real Academia Española (RAE), y junto a José Luis Gómez, el teatro queda así representado en tan ilustre casa, huérfana casi de gente de la farándula desde la defunción de Fernando Fernán Gómez y Francisco Nieva. Los dramaturgos siempre, antes de la guerra civil, tuvieron gran presencia en la RAE. Entre los años veinte y treinta del pasado siglo podemos reseñar a Benito Pérez Galdós, Eduardo Marquina, Manuel Machado, José María Pemán..., y otros que, siendo nombrados, no llegaron a leer su discurso de ingreso por razones diversas. Entre ellos, Antonio Machado, Miguel de Unamuno, Jacinto Benavente y Miguel Mihura. De los pocos autores de teatro que destacaron recientemente con su presencia en tan noble institución cabe destacar, por supuesto, a Antonio Buero Vallejo. Era obligado que ARTEESCÉNICAS le dedicara un merecido reconocimiento al autor madrileño.

Cuando estás en el momento más alto de tu producción dramática, que estrenas con regularidad y diriges incluso muchos de tus textos, hablemos de tus maestros.

Me considero una persona muy afortunada, y que he tenido la suerte de cruzarme con maestros que me han aportado más de lo que podía suponer. En primer lugar, Moisés García, mi profesor de Lengua y Literatura en 1º de BUP. Dedicaba una de las clases de la semana a lo que llamaba 'Trabajos de Creación'. Cada alumno podía elegir escribir un poema, un ensayo, un cuento, lo que quisiera. La semana siguiente se leían en clase los trabajos más notables. Por cierto, nunca fue seleccionado uno mío. Pero considero a ese profesor ejemplar, pues siempre esperaba lo mejor de uno; que alguien espere lo mejor de uno es la mayor muestra de respeto que

puedes desear. En ese sentido creo que el mejor teatro es el que espera algo del espectador frente al que te lo entrega todo y te considera como mero consumidor. Presumo de haber tenido grandes maestros. He empezado por uno, pero también considero a Reyes Mate, el director de mi tesis; con él mantengo una permanente conversación. También fui afortunado con el teatro que me encontré de adolescente. No era un teatro de amiguetes, de buenas intenciones, paternalista. Entonces vi *La vida es sueño*, de José Luis Gómez; *Seis personajes en busca de autor*, de Miguel Narros; *Doña Rosita la soltera*, de Lavelli. Era un teatro que esperaba mucho de mí como

“Mi encuentro con Marco Antonio de la Parra fue decisivo, me enseñó que el teatro no tiene límites”

espectador, que me obligaba a examinar la vida. He empezado hablando de suerte, y suerte tuve de vivir en una casa con libros, el gran capital de mi familia. De joven leí a Thomas Mann, Hermann Hesse, Kafka, Delibes... Por eso, cuando vi aquellas obras, me encontré con que tenían la misma hondura moral, intelectual, de mis lecturas. Y eso también fue una suerte. En teatro, considero decisivo mi encuentro con Marco Antonio de la Parra. Lo conocí en un taller de escritura que organizó Guillermo Heras en el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Que el teatro no tiene límites fue el mensaje fundamental que nos envió Marco Antonio. Frente a otros maestros que hacen trabajos de sustracción, y te dicen lo que es el teatro, aquel te daba una oferta de libertad; de algún modo nos enseñó a ser ambiciosos. Guía fundamental para mí es José Sanchis Sinistera, una figura imprescindible en el teatro español. Como dramaturgo, *iAy, Carmela!* supone uno de los últimos grandes mitos del teatro nacional: la mujer rebelde, no política, que por compasión realiza un gesto sacrificial; personaje genial que Sanchis nos ha entregado para el futuro. Pero además ha sido un permanente ejemplo moral: lleva a cabo una constante reflexión sobre el teatro, más allá de modas y de lo que pide el mercado; sin olvidar que fue capaz de fundar el Teatro Fronterizo, la Beckett, una de las salas más importantes del mundo, si pensamos en la originalidad de sus propuestas, y ahora La Corsetería que, contra viento y marea, es un espacio ejemplar en todos los sentidos.

Según tú, el espectador debe completar el proceso de creación en el teatro, como de alguna manera apuntaba Collingwood.

Es el tema de mi obra *El crítico*: el espectador-creador. No es insignificante el hecho de haber escrito mi tesis doctoral sobre Walter Benjamin, que fundamentalmente aspiraba a ser un crítico, alguien que desarrolla su propia creación a partir de la conversación con otros textos. El espectador ideal sería aquel que fuera capaz de hacer su

propia obra a partir de la que se le está dando a leer o a ver, con la que teje su propia experiencia. Decía Borges que el teatro es un arte en el que uno finge que es lo que no es, y otro finge que se lo cree. Para mí es un pacto de fingidores. El teatro es una mentira pactada. No hay engaño. Mentira es lo que hay fuera del teatro.

Personalmente me interesa mucho indagar en tu manera de escribir.

Mis obras suelen comenzar por este cuaderno (*Me enseña un pequeño bloc*). Tengo cientos, metidos en cajas de zapatos. Aquí anoto ARG (argumentos) y notas aparentemente sin un sentido concreto. Esta la tomé el otro día en un jardín: Una madre le dice a su hijo: “No se puede pasar ahí. Nos va a echar el dueño del parque”. O el niño que se acerca a la dueña de un perro que le advierte: “No lo toques porque te puede morder”. El pequeño se vuelve llorando con su madre. La dueña del perro le dice: “Es que a veces no sé cómo va a reaccionar”. A lo que la madre contesta: “Pues llévelo con cuerda”. Apunto frases como esta: “Uno nunca está a la altura del momento. Tampoco lo estoy ahora”. En cuanto a argumentos, mira este: una persona que, cuando alguien muere, le lee. Es una imagen que quizás no vaya a ninguna parte pero que la registro. Dispongo, y no exagero, de cientos de argumentos abiertos, algunos de ellos poderosos, aunque no haya encontrado aún la forma de desarrollarlo. *La colección* la tengo empantanada un montón de años. Procede de una entrevista que leí en la que dos ancianos se lamentaban de no tener herederos a los que legar su gran colección. A veces tengo una idea que aflora al día siguiente o dentro de años. Y cuando lo hace, genera la necesidad de teatro. Yo siempre llevo una mochila llena de material, pues puede ser que me ponga a escribir aquí mismo dos o más horas.

Y ahora, ¿qué historia o historias te tienen ocupado?

Ahora estoy con una obra que nació en el Circo Price, en un congreso mundial de magia. Un mago hacía el número de la hipnosis. Pidió voluntarios y yo me presenté. El

“El teatro es un pacto de fingidores, no hay engaño. Mentira es lo que hay fuera del teatro”

tipo va y nos descarta a algunos porque dice que no somos aptos. Vuelvo a mi sitio y pienso: 1) y si ahora mismo estoy hipnotizado; 2) y si a alguno de los que quedaron en el escenario le dicen que cierre los ojos, que vuele, etc., pero cuando llega a su casa piensa: “En realidad yo sigo en aquel escenario pero estoy aquí, aunque el verdadero yo siga allí”. Enseguida pensé que tenía una obra: esa mujer que va al circo, pero está en su casa, y dice que la verdadera continúa en el escenario, viviendo una situación más o menos real. Esta idea, con el titu-

lo de *El mago*, la voy a estrenar en noviembre próximo. Otro texto, *La intérprete*, que quizás se haga la temporada próxima en La Abadía, me salió del mismo modo. Una intérprete que ha traducido una conferencia, se le queda el texto en la cabeza sin poder olvidar ni una palabra. Entonces va a un actor al que le pregunta cómo se olvida un escrito. Mis obras nacen de una idea loca que aparece en la calle, u oigo en el metro, de algo que alguien me cuenta, que compite con otras ideas, y que de pronto aquella te elige. Nunca tengo la obra completa en la cabeza; no sé cómo acabará, ni los personajes que aparecerán en escena. En un momento dado sí dispongo

“El teatro es concreto, se hace con gente y en un tiempo determinado. Por eso escribo con la idea de que alguien intervendrá sobre mis obras”

de un material que empiezo a compartirlo con mi mujer, mis hijos, amigos... La verdad es que tengo una relación permanentemente conflictiva con mis textos. El otro día vi en Tesalónica la que creo que es la versión 35 de *Himmelweg*. ¡Y me di cuenta entonces de algo que debía modificar! Mis obras se alteran permanente. No creo en la espontaneidad. Siempre seleccionas. Escribimos permanentemente un palimpsesto.

Has firmado un buen número de adaptaciones, ¿cómo han influido en tu creación literaria?

Como adaptador me he atrevido a reescribir escritores que están muy por encima que mí, como Calderón o Shakespeare. Y es que el teatro es concreto, se hace en un sitio, con gente y tiempo determinados. Escribo con la idea de que alguien intervendrá sobre mis obras. Este compartir textos y estar a la escucha de los espectadores, y de los actores, tiene que ver con una ambición y una humildad. La ambición de entregar a la comunidad el mejor texto posible, y la humildad de saberte insuficiente, que acepto que otro pueda encontrar nuevos sentidos en mi obra. En general, mis textos proceden de una imagen, de un personaje, algo que se va imponiendo en tu cabeza. A ello le sigue la pelea por la forma, la forma como idea, que excede la noción de fábula en el sentido aristotélico. La imagen no hay que reducirla a lo visual. Con el término imagen no debemos restringirnos a lo visual. Las gentes de la Academia compartimos una pasión por el teatro como arte que construye un espacio privilegiado para ver, pero no con la visión de los ojos sino de la imaginación. Por otro lado, buena parte de mis obras son sobre el lenguaje. *La lengua en pedazos* lo es. En ella, el lenguaje queda dividido, roto en pedazos. *El mago* es una obra de palabras. El personaje de *La intérprete* está ocupada por palabras.

Parece que últimamente sientes la necesidad de asumir la responsabilidad de la dirección escénica. La historia



Luisa Martín y Alicia Hermida ensayando *El arte de la entrevista*
© Antonio Castro.

La imagen de nuestra portada pertenece a *Intensamente azules*, obra que Juan Mayorga ha estrenado en 2018 y que tras una gira por varias ciudades llegará al Teatro de la Abadía de Madrid el próximo 10 de enero. La anécdota que la inspiró, según cuenta el autor, tiene mucho de cómico: “mis hijos me regalaron para mi cumpleaños unas gafas graduadas de nadar. Una mañana, al despertar, encontré en el suelo, rotas, mis gafas de miopía. Entonces recordé las de natación y salí a la calle con ellas”. Con este punto de partida, el autor escribe una pieza sobre cómo vemos el mundo y cómo nos ven, y sobre la feliz aventura de intentar una mirada diferente a la que acostumbramos. Es el quinto espectáculo que Mayorga dirige; en él vuelve a colaborar con el actor César Sarachu, al que ya dirigió en *Reikiavik*. Mayorga es un autor prolífico y en esta temporada también estrena *El mago*, el 23 de noviembre en el Centro Dramático Nacional.

De su repertorio, una de las piezas más estrenadas es *El chico de la última fila*, que Andrés Lima montará en la Beckett de Barcelona en 2019, y que también se estrenará en Montevideo, dirigida por Eduardo Cervieri, y en el Piccolo Teatro de Milán, dirigida por Jacopo Gassman. En Seúl le estrenan *El crítico*, y en Mels (Suiza alemana) *El arte de la entrevista*. L.P.



Escena de *Himmelweg* (camino del cielo).
© Antonio Castro

nos da muchos ejemplos de autores-directores. Da la impresión de que escriben la obra desde el escenario, ¿no te parece?

Es verdad, pero el que yo dirija una obra mía no supone que su puesta en escena vaya a ser la óptima. Hace tiempo que muchos compañeros me animaban a dirigir. Belbel decía que si yo dirigía acabaría escribiendo mejor. Pero no era un argumento suficiente. En un momento dado pensé que el dirigir me abría nuevas posibilidades de expresión, otros elementos con los que escribir. Esto lo he ido descubriendo como director: decidir cuánto dura un silencio, la mayor o menor proximidad entre dos actores, cómo hacer intervenir el sonido, el trabajo con los objetos... son elementos de otra forma de escritura, y de hecho digo que si como dramaturgo soy un escritor que representa al lector, como director soy un escritor que representa al espectador.

El director es también un escritor que da a leer signos, con la diferencia de que el dramaturgo escribe solo, y el director lo hace con otros, sobre todo con los actores. El dramaturgo no tiene límites, mientras el director de escena para hacer desaparecer un banco de madera tiene que encontrar una justificación y darle una poesía a eso, lo que es sumamente difícil. El dramaturgo es om-

“El dramaturgo es omnipotente; el director tiene que convertir cada límite en ocasión poética”

nipotente; el director tiene que convertir cada límite en ocasión poética. En mi caso hay una relación conflictiva entre autor y director, como debe de ser. Las obras que yo dirijo se han desestabilizado en el proceso de ensayos. Han sido experiencias muy interesantes; por la tarde reescribía lo que montaba por la mañana. Y sufría.

A propósito de la naturaleza del teatro, termina Mayorga recordando un hecho que le pasó en Malta, en la isla de Gozo.

Allí viven la Semana Santa de una manera muy especial. Un día reparo en una pequeña iglesia. Está llena. Entro y veo a un chaval tras una cruz que se gira y todo el mundo se pone detrás de él. Pienso que va a comenzar la procesión, y yo me integro en ella. Sale el muchacho a la calle por una puerta lateral, pero vuelve a ingresar en la iglesia por la puerta principal.

Y todos tras él. La gente se sienta en los bancos. Me extraño y voy a preguntar a una chica que vende cosas en la puerta qué es lo que pasa. Me dice que la tradición es visitar siete iglesias en Viernes Santo, pero como aquí sólo tenemos una, entramos y salimos siete veces. Esto es teatro. Esto es lenguaje. Hacemos teatro porque el mundo es así de pequeño.

#meet you

VALLADOLID

marzo

2019

#para ti que no estabas

#jóvenes. #debate

soy diferente

#diversidad

no te lo compro

#provoca

espectáculos

#aprendo. olvido

#disfruta

no te calles

by



TEATRO
CALDERÓN
VALLADOLID



Ayuntamiento de
Valladolid



Augusto y

de Juan Mayorga

"Esta pieza la empecé a pensar hace muchos años, impactado por la visita que Margaret Thatcher hizo a Augusto Pinochet durante el arresto domiciliario que éste vivió en Inglaterra. Recientemente, mi amigo Andrés Lima, que conocía mi incumplido deseo de escribir algo sobre aquella situación, me animó a hacerlo para su espectáculo *El puma y el cóndor*. Estoy deseando ver cómo lo lleva a escena".

INÉDITO

Augusto y Lucía invitan a pasar a Margaret. Aquellos hablan en español, ésta en inglés; se comunican a través de sus intérpretes.

Augusto- Señora baronesa.

Margaret- Senador.

Augusto- Póngase cómoda, por favor.

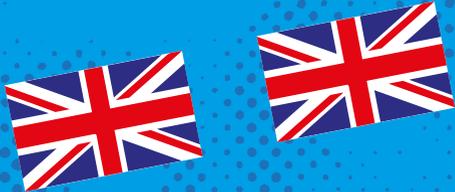
La invita a sentarse en un sofá, lo que ella hace junto a su intérprete. Augusto, Lucía y su intérprete se sientan frente a ellos, en sendas sillas. Detrás de éstas, en una repisa, un crucifijo.

Margaret- Muchas gracias.

Augusto- Señora baronesa, es un honor para mi mujer y para mí recibirla en esta modesta casa. Es una casa pequeña, pero llena de gratitud hacia usted, por el cariño que nos ha demostrado y por la ayuda

que nos ha prestado.

Margaret- Gracias, senador. Me alegra saber que se encuentra usted bien. Sé cuánto le debemos por su ayuda durante el conflicto con Argentina, por la información que nos proporcionó, por la acogida que dio a nuestras fuerzas, por el refugio que prestó a soldados británicos que naufragaron y fueron acogidos en Chile. Por otro lado, no olvido que usted devolvió la democracia a Chile. Usted dio a Chile una constitución, la puso en marcha, organizó unas elecciones libres y, conforme al resultado de éstas, entregó el gobierno. Así pues, quiero agradecerle, en primer lugar, la ayuda que dio al pueblo británico en el conflicto con Argentina, y en segundo lugar haber dado inicio a una nueva era en Chile fundada en verdadera democracia. *(Silencio.)* ¿Cómo está usted, señora?



Margaret

Lucía contesta algo en que sólo se deja entender "hogar transitorio".

Margaret- Estoy muy feliz de que ustedes estén en nuestro país. Obviamente, el general tiene que sentirse aquí como en otro mundo. Cinco meses son mucho tiempo encerrado en una casa.

Silencio.

Augusto- Ya está, ¿no? Hemos acabado.

Lucía- Vamos a repetirlo. Dígale a la baronesa que tenemos que repetirlo.

Margaret- ¿Por qué? Ha quedado perfecto.

Augusto- Lo hemos hecho muy bien.

Lucía- Podemos hacerlo mejor. Lo van a ver en todo el mundo.

Augusto- Podemos hacerlo peor.

Lucía- No pasa nada si lo hacemos peor. Si lo hacemos peor, nos quedamos con la primera.

Augusto- Pero ¿qué es lo que no te ha gustado?

Lucía- Todo eso de Argentina. ¿Hacia falta recordar lo de Argentina? Habíamos quedado en que iba a hablar de democracia.

Augusto- ¿Crees que si lo repetimos, va a olvidarse de Argentina? Lo ha dicho dos veces, se ve que tiene interés en mencionarlo.

Lucía- No sé cómo va a caer, lo de Argentina.

Augusto- La baronesa tiene mucho trabajo. Bastante es que haya venido hasta aquí. No podemos abusar.

Margaret- No me importa repetirlo. Puedo quitar lo de Argentina.

Lucía- Es muy amable, señora baronesa.

Margaret- Vamos a repetirlo.

Sale con su intérprete. Augusto, Lucía y su intérprete van hacia la puerta a recibirla. La hacen pasar.

Augusto- Señora baronesa.

Margaret- Senador.

Va a sentarse en el sofá sin esperar a que Augusto la invite a hacerlo.

Augusto- Póngase cómoda, por favor.

El intérprete de Margaret se sienta junto a ella. Augusto, Lucía y su intérprete lo hacen en las sillas frente a Margaret.

Margaret- Muchas gracias.

Augusto- Señora baronesa, es un honor para mi mujer y para mí recibirla en esta modesta casa. Es una casa pequeña, pero llena de gratitud hacia usted, por el cariño que nos ha demostrado y por la ayuda que nos ha prestado.

Margaret- Gracias, senador. Me alegra comprobar que se encuentra usted bien. No olvido que usted devolvió la democracia a Chile. Usted dio a Chile una constitución, la puso en marcha, organizó unas elecciones libres y respetó su resultado, entregando el gobierno. Usted dio inicio a una nueva era en Chile fundada en verdadera democracia. ¿Cómo está usted, señora?

Lucía contesta algo en que sólo se deja entender la palabra "transitorio".



Augusto y Margaret



Margaret- Estoy muy feliz de que ustedes estén en nuestro país. Obviamente, el general tiene que sentirse aquí como fuera del mundo. Cinco meses es mucho tiempo encerrado en una casa.

Augusto- Bien, muy bien.

Lucía- No sé. No sé si no quedaba mejor con lo de Argentina. No tan a palo seco. Más natural.

Margaret- No tiene por qué quedar natural. Es mejor que no parezca natural, es mejor que parezca muy pensado. Es un gesto. La anciana ex-primer ministro británica visita al anciano general que no puede volver a su país porque pende sobre él una demanda de extradición a un tercer país donde quieren juzgarlo, por presuntos delitos cometido en Chile, en un juicio cuya sentencia está decidida antes de dejarle hablar. La anciana ex-primer ministro de la democracia más antigua de Europa dice al mundo: "El general fue nuestro hombre, y nosotros no abandonamos a nuestros hombres en los momentos difíciles". Senador, usted peleó por nosotros, y a causa de ello está sufriendo un injusto castigo que daña su salud y su reputación. Fue un aliado del pueblo británico y su premio es vivir encerrado e insultado. Está siendo tratado como un criminal y yo, visitándolo, expreso que es usted un amigo y un hombre de honor. Quien debería estar aquí es el actual primer ministro, del que me avergüenzo. El primer ministro debería estar aquí expresando que el

pueblo británico todavía cree en la lealtad a sus amigos. El primer ministro debería estar aquí diciendo que va a hacer todo lo posible para que usted regrese cuanto antes a su país. Si usted debe ser juzgado, ha de serlo en su país conforme a pruebas y evidencias. Juzgar conforme a pruebas y evidencias es un principio de la justicia británica. Si usted quiere, señora, emitirán la primera versión, con lo de Argentina. También pueden mezclar las dos versiones, lo que prefieran. Tengo mucho que hacer.

Lucía habla a Augusto al oído. Augusto responde a Lucía al oído. Ella vuelve a hablarle al oído antes de dirigirse a Margaret.

Lucía- Sabemos que su tiempo es muy valioso, señora baronesa. El nuestro no vale nada. Llevamos cinco meses sin salir de esta casa. Ciento sesenta y dos días. Fuera del mundo, como usted dice. Usted sabe mejor que nosotros lo que conviene. Augusto y yo creemos que tiene razón, que es bueno mencionar aquella guerra que tuvieron con los argentinos. Pero ¿hace falta nombrar al país? ¿No se podría hablar de una guerra en general?

Augusto- Para hacerlo más natural, podríamos preguntarnos por los nietos.

Margaret sale con su intérprete. Llamam a la puerta. Augusto y Lucía hacen pasar a Margaret. Ésta va inmediatamente a sentarse donde siempre.

Margaret- Gracias, senador. Me alegra comprobar que

se encuentra usted bien. Sé cuánto le debemos por su ayuda en el conflicto territorial en que se vio envuelto el Reino Unido en los años ochenta, por la información que nos proporcionó, por la acogida que dio a nuestras fuerzas, por el refugio que prestó a soldados británicos que naufragaron y fueron acogidos en Chile. Y no olvido que usted devolvió la democracia a Chile. Usted dio a Chile una constitución, la puso en marcha, organizó unas elecciones libres y, conforme al resultado de éstas, entregó el gobierno. Así pues, quiero agradecerle, en primer lugar, la ayuda que dio al pueblo inglés en un conflicto territorial, y en segundo lugar el haber dado inicio a una nueva era en Chile fundada en verdadera democracia. ¿Cómo está usted, señora? Estoy muy feliz de que ustedes estén aquí. Obviamente, el general tiene que sentirse aquí como en otro mundo. Cinco meses son mucho tiempo para estar encerrado en una casa.

Se levanta. Da la mano a Augusto y a Lucía.

Va a quedar muy bien. Ellos se encargan.

Sale con su intérprete, dejando la puerta abierta. Silencio. Los cámaras, a los que no habíamos visto hasta ahora, también se retiran con sus aparatos. El intérprete de Augusto y Lucía no sabe si irse o quedarse. Con una palmada y un gesto seco, Lucía le indica que salga, lo que el intérprete hace inmediatamente. Silencio. Lucía dice algo en que sólo se deja entender la palabra "cojones".



centro izq.: Imagen infantil de Juan Mayorga.

izquierda: El dramaturgo con François Ozon, que llevo al cine *El chico de la última fila*.

abajo: Con Juan Cavestany (a su derecha) y Andrés Lima.

centro derch.: Pere Ponde y Juanjo Puigcorbé ensayando *El crítico* (2013). © Antonio Castro

superior: Mayorga con Blanca Portillo y José Luis García Pérez presentando *El cartógrafo* (2017). ©Antonio Castro

abajo: El dramaturgo retratado en Madrid (2017). ©Antonio Castro





La iluminación escénica amenazada

Las políticas de ahorro energético impulsadas por la Unión Europea amenazan luminarias que hoy se emplean en los escenarios. Los iluminadores españoles se han sumado a la campaña europea *Salvemos la iluminación escénica* para que la legislación contemple sus necesidades artísticas y permita la adaptación de la industria.

por Nicolás Fischtel

Introducción. La iluminación escénica tal y como la entendemos hoy en día está basada en la utilización de herramientas (focos, proyectores y diferentes fuentes de luz) que nos permiten modificar las propiedades de la luz (intensidad, color, forma y distribución). En los últimos años ha existido un desarrollo sin precedentes en la tecnología utilizada para producir luz artificial y poder manipularla a nuestro antojo. Las fuentes de luz permane-

cieron casi inalterables durante décadas tras la aparición de la electricidad. Pero últimamente, con el desarrollo de la tecnología LED, se ha producido una revolución en el mundo de la iluminación. Una de las mayores ventajas de esta nueva tecnología es la reducción del consumo eléctrico para generar luz, en comparación con tecnologías anteriores (luz de incandescencia, arco, etc.). Todavía tiene camino por recorrer para alcanzar estándares de

confort visual, pero su gran baza, el ahorro energético, es lo que ha hecho que los gobiernos implementen leyes que favorezcan el desarrollo de estas tecnologías en detrimento de otras.

Las medidas EU "Ecodesign". Con el loable objetivo de reducir el consumo energético, la UE ha decretado una nueva serie de medidas regulatorias que entrarán en vigor el 1 de septiembre de 2021.

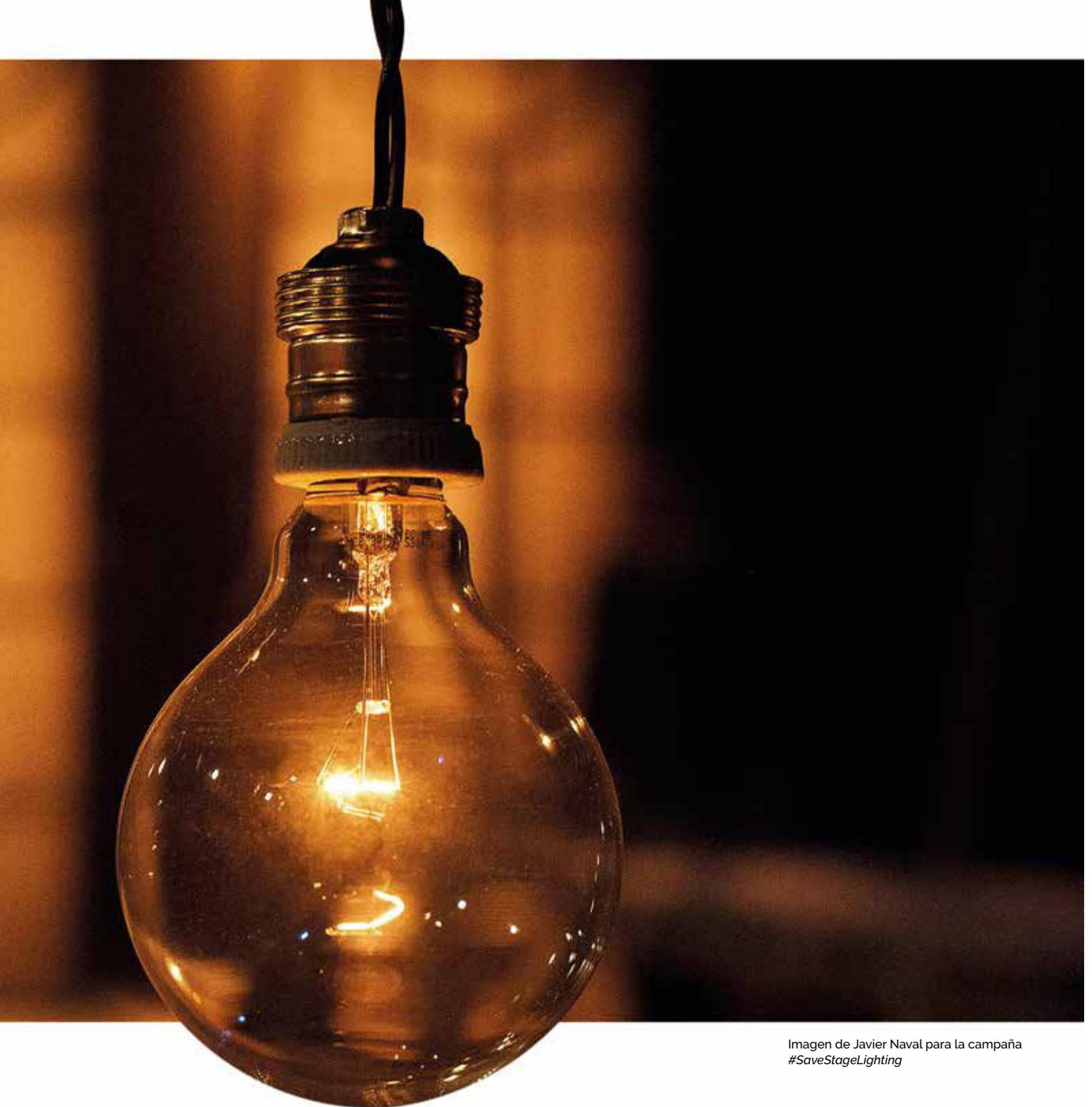


Imagen de Javier Naval para la campaña #SaveStageLighting

Esta norma, englobada dentro de las medidas "Ecodesign" 2016-2019 que la UE lleva años implementando, dirigidas fundamentalmente a los fabricantes, quiere reducir el consumo eléctrico en la UE en una proporción de entre 40 y 60 Tw/h (Tera vatios/hora) anuales para el 2030. Se trata del ahorro de una gran cantidad de energía, problemática que sin duda es necesario resolver. El objetivo primordial para alcanzar estas cifras de ahorro

energético se basa en incrementar el rendimiento de los aparatos eléctricos (no solo luminarias, sino todo tipo de aparatos eléctricos de uso común). Es decir, que el rendimiento sea mayor con menor consumo energético. Dentro de estas medidas hay una sección específica para la iluminación. La regulación actual exige unos mínimos de eficiencia en productos de iluminación con un rango definido de color, es decir que emitan luz "blanca". Este ba-

remo es llamado Índice de Eficiencia Energética (EEI, siglas en inglés). Hasta el momento dicha regulación no ha afectado al sector de la iluminación de espectáculos porque se incluye una excepción a su uso: *aplicaciones de iluminación donde la distribución del espectro lumínico está ajustada a necesidades específicas de equipamiento técnico concreto con el objetivo de hacer visible la escena u objeto para el ojo humano (iluminación de estudio,*



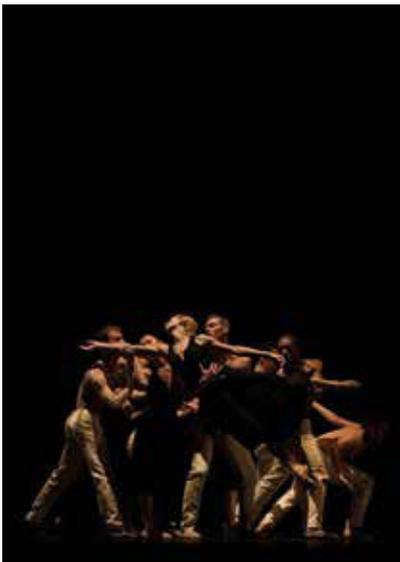
Cyrano de Bergerac, dirigido por Alberto Castrillo con iluminación de Nicolás Fischtel (2018).
© Moisés Fernández

espectáculos y teatro).

Esta excepción permite a los productos que no cumplan la norma ser utilizados en los espacios y situaciones previstas, siempre que indiquen claramente sus condiciones de trabajo y expresamente que no son para uso doméstico.

La problemática. Llegados a este punto la UE quiere seguir adelante con el plan de ahorro energético y otros aspectos como la reducción del

Gnawa, coreografía de Nacho Duato e iluminación de Nicolás Fischtel.
© Fernando Marcos



contenido y emisión de mercurio así como mejoras en la calidad de la luz LED (especialmente en la reproducción cromática y el parpadeo).

Se introducirá una manera simplificada de identificar la eficiencia de los productos de iluminación. El EEI se sustituirá por la fórmula lumen por vatio (lm/w).

Se utilizará una nueva forma de identificación de eficiencia energética. Hasta la fecha se utilizaba la escala A++ hasta la E (la que podemos encontrar en los electrodomésticos).

A partir de noviembre 2018 la escala irá desde la clasificación A hasta la G, en iluminación:

Máximo / A : 210 lúmenes x vatio

Mínimo / G : 85 lúmenes x vatio

Además, el consumo en modo reposo (*stand by*) no podrá superar los 0,5 w. sin emitir luz.

Lo que quiere decir que los productos que no cumplan con el mínimo de eficiencia, a no ser que estén específicamente exentos, no podrán comercializarse en la UE.

La nueva norma se aplicaría a las fuentes de luz (lámpara o aparato autónomo que produzca luz) con un rango cromático definido (más amplio que

en la norma anterior) y un flujo luminoso de entre 60 y 82K lúmenes, siendo el rango inferior para excluir a fuentes de luz como los pilotos de señalización y estatus (por ejemplo el piloto que nos indica que nuestra impresora está operativa) y el rango superior para excluir *lámparas de gran potencia para iluminar grandes superficies (campos de fútbol, etc.)*, *iluminación para estudios, shows y teatro*.

Aquí es donde surge el problema, ya que si en la anterior excepción las luminarias más utilizadas en teatro estaban incluidas, en esta nueva norma, probablemente en el desconocimiento por parte de los legisladores de las herramientas verdaderamente utilizadas en la iluminación escénica, no están contempladas.

La UE no pretende prohibir el uso de luminarias de Tungsteno, simplemente con las que no cumplen con los criterios de eficiencia energética demandados en las nuevas regulaciones. Lo mismo ocurre con la mayor parte de las luminarias que actualmente hay en el mercado, véase focos móviles, fluorescentes, halógenos o, incluso, la

mayor parte de los focos LED. Como ejemplo, uno de los aparatos más usados en los escenarios de medio mundo,

el recorte ETC S4 que utiliza una lámpara HPL de 575 w., produce 7.489 lúmenes. Si dividimos esta cantidad por los vatios de la lámpara:

$7.489 : 575 = 13 \text{ lúmenes / vatio}$

Esta cantidad está verdaderamente lejos de los 85 lúmenes / vatio demandados como mínimo en la nueva regulación.

Lo mismo ocurre con la mayor parte de focos móviles ampliamente utilizados. Como ejemplo:

Martin Mac Viper performance: $26.000 \text{ lm} / 1.000 \text{ w} = 26 \text{ lm/w}$

Martin Encore (LED) : $11.600 \text{ lm} / 580 \text{ w} = 20 \text{ lm/w}$

El objetivo de la UE es forzar a los fabricantes a desarrollar productos que tengan una mejor eficiencia energética

“Se introducirá una manera simplificada de identificar la eficiencia de los productos de iluminación”

ca, arguyendo que si no se les demanda en estos términos, los fabricantes no tienen incentivos para el I+D. Lo cierto es que la industria ya ha comunicado que no conseguirá productos, especialmente en el rango de luminarias con lente, que se puedan enfocar y que incluyan mezcla aditiva de color (recortes o aparatos tipo spot) y que alcancen prestaciones similares a las luminarias actuales con el rendimiento demandado, para el año 2021.

¿Podremos seguir usando los focos actuales más allá del 2021? Aunque la normativa se aplique en los términos previstos actualmente, nada nos impedirá poder seguir utilizando nuestros focos actuales más allá del 2021. El problema se planteará con los suministros de lámparas, ya que la

comercialización de ellas estará prohibida en la UE. La industria está desarrollando lámparas LED que sustituyan a las halógenas / tungsteno. Esto es una realidad en el sector doméstico, pero todavía hay un largo camino

“Nada nos impedirá poder seguir utilizando nuestros focos actuales más allá del 2021”

para que esto ocurra en el sector de la iluminación espectacular y que las lámparas LED tengan las propiedades de las lámparas halógenas / tungsteno actuales (reproducción cromática, facilidad de regulación, falta de parpadeo visible, etc).

¿Es realmente la iluminación espectacular un gran gasto energético?

Rotundamente no. Hay diversos estudios llevados a cabo, entre otros en el Teatro de Repertorio de Seattle (USA) y en un gran número de teatros del West End londinense donde se demuestra que el consumo de la iluminación en el escenario representa menos del 9% del consumo total de los teatros. Y esto ocurre por la peculiar manera en la que la iluminación de escena se utiliza, generalmente, pocas horas al día y rara vez toda la iluminación a 100% de intensidad a la vez.

Las mejoras en la eficiencia energética son siempre bienvenidas si esto no conlleva dejar obsoleto una gran cantidad de material en perfecto estado. Los relativamente pequeños ahorros de energía que se conseguirán serán



CÚPULA
de les **ARTS**
GIRONA

El escenario de tu imaginación

Espectáculos y conciertos | Eventos corporativos | Congresos y convenciones
Presentaciones de producto | Cócteles y cenas-espectáculo | Desfiles de moda y showrooms | Actos culturales, lúdicos, educativos y gastronómicos
Competiciones de billar, tenis de mesa o lucha olímpica

Cúpula de les Arts

Ctra. Barcelona, 72 - 17002 Girona
www.CupuladelesArts.com
info@cupuladelesarts.com
T. 972 505 317 / 627 244 953



sobrepasados por el gasto energético necesario para construir y distribuir la cantidad ingente de material que sería necesario.

Consecuencias. Si la norma termina aplicándose según está ahora mismo redactado el borrador, constituiría un serio riesgo para la supervivencia de una gran parte de los espacios escé-

nicos en Europa, que se verían abocados a invertir grandes sumas de dinero para renovar sus dotaciones de iluminación, cosa altamente inviable en muchos casos. Esto por lo tanto llevaría en el medio plazo a la suspensión y cierre de muchos de estos espacios. Y por supuesto está la faceta artística del problema. Porque privar a los diseñadores de iluminación de una serie de herramientas que facilitan el desarrollo de nuestro trabajo y que

“Los iluminadores no estamos en contra de las nuevas tecnologías, simplemente queremos contar con todas las herramientas a nuestro alcance para poder ‘pintar’ con luz”

de iluminación) han llevado a cabo la campaña “Save Stage Lighting” (Salvemos la iluminación escénica) que ha sido apoyada por la AAI (Asociación de Autores de Iluminación de España). El pasado 28 de Abril la AAI participó activamente en el evento “Ilumina el proyecto”, que pretendía dar visibilidad en todos los espacios escénicos europeos a la problemática planteada, proyectando en fachadas e interiores la frase “ #SaveStageLighting “. En nues-

tro país hubo una gran repercusión y muchos profesionales, teatros, fabricantes y espacios se unieron a ella.

El violonchelista Batio en *La vida a palos* (2018).
© Antonio Castro

Conclusión. Hay representantes de los iluminadores europeos trabajando con los legisladores para intentar una nueva excepción para el sector de la iluminación espectacular, con el objetivo de dar tiempo a la industria para conseguir luminarias que se acerquen a los estándares de confort visual e intensidad requeridos y así iniciar una paulatina renovación de los sistemas de iluminación de teatros sin que ello suponga una carga imposible de sobrellevar para recintos y empresas implicadas. De momento las autoridades parecen receptivas y se producen avances significativos. Será difícil conseguir una excepción de todos los productos actualmente utilizados en la iluminación escénica, pero creemos que es importante desde un punto de vista económico y cultural. Os mantendremos informados.
¡Salvemos a la iluminación escénica!

BALLET NACIONAL DE ESPAÑA

Director **Antonio Najarro**

AVANCE GIRAS 2018 / 2019

2018

HONG KONG (CHINA)

21, 22 y 23 de septiembre de 2018
Sha Tin Town Hall Auditorium
Zaguán y Alento

SHANGHAI (CHINA)

27, 28 y 29 de septiembre de 2018
International Dance Center Gran Theatre
Farruca, Solea del Mantón, Bolero y Suite Sevilla

TOKIO (JAPÓN)

19, 20, 21 y 22 de octubre de 2018
Teatro Bunka Kaikan de Tokio
Eritaña, Solea del mantón, Zapateado de Sarasate y Alento

TOKIO (JAPÓN)

26, 27 y 28 de octubre de 2018
Teatro Bunka Kaikan de Tokio
Cantiñas de Córdoba, Bolero, Viva Navarra y Suite Sevilla

COSLADA (MADRID)

17 y 18 de noviembre de 2018
Teatro Municipal de Coslada
Los bailarines del BNE crean - *Pasos a Dos y Alento*

MADRID

28 de noviembre de 2018
Teatros del Canal
Gala Benéfica Bailando la Esperanza
Eritaña, Danza IX, Zapateado de Sarasate y El baile de Sorolla

MADRID

Del 8 al 23 de diciembre de 2018

Teatro de la Zarzuela

40 aniversario

Ballet Nacional de España

2019

POZUELO DE ALARCÓN (MADRID)

19 y 20 de enero de 2019
Teatro Mira de Pozuelo de Alarcón
Homenaje a Antonio Ruiz Soler

POZUELO DE ALARCÓN (MADRID)

22 de enero de 2019
Teatro Mira de Pozuelo de Alarcón
El sombrero de tres picos
(Función estudiantil)

SAN SEBASTIÁN

27 de enero de 2019
Teatro Kursaal de San Sebastián
Homenaje a Antonio Ruiz Soler

MADRID

9 de febrero de 2019
Fundación Juan March de Madrid
Extractos

VALLADOLID

15, 16 y 17 de febrero de 2019
Teatro Calderón de Valladolid
Homenaje a Antonio Ruiz Soler

ALICANTE

22, 23 y 24 de febrero de 2019
Teatro Principal de Alicante
Homenaje a Antonio Ruiz Soler

CÓRDOBA

9 de marzo de 2019
Gran Teatro de Córdoba
Electra

SANT CUGAT DEL VALLES (BARCELONA)

29 y 30 de marzo de 2019
Auditorio de Sant Cugat
Electra

SANTANDER

6 de abril de 2019
Electra

OVIEDO

12 de abril de 2019
Teatro Campoamor de Oviedo
Electra

ALCOBENDAS (MADRID)

27 de abril de 2019
Teatro Auditorio Alcobendas
Electra

MURCIA

18 de mayo de 2019
Auditorio y Centro de Congresos
Victor Villegas de Murcia
Eritaña, Zapateado de Sarasate, Eterna Iberia y El sombrero de tres picos

GIRA LATINOAMERICANA

Junio de 2019

BARCELONA

31 de julio, 1, 2 y 3 de agosto de 2019
Gran Teatro del Liceu
Zaguán y Alento



constitución

inaem

40 | BALLET NACIONAL DE ESPAÑA

2018 80 años de fundación

Síguenos en:



<http://balletnacional.mcu.es>

RINGLING BROS ^{INC} BARNUM & BAILEY
CIRCUS
MAGAZINE



PROFESSIONAL EDITION
FOR PRESS and RADIO

1945

Not For Sale

página anterior: Portada de la revista del circo de los hermanos Ringling.

HISTORIA DEL CIRCO MODERNO

por Javier Jiménez

CONMEMORACIÓN DEL **250 ANIVERSARIO** DEL CIRCO MODERNO
(1768-2018)

Smell of horses suggestive of coming wonders
(Olor de caballos que sugiere próximas maravillas)

Charles Dickens (The Old Curiosity Shop)

Si Shakespeare levantara la cabeza echaría de menos a los caballos. ¿Cómo iba a evaluar el éxito de sus obras sin los preciados excrementos equinos a la entrada de *The Globe*? Durante mucho tiempo los caballos han formado parte del paisaje del día a día. En las guerras destacaban en los regimientos de élite, y en la vida cotidiana eran fieles compañeros de viaje y trabajo. Precisamente alrededor del caballo se configura el nacimiento de lo que se denominó circo moderno. "El circo nace a lomos de un caballo" es una de las frases favoritas de los historiadores del circo.

Resulta extraño celebrar el nacimiento del circo moderno en 2018 después de ¡250 años! ¿Moderno? ¿Puede una cosa seguir siendo moderna transcurridos dos siglos y medio desde su creación? En el caso del circo, sí. El circo siempre ha sido moderno, contemporáneo como el que más, siempre al día de las innovaciones tecnológicas y dispuesto a utilizarlas de una manera práctica y, a ser posible, rentable. Siempre dispuesto a maravillar y a ser el primero en presentar atracciones originales y nunca vistas. Siempre viajero y cosmopolita.

Philip Astley. Érase una vez... un jinete del prestigioso 15º Regimiento de Caballería, los temibles Dragones, que, con los años, llegó a ser Sargento Mayor, prestando sus servicios como héroe a la Corona inglesa en la Guerra de los Siete Años. Su nombre, Philip Astley y su pasión, los caballos. Finalizada una guerra europea difícil de explicar, Astley, al igual que otros muchos expertos jinetes antes que él —entre ellos nuestro admirado y emprendedor empresario Thomas Price—, comenzó a realizar exhibiciones ecuestres para ganarse la vida en tiempos de paz.



Programa del circo Ringling y Barnum para la temporada de 1937.

abajo: El jinete Philip Astley, considerado padre del circo moderno.



Por lo que se le considera el padre del circo moderno es por su empeño en diseñar la escena con un compás y establecer una pista —escenario— circular de 13 metros de diámetro. Esto permitía al público apreciar desde más cerca sus habilidades y, al mismo tiempo, permitía a los jinetes más atrevidos mantenerse en equilibrio sobre el caballo gracias a la fuerza centrífuga. Desde entonces las pistas de todos los circos miden 13 metros. Además, incorporó, durante las pausas entre números ecuestres, pequeños actos de payasos, malabaristas, acróbatas de saltos o de equilibrios, funambulistas, magos, ventrílocuos, forzudos y otros artistas de los llamados de agilidad o visuales.

El circo está vivo. Estos artistas, nómadas por naturaleza y también por necesidad —muchas veces suponían una amenaza para las comunidades que vivían encerradas en sí mismas y sus proezas se consideraban como manifestaciones de brujería y obra del diablo— son el germen de todas las artes escénicas y su historia se remonta a más de 3.000 años antes de Cristo. En el circo encuentran, por fin, un medio estable para desarrollar su arte y para relacionarse con otros de su misma condición. Famoso es su pequeño caballo Billy, un caballo sabio (“The Little Learned Horse”), que era capaz de realizar habilidades matemáticas y or-

tográficas, entre otras muchas, como muchos cerdos artistas de la época. Billy es un digno sucesor del famoso caballo Morocco del adiestrador Banks, que a finales del siglo XVI ya había asombrado al mismísimo Shakespeare, quien lo celebra en su obra *Trabajos de amor perdidos*. Morocco era capaz de devolver un guante a su dueño después de que Banks le hubiera susurrado su nombre en la oreja, así como averiguar cuántos peniques tenía cualquier moneda o defecar a la orden de su dueño y adiestrador. Entre sus habilidades matemáticas y escatológicas destacaba también la danza, origen de la Alta Escuela entre la aristocracia europea. Astley es

derecha: Atracción del circo sobre hielo (2016).
© Antonio Castro

abajo derecha: El payaso italiano David Larible (2015).
© Antonio Castro

abajo: Atracción del Circo de los Horrores (2015).
© Antonio Castro



un pionero en técnicas de marketing y publicidad y un habilidoso hombre de negocios que cabalga sobre la ola del emergente teatro comercial. Entre sus discípulos se encuentran también sus mayores rivales, como Charles Hughes que, una vez establecido por su cuenta, creó junto con el compositor teatral Charles Dibdin, The Royal Circus and Philharmonic Academy, el primer establecimiento en incorporar la palabra Circus en su pomposo nombre. La rivalidad entre Astley y Hughes llega a extremos difícilmente superables y marca la tónica de lo que será a partir de entonces la rivalidad entre las diferentes familias circenses en toda Europa. Hughes llevará el circo a Ru-

sia, otro jinete llamado Bill Rickets lo llevará a Estados Unidos y Astley a París. El circo viaja rápido y la forma codificada que lo define se afianza en menos de un cuarto de siglo por todo el mundo.

Philip Astley construirá el primer circo estable de París, ¡París! La ciudad quedará rendida a su magia circular y el circo iniciará su meteórica e imparable carrera de 250 años hasta hoy, año de conmemoración y reivindicación del sector circense en todo el mundo, que se ha movilizó unánimemente para conmemorar el inicio de este maravilloso arte que, hoy en día, sigue siendo tan novedoso, moderno y contemporáneo como antaño. Y lo es porque la fuerza que mueve a sus artistas y empresarios les lleva a construir espectáculos animados por la fantasía y la innovación, a imaginar mundos imposibles y hacerlos realidad.

El circo siempre ha estado en constante evolución. Quizás hay una imagen del circo inamovible y profundamente arraigada en la mente de muchos de nosotros, pero la historia del circo demuestra una evolución constante, muchas veces obligados por las circunstancias, otras, animados por el incontrolable impulso de crear algo que maraville y emocione, que te deje con la respiración en un hilo y, acto seguido, la mandíbula incómoda de tanto reír.

Pasados estos 250 años podemos asegurar que el circo está más vivo que nunca.



El director de la Escuela de Circo Carampa de Madrid traza la evolución del circo actual, cómo se ha hermanado con otras artes escénicas sin olvidar aspectos esenciales como el gesto acrobático y el dominio de objetos.

por Donald B. Lehn

Ignacio Herrero. Cuerda floja en Laboratorio CRECE (categoría: equilibrios). ©Paco Manzano

EL CIRCO HOY

Circo. A lo mejor, tendríamos que buscar otra palabra. La palabra CIRCO viene tan cargada de imágenes, recuerdos, olores, emociones y credos que nos impide ver la extraordinariamente rica expresión escénica en la que se ha convertido en estos últimos años. ¿Es una adaptación o una evolución de lo que ya conocemos, o es otra cosa? ¿Viene a sustituir al circo de siempre, convive con ello sin roces, o hay un conflicto de fondo aún por resolver? ¿Si señalamos las distinciones entre las artes circenses y el circo es suficiente para acallar las añoranzas de aquel circo y reflexionar sobre este, el

de hoy? El espectáculo circense resurge con una fuerza asombrosa. Nuevos creadores lo han conducido por senderos inexplorados, hermanándose con otras artes del espectáculo; el teatro, la danza, las artes visuales, aventurándose con escrituras fascinantes, y enfoques jamás soñadas.

Peligro real, sobrecogedor. Como ejemplos, en este año 2018, los Teatros del Canal nos han traído *Le Vide*, de Fragan Ghelker: una reflexión sobre el mito de Sísifo narrado a través de la cuerda vertical con un lenguaje extremo e intenso cuya esencia está

anclada en la muy circense verdad del peligro real, sobrecogedor: la imagen de un cuerpo inmóvil, suspendido de la barra de luces a ¿18 metros? de altura del escenario por un brazo, sin red ni colchoneta,... Mientras, en el Teatro Circo Price, aparentemente desde un prisma muy diferente, la Cirque Inextremiste, en su espectáculo *Extension*, jugó con el peligro de manera infantil, y manipuló como un malabarista objetos tan desmedidos como tablas de 6 metros, o una excavadora diabólica. Evita en todo momento el canon del "número circense" pero en el fondo, por su fiscalidad, por la precisión en

Cartel del Festival CRECE de este año, organizado por Carampa y que acoge el Festival Cir and co de Ávila y el Teatro Circo Price de Madrid.



el equilibrio sobre los elementos en precario movimiento, evoca el hecho circense. Ambos espectáculos, por un gesto que se escapa de lo teatral o lo coreográfico, se sitúan en el universo circense, aunque solo sea por la formación requerida a los artistas para llevar las propuestas a cabo.

Gesto acrobático, dominio de objetos... No por haberse renovado se han abandonado aspectos tan esenciales al circo como el gesto acrobático o el dominio de objetos y aparatos peculiares o el contacto físico armonioso a la vez que poderoso de los acróbatas, pero a la vez el artista de hoy ha empezado a indagar en el circo como lenguaje y en el enorme poder poético que tienen sus imágenes y gestos. Uno de sus atractivos, según la coreógrafa Karin Vyncke, tras colaborar con el Collectif AOC (Francia), es "su capacidad de llenar el cubo. Si la danza se desplaza de manera horizontal por el espacio escénico, con una ocasional

explosión hacia la verticalidad, el circo puede subir y bajar, trazar líneas hacia el cielo sin parar..., y puede ocupar las alturas del cubo escénico con movimiento".

El resultado es un circo nuevo. Las compañías de entretenimiento callejero que dieron los primeros pequeños pasos hacia adelante en las dramaturgias circenses: Circ Circ, Boni y Caroli, Vagalume, Rola Bola, El Espiral, Ale Hop, entre otros muchos en los años 90, terminaron cediendo el testigo a propuestas de autor con sabores muy variados. Algunas compañías de hoy como EIA, PSIRC, Vaivén, o el Tesseract del artista Nacho Flores, dinamizan la plástica escénica con una visión casi arquitectónica, metamorfoseando el diseño del espacio con unos aparatos reimaginados: plataformas, arcos, cubos, planchas se integran en el fluido diálogo entre artistas y elementos. Mientras tanto, otros como la Cia 91 miran hacia el movimiento puro o como Albadulake, en Genoma B, se

atreven a evocar en su lenguaje mestizo de circo/flamenco con *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca, o como Vol'e Temps, revisitan el humor circense con historias de personas en lugares imaginados.

Estas nuevas visiones han ocasionado un auge en la demanda de circo por parte del público (y los espacios y festivales que nutren la oferta) pero

"No por haberse renovado se han abandonado aspectos esenciales al circo"

también por parte de creadores con visiones más heterodoxas. Es evidente que para que esta nueva categoría de espectáculo circense prospere, han de prodigarse ciertas condiciones. Los teatros han de tener la capacidad de recibir la comple-



Laura Trefiletti. Alambre en Laboratorio CRECE (categoría: equilibrios).
© Paco Manzano



Marilen Ribot. Cuerda volante en Laboratorio CRECE (categoría: técnicas aéreas).
© Paco Manzano

Celso Pereira y Francesca Re. Mano a mano en Laboratorio CRECE (categoría: acrobacia).
© Paco Manzano



ja instalación de aparatos –colgarse un trapecio, tensar el alambre del funambulista, y han de tener técnicos conocedores de estas necesidades y las soluciones que su espacio puede ofrecer. Los programadores han de tener la capacidad de distinguir entre obras concebidas para público infantil, y otras con otros públicos como diá. (De nuevo, nos traicionan las asociaciones a la palabra CIRCO). Pero la

La educación artística es la bisagra entre aquel circo y este, el laboratorio donde las competencias y el impulso para la experimentación se nutren. Las escuelas cultivan en los artistas de mañana el hambre de hacer algo personal. La reconceptualización de la formación ha sido también impulso para el desarrollo de nuevos dispositivos artísticos, como el laboratorio de creación CRECE de la Escuela Carampa,

“Los teatros han de adecuarse para acoger los complejos aparatos circenses que permiten colgar un trapecio, tensar el alambre del funambulista... y han de tener técnicos que los conozcan”

condición *sine que non*, es la existencia de un cuadro de artistas circenses profesionales capaces de soñar, producir y ejecutar esta oferta única. Sin procesos de formación rigurosos, este espacio creciente de creación artística no será posible.

La formación. Clave en la renovación del arte circense ha sido la apertura del acceso a la formación. Desde un tradición endogámico, se ha evolucionado hacia la incorporación a este proceso de personas con orígenes variados –teatro, danza, calle, deporte-, aportando al lenguaje circense un nuevo vigor. El circo es un arte sin repertorio, lo que hace que cada obra sea muy contemporánea. Ser artista de circo es ser capaz de soñar, realizar en interpretar un universo. Más allá de la capacitación técnico/corporal, el artista de circo ha de tener una idea, quizá investigar y desarrollar un aparato (que implica I+D, ingenieros, soluciones para ser seguro y fiable), consolidar la técnica y la fuerza física para poder realizar lo que ha soñado, debe jugar y trabajar un vocabulario dentro de esta idea o aparato, escribir su poema con ello, concebir su plasticidad y ambiente sonoro, afinar hasta el acierto, y al final ejecutarlo de manera creíble delante de un público en cada función.

donde artistas emergentes confrontan sus lenguajes en un proceso de creación compartidas, o dispositivos formales, como CircusNext, creado para solventar la fragilidad del camino de transición desde la educación hasta el mundo profesional, por medio de apoyos a la investigación pura.

Por todo ello, la creación circense hoy desborda el triángulo que tiene como vértices el deporte (por lo físico) el teatro (las dramaturgias) y la danza (el cuerpo en movimiento), e inunda la escena de un nuevo lenguaje físico, fértil y exuberante.

La Escuela Carampa de Madrid ha formado 18 promociones de alumnos, unos 350, que en su gran mayoría desarrollan su vida profesional en el ámbito circense, ya sea como artista, docente, técnico... En 2018 salieron también los primeros once titulados universitarios, tras cursar la Mención Circo del Grado de Artes Visuales y Danza de la Universidad Rey Juan Carlos. Por otro lado, Carampa organiza también el Festival CRECE, que va por su 13 edición, y que reúne los trabajos de alumnos que pasan por el laboratorio. La realidad política es que el circo está todavía condenado a los solares de las afueras de la oficialidad cultural. Para sus artistas y para su público, entusiasta y extraordinariamente diversa, es una lástima.

GALA PREMIOS DE TEMPORADA

JOSÉ ESTRUCH 2018

PREMIO CONTRIBUCIÓN
A LAS ARTES ESCÉNICAS
Pavana Companyia Teatral

PREMIO ESPECTADOR DE LA TEMPORADA
Juan Antonio Benito Deleito

PREMIO A LA MEJOR
INTERPRETACIÓN DE REPARTO
Juan Antonio Lumbreras por La Ternura

PREMIO A LA MEJOR
INTERPRETACIÓN PRINCIPAL
Pablo Derqui por Calígula

PREMIO A LA MEJOR AUTORÍA
Alfredo Sanzol por La Ternura

PREMIO A LA MEJOR DIRECCIÓN
Yayo Cáceres por Cervantina

PREMIO AL MEJOR ESPECTÁCULO
**Centro Nacional de Teatro Clásico y Ron Lalá
por La Cervantina**



EL CIRCO, Y SUS MÚSICAS

Cuando llegaba el circo a una ciudad la primera señal era escuchar las notas de sus marchas, con las que desfilaban por las calles para atraer al público. Luego, bajo la carpa, la música subrayaba todas y cada una de las atracciones.

por Joan Cerveró



Cartel del Cirque Fratellini Musical Clowns (1910).

El público, alegre y distraído. Atento. La orquesta interrumpe el tranquilo vals. Suena de repente, intercalada entre los elegantes y arriesgados saltos de los trapezistas, una música nerviosa, alegre, incluso precipitada; nada aparentemente dramática, pero sin embargo... ¡Peligro! ¡Algo está pasando en el circo! Puede que se haya escapado un león o un tigre, o que se este produciendo un pequeño incendio: ¡hay que desalojar al público!, sin pá-

nico, sin prisa. Ha sonado la *Stars and Stripes Forever* del compositor John Philip Sousa (1854-1932) conocida entre los profesionales del circo como la *Disaster March*, la marcha del desastre. La música y el circo siempre han ido unidos. Para lo bueno y para lo malo. La historia del circo es también la historia de la música, de su música, un género que nació, se conformó y evolucionó al mismo tiempo que el circo.

EN LOS INICIOS. El circo clásico, tal y como lo conocemos hoy, se remonta al siglo XVIII y se señala a los ejercicios ecuestres de habilidad como el primer

espectáculo de circo moderno. Este mérito corresponde al militar inglés y profesor de equitación Philip Astley (1742-1814) quien fundó su primera escuela y centro de exhibición en 1768. Pocos años después, en 1770, incluyó en sus sesiones de presentación al público a acróbatas, funambulistas, malabaristas y un *clown*, que se ocupaba de rellenar las pausas en los cambios de escena. También utilizó por primera vez una gran orquesta para amenizar sus espectáculos. Este proyecto se convirtió en el *Astley's Amphitheatre*. Había nacido el circo, y con él, la música de circo.

En el siglo XIX el circo se consolidará como "el gran espectáculo para el pueblo", creándose un gran número de circos en todo occidente, como el *Cirque Olympique* de París, gestionado por el jinete y malabarista italiano Antonio Franconi –socio del mismo Astley– o el mismo *Circo Price* en Madrid. Esta expansión también se produciría hacia Alemania, Rusia y EUA. El circo es reconocido ya como un género autónomo, al que solo le faltaba completar su estructura con dos figuras fundamentales del género, el personaje del *clown*, el payaso, y la del domador, hecho que se produjo a inicios del siglo XX. Con este crecimiento y adecuación el circo se convirtió en uno de los espectáculos preferidos por el público haciéndose merecedor del calificativo, acuñado por el *Barnum & Bailey Cir-*



Calliope el maravilloso operonicon o vagón de vapor de las musas (1874).

cus, de ser "el espectáculo más grande del mundo". En nuestro globalizador siglo XXI cohabitan muchas derivaciones y ramificaciones: el circo de oriente y el de occidente. El circo estable o el itinerante. Estableciéndose otras bifurcaciones, conflictivas y efervescentes como la dicotomía entre el circo clásico -con animales- o el *nuevo circo* liderado claramente por el canadiense *Cirque du Soleil*. Señal de que el circo sigue vivo, sigue pensando.

LA MÚSICA DE CIRCO. El primer compositor de circo reconocido como tal fue contratado por Philip Astley para su

nuevo circo. Su nombre era Charles Dibdin (1745-1814) compositor de prestigio de la época quien, además de óperas, canciones y música de teatro en general, escribió la gran mayoría de las piezas que se interpretarían en el circo londinense de Astley como *The Graces*, *Clump and Cudden* o *Pandora*. En EUA, donde el circo había tomado una gran fuerza popular, se interpretaban melodías conocidas por el público como *Yankee Doodle* y otras muchas más. Hacia 1830 los instrumentos más débiles, cuerdas y maderas, se comenzaron a sustituir por instrumentos más potentes sonoramente, los meta-

les, con lo cual la música de circo ganó en presencia y brillantez. La primera figura que se puede considerar como una *star* de la música de circo fue Carl Clair, director de la banda del *Barnum & Bailey Circus* desde 1890 a 1907. La primera década del siglo XX fue sin duda el "siglo de oro" de los compositores de circo destacando entre otros Karl King, Fred Jewell, Charles Doble, Henry Fillmore, Merle Evans, J.J. Richards Al Sweet y P.G. Lowery. Karl King (1891-1971) fue uno de los más reconocidos compositores de música de circo cuya marcha *Barnum y Bailey's Favourite* se ha convertido



Circo Gran Fele con la Banda de Fele en segundo plano.

en un clásico del género. Otro de los que conforman la orla honorífica de los compositores circenses es el checo Julius Fučík (1872-1916) quien en 1897 compuso *La entrada de los gladiadores* Op. 68, que en poco tiempo se convertiría en el clásico de circo por excelencia. No queremos dejar de lado la figura del norteamericano John Philip Sousa cuyas obras, a pesar de la curiosidad que hemos indicado en la introducción de este artículo, ocupan un lugar destacado en el repertorio circense. En Europa el circo siguió su andadura generándose nuevos proyectos musicales como los del *Cirque Medrano* de París y su orquesta, dirigida por Jean Laporte, cuya concienzuda labor de grabación y divulgación de la música de circo nos ha permitido conocer muchas de las músicas de circo europeas y americanas.

En la actualidad los compositores de música de circo han desaparecido pues la industria no es capaz de producir suficiente carga de trabajo como dos siglos atrás. Los compositores actuales provienen de otros ámbitos como el teatro o el cine, como ocurre con Danny Elfman (1953) prolífico y premiado compositor de Hollywood quien ha sido compositor de uno de los espectáculos del *Cirque du Soleil*,

Iris (2011). Ahora los compositores utilizan lenguajes más adaptados a las exigencias de la época. La música se organiza y se interpreta más como una banda sonora, mucho más cercana a la música de cine que a la clásica de circo. Las grandes orquesta de circo han desaparecido casi en su totalidad y la música que se escucha en la carpa es en su gran mayoría grabada y en algún caso –los menos–, con una orquesta de tamaño reducido. Solo los grandes espectáculos pueden asumir el tener músicos propios y en directo, como los actuales del *Cirque du Soleil* o aquellos que fundamentan su estructura de espectáculo sobre la música, como las compañías del *Circo del Gran Fele* o *Xarxa Teatre*, las dos con banda propia.

LOS MÚSICOS DEL CIRCO. LOS ARTISTAS MÚSICOS.

Hay instrumentos singulares que el circo ha hecho suyos y que han sido asumidos por la memoria colectiva: el serrucho musical (interpretando cualquier tema clásico), o el xilófono (históricamente en el circo en forma trapezoidal con el frenético tema *Galop du cirque Renz* de Gustav Peter, por nombrar un tema del repertorio circense).

Los personajes del circo son a veces

los intérpretes musicales del mismo espectáculo y la "arena" se convierte es su especial sala de conciertos. Esta labor recae en mayor medida sobre los cómicos. Son muchos los *clowns* que además son virtuosos músicos, en muchos casos poli-instrumentistas: el *Trio Leonard*, los Hermanos Fratellini, Charles Adrien Wettach (Grock), *Les Clowns Rudi Llata* (Nolo, Pepi, Leo y Joselito), *Clowns Salvadori*, *Les Sipolo* (con sus cascabeles gigantes), *Zavatta*, Annie Fratellini (y su concierto para un payaso), Alain Alciati, etc. Recordemos también en España a Pompofoff, Thedy y sus hijos, Nabucodonosorcito y Zampabollos, virtuosos instrumentistas al igual que cómicos; Los Hermanos Tonetti, Los Rivelinos y su secuela *The New Rivelino's*, Pepin León Trío (payasos musicales del *Gran Circo Mundial*), o los populares *Payasos de la tele*, la familia Aragón al completo, que supo adaptar los ritmos y temas del circo tradicional, especialmente la música, a la funcionalidad y actualidad de la TV de la época. Y como era de esperar el circo sigue vivo, transformándose, reflejando la sociedad en la que vive. Nada se pierde ni nada es igual. Nada es mejor, nada es peor, aún así el circo intenta seguir entreteniéndonos y haciéndonos preguntas. Y su música aún nos acompaña.

43^o Vitoria-Gasteizko Nazioarteko Antzerki Jaialdia

Festival Internacional de Teatro de Vitoria-Gasteiz

urria · azaroa | octubre · noviembre. 2018

Inflammation du verbe vivre

Wajdi Mouawad

Les larmes d'Œdipe

Wajdi Mouawad

Izoztutako haizea · Como un viento helado

Tanttaka

La valentía

Alfredo Sanzol

¿Quién es el señor Schmitt?

Barco Pirata

Esto no es la casa de Bernarda Alba

Carlota Ferrer

Man Ray

Taiat Dansa

Link Link Circus

Isabella Rosellini

Bosch Dreams

Les 7 Doigts de la Main

Moby Dick

Josep María Pou

Ahora todo es noche

La Zaranda

Erritu

Kukai Dantza

The animals and children took to the streets

1927

Espía a una mujer que se mata

Daniel Veronese

Todo el tiempo del mundo

Buxman-Kamikaze

Jane Eyre

Teatre Lliure

La Conquista de lo inútil

Compagnie L'alakran

Grand Applause

Jorge Dutor & Guillem Mont

Best of be Festival

Birmingham Festival

Erlauntza / el enjambre

Vaivén Producciones

www.principalantzokia.org

MUJERES CIRQUERAS, es su momento ♀

Las mujeres que trabajan en el circo reclaman el reconocimiento de su importancia y singularidad en la historia y desarrollo de este espectáculo.

por Gloria Díaz Escalera

Encuentro Estatal de
Cirqueras en Sevilla (2018).
© Luis Montero



“La mujer en el circo sigue siendo símbolo de fortaleza, esfuerzo y determinación, pero también sigue luchando por romper privilegios de género,”

El foco ilumina el centro de la pista del Ringling Brothers and Barrum & Bailey Circus en una ciudad cualquiera de Estados Unidos. Un trapecio, sin red y desafiante, preside la escena: es el momento estelar de María Cristina del Pino Segura Gómez o, como la conocería el mundo entero, Pinito del Oro (1931-2017). El trapecio era su vida y el trapecio recompensó a esta canaria con fama mundial y con tres caídas casi mortales. Poseedora del Oscar Internacional del Circo y del Premio Nacional de Circo, Pinito es solo un ejemplo de algunas de las grandes figuras femeninas de la historia del circo español. Mujeres que vivieron bajo una carpa su infancia, su adolescencia y su madurez. Que fueron educadas en el tesón, el esfuerzo y la constancia; que alcanzaron un nivel técnico insuperable; que hicieron del riesgo y el más difícil todavía su razón de ser. Pero que también vivieron rodeadas de arraigados tópicos en torno a los roles de género: la eterna mujer objeto, sonrientes ayudantes de curvas sinuosas y mallas ajustadas, la *femme fatale*, la matriarca de una estirpe...

SÍMBOLO DE FORTALEZA. Hoy día el circo ha dejado de circunscribirse a una carpa y nuevos nombres femeninos toman la escena. Creadoras, gestoras, productoras... que trazan nuevos y variados caminos artísticos y profesionales alrededor del circo y que se enfrentan a retos importantes. La mujer en el circo sigue siendo símbolo de fortaleza, esfuerzo y determinación, pero también sigue luchando por romper privilegios de género, muy enraizados, o cuestiones como la hipersexualiza-

ción en escena, la invisibilidad, la falta de referentes...

CIRCORED. Una cuestión que a nivel social en general ya resulta compleja de gestionar hoy día como es el tema de la maternidad, en el caso del circo adquiere un cariz aún más difícil. Profesionales que han de suspender su actividad no ya por un embarazo, sino para intentar quedarse en estado, o los problemas legales para obtener una baja por embarazo de riesgo, en tanto que la administración es totalmente arbitraria a la hora de reconocer el ejercicio del circo como una actividad incompatible con un embarazo y la mujer queda a merced de criterios totalmente diferentes según la región en la que viva, son solo algunos ejemplos de las circunstancias que deben afrontar y a las que sumar la propia idiosincrasia de una compañía de circo –entrenamientos, giras...– y cómo conseguir conciliarlo todo.

VISIBILIZACIÓN. Por supuesto, es también delicado el problema de la violencia sexual y los abusos en un sector como el del circo, especialmente vulnerable por la inevitable exposición física. La necesidad de empoderamiento y de visibilización son solo otras pinceladas de las múltiples cuestiones que es necesario abordar y superar en los próximos años. Un camino que ha comenzado a tomar forma en el marco de CircoRED, la Federación de Asociaciones de Profesionales del Circo de España, desde donde se impulsó la celebración el pasado mes de junio en Sevilla del I Encuentro Estatal de Cirqueras, que tuvo lugar en el marco



Shakti Olaizola.
© Luis Montero

de Festival CIRCADA y con la colaboración de la Universidad Internacional de Andalucía. Con la participación de medio centenar de profesionales, esta cita propició el nacimiento de una comisión nacional a través de la cual instrumentalizar el trabajo en torno al género y el circo en nuestro país. Con una segunda cita ya en perspectiva el próximo mes de diciembre en el Festival CAU de Granada, el colectivo avanza en su propio conocimiento y reconocimiento para abordar la superación de estos problemas estructurales, creando una interesante red de apoyos y crecimiento colectivo que habrá que seguir muy de cerca.

CAJA 3/F39

FM
6159

Teatro del Príncipe.

Funcion Extraordinaria.



Deseando la Empresa, en vista del aplauso extraordinario con que ha sido recibido el TROVADOR, tributar á su autor un premio, sino proporcionado al mérito de la obra, al menos superior á los que hasta ahora han podido lograr entre nosotros los ingenios dramáticos; y no permitiéndole los escasos recursos de estos Teatros cargar sola con el coste de una funcion que no ha de producirle todas las utilidades que promete, puesto que dentro de pocos días debe pasar á otras manos la administracion de dichos Teatros; ha ideado el arbitrio de ofrecer á

Don Antonio Garcia Gutierrez,

á mas del pago de costumbre, llevado á su máximum, el producto líquido de una representacion de su drama, á estilo de lo que en iguales casos se practica en los Teatros de Lóndres.

La funcion tendrá lugar el Sábado 12 de Marzo de 1836, en el órden siguiente:

Se dará principio con una SINFONIA: En seguida se representará el citado drama

EL TROVADOR.

Concluido el drama, se bailará LA MISCELANEA DE BAILES NACIONALES, compuesta con la música de la Sinfonía Española de *Mercadante*.

Y se dará fin á la funcion con la pieza en un acto, traducida del francés,

LOS GUANTES AMARILLOS.

Los Señores abonados conservarán sus asientos como en las funciones ordinarias.

Los actores y su beneficio

Cuando hablamos hoy de los beneficios teatrales solo se nos ocurre pensar en el dinero que ha producido algún espectáculo o actividad escénica. Pero hasta bien avanzado el siglo XX, el *beneficio* era una función especial.

por Antonio Castro Jiménez

Cuando las temporadas teatrales tocaban a su fin, tras las fiestas navideñas o al llegar el verano, las carteleras se llenaban de anuncios que decían, más o menos: *Esta noche función a beneficio de...* Y ahí iba el nombre de un actor, una actriz o un autor. A veces las empresas eran generosas y hacían funciones para los trabajadores de la contaduría o de los maquinistas. Eran frecuentes las funciones para recaudar fondos con los que redimir del servicio militar a jóvenes artistas al ser llamados a filas. Se podía eludir legalmente con dinero hasta la II República. Estas representaciones eran la coda obligada a las temporadas y tenían un ritual, que se fue perdiendo a medida que avanzaba el siglo XX.

El escritor Luis Calvo Revilla (hermano del gran Rafael Calvo) publicó en 1907 una referencia a los beneficios en un artículo sobre su famoso hermano:

Entre los antiguos actores abundaban los beneficios; lo tenían la primera y segunda dama, el primero y el segundo galán, el actor de carácter (barba), el actor cómico (gracioso), y a veces también la graciosa, y el galán joven y la dama ídem. El beneficiado elegía a su gusto la obra que había de representarse en su función, y hacía a su voluntad el reparto de los papeles.

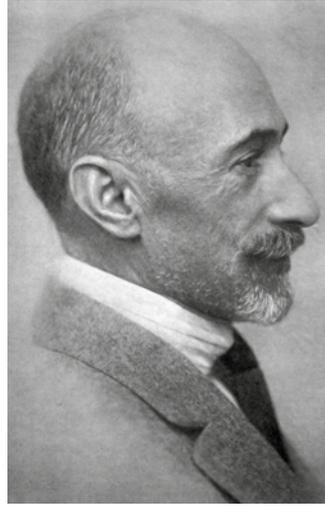
La realización de una función *a beneficio* se podía negociar en el contrato con las empresas. El señor Calzado, empresario en 1902 del desaparecido Teatro Eldorado de Madrid, nos da una pista sobre las condiciones tras una polémica de la que se hizo eco la prensa. La tiple Julia Fons denunció que no se había programado su beneficio. El empresario, entre otros datos, afirma que los beneficios se contrataban percibiendo el homenajeadado el 100 por cien de la recaudación, el 50 o el 25 por ciento. Hasta se acordaban beneficios en los que el homenajeadado solo recibía los regalos de sus admiradores, pero nada de la taquilla. A estos se los conocía como *beneficio de nombre*, porque se usaba la popularidad del intérprete para conseguir una buena recaudación.

Pero los admiradores tenían la obligación moral de pagar la entrada y, además, hacer obsequios materiales a los beneficiados:

Antiguamente, los obsequios a las artistas consistían en coronas de laurel con cintas de colores. Hoy, cuando una actriz de primera celebra su beneficio parece una señorita de la aristocracia que se casa, y puede poner un bazar con lo que le regalan.



izquierda: Retrato de la actriz Rita Luna en la galería de personajes del Teatro Español. ©Antonio Castro



centro: Jacinto Benavente escribió numerosos textos para los beneficios de sus actores predilectos.

abajo: Portada de *El trovador*, de García Gutiérrez



Si hacemos caso de las gacetillas del siglo XIX las veladas a beneficio llegaban a ser esperpénticas. Tomás Borrás, crítico y dramaturgo, se despachó a gusto contra ellos en un artículo publicado en *La Voz*:

El beneficio es un acto solemne, dividido en las siguientes partes. Primeramente, el beneficiado encarga unos prospectos de muy mal gusto en los que va su retrato con una mano apoyada en la mejilla si es varón, o abriendo el abanico de su lucida sonrisa si se trata de una actriz.

Más tarde el escritor se refiere a los regalos que recibe el homenajeado:

Los regalos son, de modo invariable, servicios de té, sombrillas, abanicos, bolsos, bombones, flores y floreros para señoras; bastones con puño de caramelo, petacas, carteras y cajas de cigarros para los caballeros. Para evitar la monotonía, todos los beneficiados añaden a la exposición algunos objetos de su domicilio particular, cuidándose muy bien de omitir los nombres de los donantes.

Estos objetos parece que pasaban de mano en mano, de beneficiado a be-

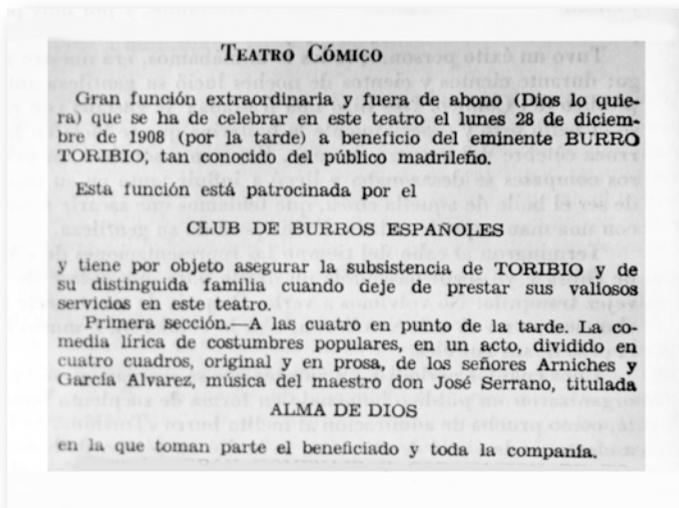
neficiado. El actor José Rubio, figura de la escena entre el final del siglo XIX y principio del XX, se mostró irónico con estas representaciones en su libro de memorias, publicado en 1927:

Era costumbre en todos los beneficios de este teatro, a la terminación de uno de los actos, cuando el público aplaudía al beneficiado, que los acomodadores cruzaran el pasillo de las butacas llevando en grandes bandejas los regalos que había recibido el artista y que le entregaban en escena. Esto se acentuaba cada día más y hubo actriz que exageró la nota en tales términos, que llegó a hacer interminable, y hasta increíble, aquella exposición de objetos.

Este mismo actor contó en su libro que entre los regalos que había recibido en un beneficio, estuvo una bula eclesiástica para poder comer carne en Cuaresma. Cuando se trataba de homenajear a las primeras figuras de la escena, los dramaturgos de renombre escribían piezas a propósito para el lucimiento de estas. También podía ocurrir que el intérprete eligiera una obra de repertorio, o alguna inédita, para la ocasión. Gracias a esta prerrogativa pudo estrenarse *El trovador*, la obra

cumbre del romanticismo decimonónico. El drama de García Gutiérrez había sido rechazado por las empresas. Fue el cómico Antonio Guzmán, primer actor del teatro del Príncipe (Español) quien decidió estrenarlo. Y la fecha del 1 de marzo de 1836 ha pasado a la historia del Teatro en España. Benavente era muy generoso con los actores, a los que escribía comedias breves para sus beneficios. Por ejemplo, escribió *La gata de angora*, para Emilio Thuillier o *No fumadores* para Leocadia Alba. Los Quintero escribieron para María Guerrero *Herida de muerte*. El académico de Historia Narciso Díaz de Escovar publicó en 1927 un artículo sobre estas funciones. Señala el año 1797 como el primero en el que se realizó una función a beneficio de Rita Luna, en el Teatro de la Cruz. Para este historiador ya en 1735 se habían producido funciones así en la Comédie-Française y siete años más tarde en la Comedia Italiana. Así que tardaron un poco en llegar a España. Parece que Rita Luna, pieza fundamental de la compañía municipal, exigió para permanecer en ella la celebración de esa representación, con la que añadiría un pico a sus emolumentos: 1.000 doblones. Investigando en el *Diario de Avisos de Madrid*, hemos encontrado esta

Anuncio de la función a beneficio del burro Toribio. El asno se hizo muy popular en 1908 gracias a la obra *Alma de Dios*.



reseña del Teatro de la Cruz el día 24 de julio de ese año:

la Compañía espera merezca esta función las atenciones de un público tan benigno, especialmente la Sra. Rita Luna, en cuyo beneficio cede el producto de este día.

Así que, posiblemente, ese fuera el primer beneficio teatral español. La señora Luna tuvo una ascensión meteórica. Entró en el teatro como decimonovena dama, cobrando nueve reales por ración. Los actores en el siglo XVIII cobraban *a partido* (un sueldo fijo) y *a ración* (cobrando solo el día que actuaban). Ya en la segunda década del siglo XX se criticaban estos beneficios. José Juan Cadenas, autor y empresario, lo hizo con mucho humor el año 1916 desde sus páginas de ABC:

Generalmente los beneficios de los artistas se conciertan con las empresas al 50 por ciento y claro es que los resultados no suelen ser muy brillantes: tres o cuatro centenares de pesetas y pare usted de contar. Lo corriente, sin embargo, es el beneficio 'pour la gloire'. Las empresas anuncian el beneficio para que los amigos y admiradores del beneficiado le

obsequien y ellas se embolsan las pesetas que aquella noche, como las demás, entran en la taquilla. Los beneficiados se dan por satisfechos porque el beneficio es 'la categoría'. Además, se encuentran con un par de docenas de bastones, seis u ocho pesetas y cuatro o cinco escribanías, sin olvidar el inevitable barómetro, que no falta jamás en el camerino de ningún beneficiado.

Algo sabría de primera mano porque Cadenas era entonces el empresario del Teatro Eslava y, poco después, del Reina Victoria. Insistió sobre la cuestión un año más tarde:

Creo que es muy ridículo ver a un señor con la cara pintada, rodeado de bisutería barata, en su cuarto (camerino), y diciendo a todo el que llega: ¡Me ha sorprendido esta explosión de simpatía! ¡He recibido setenta y dos regalos!... ¡Porque los cuentan! Ya calcularán ustedes la sorpresa. Ocho días antes han estado enviando postales a medio Madrid, comprometiendo a todo aquel con el que ha hablado dos veces, y, naturalmente ¿quién no tiene tres docenas de conocidos dispuestos a sacrificar cinco pesetas en una chuchería?

El dramaturgo Antonio García Gutiérrez en un retrato publicado por El Teatro en 1854.



La genial pareja Loreto y Chicote, en 1908, tuvo la humorada de organizar una función a beneficio del burro Toribio! El asno participaba en el estreno de *Alma de Dios* con gran regocijo por parte del público. Claro que su beneficio fue el Día de los Inocentes... No se deben confundir las representaciones a beneficio con las benéficas. Estas últimas tenían como objetivo recaudar fondos para asociaciones asistenciales o causas altruistas. Las ganancias no iban a una sola persona sino al fin que se anunciaba. Parece que llegaron a ser tan numerosas que, en septiembre de 1936, poco después de iniciada la Guerra Civil, los sindicatos UGT y CNT controladores de los teatros incautados, prohibieron su celebración. Sin mucho éxito, la verdad. Durante muchas décadas, los empresarios y actores pusieron empeño en organizar estrenos o funciones especiales a beneficio de la Asociación de la Prensa. Debían creer –y tal vez estaban en lo cierto– que así lograrían que las críticas hacia la comedia representada fueran más benévolas. Aunque hoy nos parezca increíble, las funciones a beneficio se mantuvieron hasta bien avanzado el siglo XX. En 1945, por ejemplo, tenemos reseñas del beneficio de la primera actriz del Teatro Reina Victoria, Tina Gascó

Ibérica de Danza, raíz de vanguardia

Ibérica de Danza, compañía de danza española con especial acento en el folclore estilizado o neofolk, término que ellos mismos acuñan para definir la tradición y presente en el que se ubican coreográficamente, cumple 25 años de trayectoria. Con siete obras en cartel y un próximo laboratorio performativo, Manuel Segovia y Violeta Ruiz del Valle, sus directores, se enfrentan a este cumpleaños con producción, ganas y pasión intactas. Nos lo cuentan.

por Mercedes L. Caballero

Folclore, neofolk, danza estilizada, danza escénica española, danza histórica... son disciplinas, etiquetas y expresiones artísticas que vienen definiendo el discurso coreográfico de esta agrupación nacida en 1993, enfocada en trabajar la "investigación, defensa y recreación del extenso y rico patrimonio dancístico español", tal y como reza en la presentación de su web. 25 años de desarrollo creativo dan para mucho. Para producir obras, para obtener reconocimientos como el Premio Nacional de Danza en la modalidad de creación (2001), "por su investigación sobre el folclore español, al que logra dar una apertura, calidad y fuerza plenamente actuales", según palabras del jurado; para acumular ideas ("tenemos una carpeta enorme llena de proyectos que nos gustaría realizar en algún momento", comenta Violeta Ruiz); para decaer y levantarse a un tiempo porque no hay contemplación para otra opción posible (la pasión obliga); para situarse en el panorama escénico de dentro y fuera del país como compañía destacada en lo suyo, y para acumular un repertorio de más de 20 obras estrenadas.

Enfocado a la celebración de este aniversario no se presenta ningún espectáculo concreto que dé forma a tal acontecimiento, como si ocurrió al cumplir las dos décadas con el montaje *Ibérica, 20 años en danza*. Pero viendo su actividad actual, se podría decir, ni falta que hace. "Los 25 años los estamos celebrando con todo lo que estamos haciendo", declara Manuel Segovia. "Hicimos una reflexión al respecto y decidimos que en la actualidad disponemos de tal cantidad de repertorio, que hacer un trabajo especial no tenía sentido". Se refiere el director y coreógrafo a las siete obras que tienen en cartel en la actualidad: *Carmen vs Carmen* (2015); *Novilunio* (2017); el espectáculo de calle *Dulce cantinela* (2018); *Romero de Torres* (2017); *Hispania Tribal* (2018), creada para el décimo aniversario de Madrid Folk, festival que también dirigen; *Celtic Iberian Circus*, una incursión en

esta otra disciplina, que no es la primera, fruto de la colaboración que desarrollan con la Escuela Carampa (se estrena en noviembre de este año) y una performance con carácter de laboratorio, en colaboración con el escultor y poeta César de las Heras y el músico y productor Luis Lozano, ideada para la décima edición de MadridFolk. "Se trata de un proyecto que hemos llamado *LABFolk*, experimental y performativo", aclara Segovia.

¿Podría deducirse que tradición y vanguardia, raíz y futuro, son el núcleo sobre el que basan su discurso?

Manuel Segovia: Yo diría que Ibérica de Danza es vanguardia. Es curioso, pero cuando se habla de danza española se suele pensar en algo antiguo, del siglo pasado. Y sin embargo yo creo que es algo muy actual y muy contemporáneo. En la actualidad existen muchos creadores trabajando desde la reinterpretación de algo que nos viene dado. Y nosotros respetamos la tradición

“La base de Ibérica es el folclore pero escénico, que llevamos más allá de la tradición o lo popular ”

desde un lugar que pueda reflejar un presente y una inmediatez, sin perder el aroma de lo clásico. Que el espectador lo reconozca y se sorprenda a un tiempo. En este sentido me atrevo a decir que hemos sido pioneros. Hace 25 años nadie se atrevía a hacerlo. A veces es fácil sentir que el folclore produce cierto rechazo y meterle mano fue muy arriesgado.

Violeta Ruiz: Ahora es más fácil esta reinterpretación. E incluso diría que vuelve a estar de moda. Y nos alegramos mucho.

Manuel Segovia: Trabajamos alrededor de un folclore de escena que se atreve a ir más allá de la frontera

de la tradición o lo popular. Tomamos la esencia y la transformamos y recreamos: musicalmente, a nivel de movimiento e incluso de significado. Y esa es la base de Ibérica. En cuando a su filosofía y dinámica de trabajo es abierta. Y solemos invitar a coreógrafos jóvenes, con mucho talento, a nuestra compañía. No queremos limitarnos.

¿Y ha sido un trabajo duro el abanderar algo diferente?

Violeta Ruiz: Y lo sigue siendo. Porque ahora esté más presente no significa que no cueste.

Manuel Segovia: Ha sido duro porque en España a Ibé-

rica se la sigue conociendo por el matiz de folclore. Y es muy difícil salirse de esa etiqueta. Folclore sí, pero escénico. Lo llamamos "neofolk". Y normalmente a los programadores de este país les cuesta entenderlo o apreciarlo. Fuera no nos hace falta situarnos tanto.

Violeta Ruiz: Fuera del país no hace falta explicar nada. Hay países que conocen nuestro trabajo, como Holanda o México, en los que con decir "Ibérica de Danza" es suficiente.

Manuel Segovia: Porque se entiende la danza española como algo único.

En este sentido, ¿se podría afirmar que las piedras más

“Creo que hemos sido pioneros en reinterpretar el folclore y eso fue muy arriesgado. A los programadores de este país les cuesta entenderlo, pero fuera no hace falta explicarlo”

Carmen vs Carmen (2015).
© Miguel Ángel Ramos (Arco Visuales)



grandes para el camino de la danza española se encuentran cerca?

Manuel Segovia: Yo creo que sí. Porque hay falta de conocimiento y de una visión amplia de la realidad y de su riqueza. En los años 40 del siglo pasado estaba asociada a mucha intelectualidad. Pero aquella época dorada, en este sentido, se ha perdido. Qué ha pasado, dónde se ha desvanecido. Yo echo de menos, por ejemplo, que haya más compositores actuales de música para danza española.

Violeta Ruiz: Lo que no quita que sea importante recuperar el repertorio. Y protegerlo.

Porque para Ibérica de Danza la música está presente mucho más allá del acompañamiento coreográfico, ¿cierto? ¿Cómo es el trabajo creativo entre movimiento y música?

Violeta Ruiz: Sin duda, la música es muy importante. Y por lo general la creación de una pieza arranca por una música que nos gusta.

Manuel Segovia: O a veces a partir de un relato, un concepto, un libro, una biografía...

Violeta Ruiz: Sí, pero incluso cuando eso ocurre, lo siguiente es la música.

Manuel Segovia: La música es importantísima porque es como construimos. La base fundamental donde nos apoyamos para definir el movimiento y unidades de valor coreográfico. Y suele ser el punto de partida. Aunque no siempre.

¿Hay alguna fórmula para, después de 25 años, tener siete obras en cartel, incluida una performance con perfil de laboratorio, y no decaer?

Manuel Segovia: La pasión, ¿no Violeta?

Violeta Ruiz: Decaer, claro que decaemos, pero menos mal que no nos ponemos de acuerdo ni coincidimos. Cuando yo digo "voy a tirar todo por la borda", porque la gestión de todo puede ser una locura, Manuel tira de

mí. Y cuando alguna vez se aplatana él, aunque le pasa poco, tiro yo.

He leído que la compañía nació porque Violeta, fue usted quien le animó a hacerlo. ¿Quiénes eran en aquel momento de sus vidas?

Violeta Ruiz: Éramos una pareja sentimental y trabajábamos y vivíamos en Puerto Rico

Manuel Segovia: En ese sentido lo de Ibérica es una idea muy tropical... Teníamos un trabajo comodísimo. Éramos bailarines de hoteles de lujo con el Ballet de Silvia Ivars. Con contratos de larga duración, y estuvimos dos años. Y como teníamos tiempo libre nos fuimos a la universidad a estudiar. *Fundamentos de la creación artística*, se llamaba el curso. Y pudimos sumergirnos en otros universos relacionados con la pintura, el grabado, la escultura, el diseño...

Violeta Ruiz: Bueno, en realidad hay que remontarse un poquito más en el tiempo. Cuando yo conocí a Manuel, en la época de la *Antología de la Zarzuela*, él ya llevaba sus músicas, le gustaba crear movimientos... era muy creativo y muy trabajador. Lo recuerdo muy en su mundo. Y ya, siendo pareja, de gira con la *Carmen* de Rafael Aguilar, yo le comentaba sobre el talento que veía que tenía. Después de Puerto Rico, al volver a España, fue cuando junto a mi hermana

Raquel, nos fuimos a vivir a la sierra de Madrid y arrancamos el proyecto los tres.

Manuel Segovia: Así empezó y aquí seguimos.

¿Y cuál es el balance?

Manuel Segovia: El balance es positivo, a pesar de las dificultades. La compañía está consolidada. Y hemos creado líneas de trabajo muy concretas que identifican lo que hacemos: obras de carácter dramático; personajes de la historia redescubiertos; el circo; recuperación de valores literarios...

Violeta Ruiz: Y una nueva línea, que abrimos el año que viene, pero de la que todavía no podemos contar nada.

Manuel Segovia: Como comentaba antes, el balance atiende a la pasión por nuestro trabajo.

*“La compañía está consolidada.
Y hemos creado líneas de
trabajo muy concretas que
identifican lo que hacemos”*



Violeta Ruiz y Manuel Segovia, fundadores de Ibérica de Danza.

Baile Sanabrés, del espectáculo *ibérica, 20 años en danza* (2013).
© Jesús Vallinas



TEATRO DE LA COMEDIA c/ Príncipe, 14 - Madrid

AUTO DE LOS INOCENTES

INCLUYE AUTO DE LOS REYES MAGOS (ANÓNIMO s. XII)

21 SEP - 21 OCT
SALA PRINCIPAL

Dirección José Carlos Plaza

CNTC / Faraute

LOS EMPEÑOS DE UNA CASA

DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

2 NOV - 9 DIC
SALA TIRSO DE MOLINA

Dirección Pepa Gamboa / Yayo Cáceres

Repertorio CNTC

EL CASTIGO SIN VENGANZA

DE LOPE DE VEGA

21 NOV - 9 FEB
SALA PRINCIPAL

Dirección Helena Pimenta

CNTC

ECOS DEL PRADO

200 ANIVERSARIO MUSEO NACIONAL DEL PRADO

3 DIC
SALA PRINCIPAL

CNTC

LA DAMA BOBA

DE LOPE DE VEGA

18 DIC - 3 FEB
SALA TIRSO DE MOLINA

Dirección Alfredo Sanzol

Repertorio CNTC

ENTRE BOBOS ANDA EL JUEGO

DE FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA

13 FEB - 3 MAR
SALA PRINCIPAL

Dirección Eduardo Yasco

CNTC /
Noviembre Teatro

EL DESDÉN CON EL DESDÉN

DE AGUSTÍN MORETO

12 MAR - 7 ABR
SALA PRINCIPAL

Dirección Iñaki Rekarte

Joven CNTC

TIRANT

DE JOANOT MARTORELL

20-31 MAR
SALA TIRSO DE MOLINA

Dirección Zapico / Llorens / Garcia

CNTC / Institut
Valencià de Cultura

CLÁSICOS EN COMPAÑÍA

SALA TIRSO DE MOLINA

DESENGAÑOS AMOROSOS

Basado en obras de María de Zayas
Dirección Ainhoa Amestoy

4-7 ABR

Estival
Producciones

TRAIDOR

DE JOSÉ ZORRILLA

Dirección Jesús Peña

11-14 ABR

Teatro Corsario

CLÁSICOS EN COMPAÑÍA

SALA PRINCIPAL

EL LINDO DON DIEGO

DE AGUSTÍN MORETO
Dirección Eva del Palacio

10-13 ABR

Morbria

LA ESTRELLA DE SEVILLA

DE LOPE DE VEGA
Dirección Alfonso Zurro

16-19 ABR

Teatro Clásico
de Sevilla

LA HIJA DEL AIRE

DE CALDERÓN DE LA BARCA

7 MAY - 23 JUN
SALA PRINCIPAL

Dirección Mario Gas

CNTC

BARRIO DE LAS LETRAS

12-16 JUN
SALA TIRSO DE MOLINA

Dirección Ángel Fernández Montesinos

Repertorio CNTC

DRAMATIZACIONES

SALA PRINCIPAL

GIRAS

LA DAMA DUENDE

DE CALDERÓN DE LA BARCA
Dirección Helena Pimenta

8-11 NOV
MILAN,
TEATRO PICCOLO

PRÉSTAME TUS PALABRAS 4

Textos de Calderón de la Barca
y Lope de Vega
Dirección Alex Ruiz-Pastor

12 NOV - 5 DIC
CASTILLA-LA MANCHA
EXTREMADURA
CASTILLA-LEÓN
COMUNIDAD VALENCIANA
REGIÓN DE MURCIA
COMUNIDAD DE MADRID

EL CASTIGO SIN VENGANZA

FEB-JUL
LAS PALMAS // VALLADOLID
ZARAGOZA / LOGROÑO / A CORUÑA
SANTANDER / CORDOBA
PALMA DE MALLORCA / ALMAGRO

TODAS LAS GUERRAS

11 ABR
MUSEO DEL PRADO

LA HIJA DEL AIRE EL DESDÉN CON EL DESDÉN EL BANQUETE

EL GRAN MERCADO DEL MUNDO

DE CALDERÓN DE LA BARCA
Dirección Xavier Alberti

12 MAY-
22 JUN
BARCELONA,
TEATRE NACIONAL
DE CATALUNYA
CNTC / TNC

AUTO DE LOS REYES MAGOS ENTRE BOBOS ANDA EL JUEGO LA CUEVA DE SALAMANCA COMEDIA AQUILANA



Bodas de sangre, coreografía de Antonio Gades (1979).
Archivo Fundación Antonio Gades.
© José Lamarca



Antonio Ruiz Soler. Archivo
Fundación Antonio Gades.
© Larios

BNEA



La gitanilla, coreografía de
José Granero (1996).
© Paco Ruiz



Poeta, coreografía de
Javier Latorre (1998).
© Paco Ruiz



Danza y tronío, coreografía de Mariemma (1984).
© Antonio de Benito



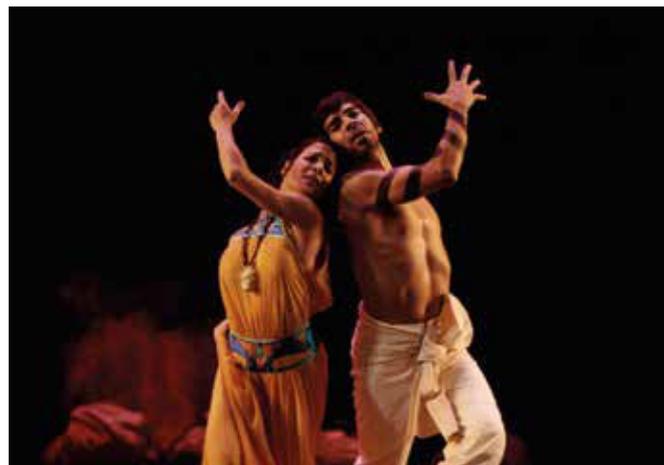
Don Juan, coreografía de José Antonio Ruiz (1989).
© Paco Ruiz

El Ballet Nacional de España está cumpliendo 40 años. Entre sus actos de celebración para estas cuatro décadas de trayectoria, que son también historia de la danza española, el pasado mes de junio se publicó un libro, con dirección de Antonio Najarro, coordinación editorial de Mercedes L. Caballero y diseño de arte de Bernardo Rivavelarde. Bajo el nombre de *40 años en imágenes*, la publicación recoge parte del acervo de sus directores, cristalizado en fotografías de archivo y declaraciones de algunos de sus protagonistas

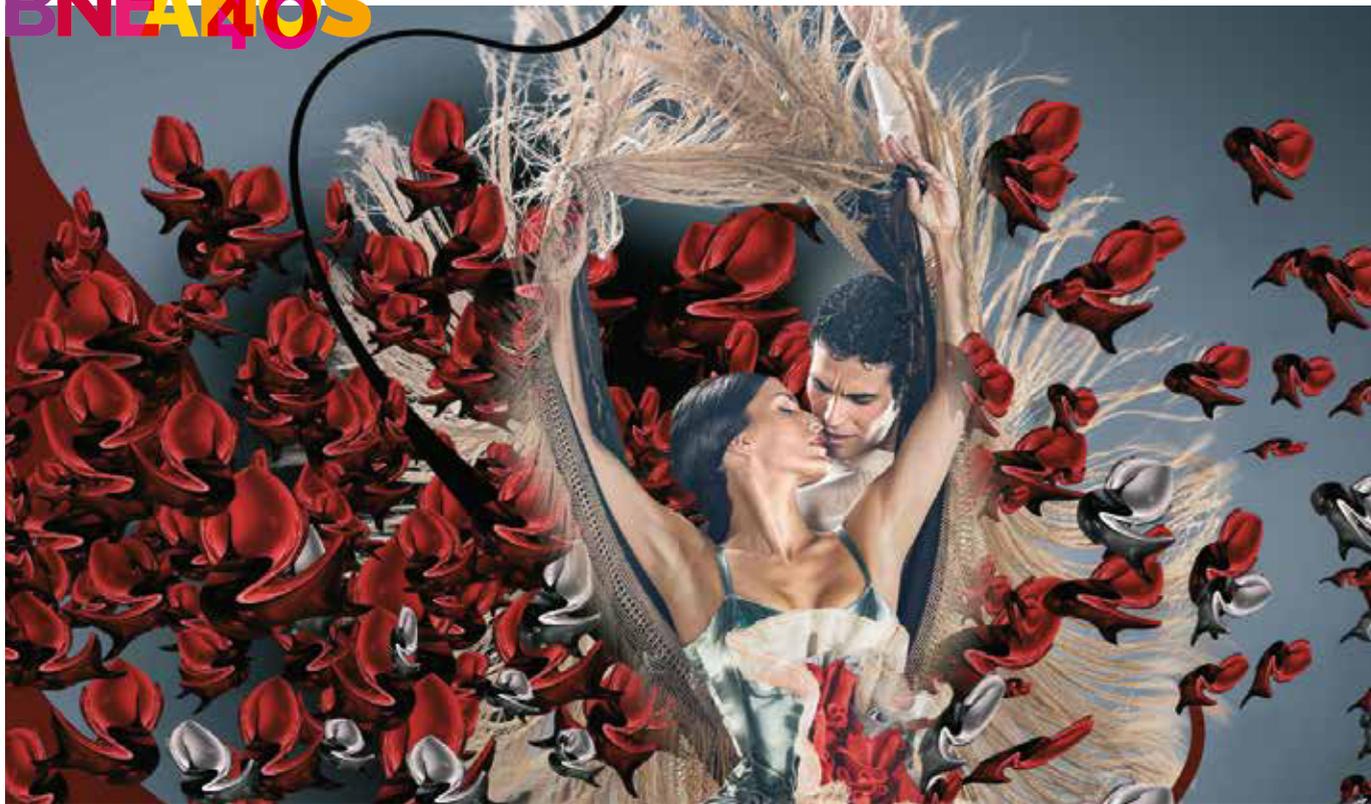
por Mercedes L. Caballero



Elvira Andrés.
© Fernando Marcos



El corazón de piedra verde, coreografía de José Antonio Ruiz (2008).
© Jesús Robisco



Montaje a partir del cartel de *Alento y Zaguán* (2015). Foto original © James Rajotte. Diseño artístico © Bernardo Rivavelarde

La historia del Ballet Nacional de España, fecunda y significativa en estos 40 años de trayectoria, abarca muchas lecturas. La que comprende hacerla bajo el prisma del vasto archivo fotográfico, recogido por grandes artistas de reconocida trayectoria desde los inicios de la agrupación en 1978, es la que se ofrece con esta publicación, *40 años en imágenes*. Un libro con edición de lujo, que tras dos años de elaboración vio la luz el pasado mes de junio. Con idea y dirección de Antonio Najarro, director del Ballet Nacional de España desde 2011, la iniciativa se presenta pertinente bajo su mandato y discurso, enfocado en la defensa y difusión de la danza española, honrando los orígenes y atendiendo el presente y en comunión con otras disciplinas artísticas. En este caso la fotografía. El libro está estructurado en tantos capítulos como direcciones artísticas ha tenido el BNE y junto a la selección de las imágenes, se ofrece el resultado de las entrevistas y encuentros que se ha desarrollado con sus protagonistas.

Aquí algunas de ellas.

Antonio Gades (1978-1980)

"Puso en marcha una obra artística que el paso del tiempo ha erigido. Tenía mucha experiencia cuando llegó a dirigir el BNE e intentó trasladar esos conocimientos a través del respeto y el rigor, a nivel artístico y de gestión". Eugenia Eiriz, directora de la Fundación Antonio Gades.

Antonio Ruiz Soler (1980-1983)

"Cuando Antonio entra en la compañía le da un formato diferente incorporando una estructura más propia de las grandes agrupaciones de ballet". Juan Mata, primer bailarín y repetidor durante décadas del BNE. Vinculado a la compañía desde sus orígenes.

María de Ávila (1983-1986)

"Trató de innovar desde la tradición y *Danza y Tronio* es ejemplo de ello. Una obra basada en la escuela Bolera y danza española pero presentada, en aquel momento, desde la lectura de la novedad". Lola de Ávila, bailarina, coreógrafa, maestra e hija de María de Ávila.

José Antonio Ruiz (1986-92/2004-11)

"Lo que siempre me preocupó fue que el público conociera la verdadera va-

lia de la compañía y para ello, lo más importante fue demostrar el gran nivel de interpretación, técnica y artística, de los bailarines".

Victoria Eugenia, Nana Lorca y Aurora Pons (1993-1997)

"Nosotras hicimos una cosa muy importante y fue mantener el nivel que había en la compañía cuando entramos a dirigirlo". Nana Lorca.

Aida Gómez (1998-2001)

"Luché mucho para cambiar conceptos, desde dentro de la compañía y alrededor de la imagen que se proyectaba".

Elvira Andrés (2001-2004)

"Creo que me arriesgué bastante al intentar sentar un anclaje de nuestros grandes coreógrafos y a la vez darle voz a quienes trabajaban caminos de creación nuevos, con respeto y sin cortapisas".

Antonio Najarro (2011-actualidad)

"La espina dorsal de mi proyecto al frente del BNE se resume en una palabra: visibilidad. Y en este sentido he intentado hacer de esta institución una estructura ágil, abierta y dinámica, capaz de consolidarse con otros estilos de danza y de incluirse en otros mundos".

Teatros

Romea / TCM

SEPTIEMBRE 2018 / ENERO 2019

Septiembre

- L/V. 17/21 Final CREAMURCIA. Artes Escénicas. CONCEJALÍA DE JUVENTUD. 21 H.
- J.20 Esquerdes. CÍA. HOTEL IOCANDL. 19.30 H.
- V.21 Move in. FEKAT CIRCUS (ETIOPÍA) 19.30 H.
- S.29 Summer. ARENA TEATRO. CICLO PEQUEÑO ROMEA. 12 H.
- S.29 ¿Quién es el Señor Schmitt?. BARCO PIRATA PRODUCCIONES. 21 H.
- D.30 My baby is a queen. LA PETITA MALUMALUGA. 11, 12 Y 13 H.
- D.30 Mercé Sinfónico. EN CONCIERTO. 19 H.

CON LA OSRM (ORQUESTA SINFÓNICA DE LA REGIÓN DE MURCIA).

Octubre

- X.3 Amor oscuro. PRODUCCIONES VIRIDIANA. 21 H.
- J.4 ¡Arrea! El musical de Mama Ladilla. TARAMBANA ESPECTÁCULOS. 21 H.
- V.5 Fedra. FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO CLÁSICO DE MÉRIDA Y PENTACIÓN ESPECTÁCULOS. 21 H.
- S.6 Donde el bosque se espesa. MICOMICÓN TEATRO. 21 H.
- S.6 XIV Gran Gala de Magia. YUNKE. 21 H.
- D.7 XIV Gran Gala de Magia. DOMINGO ARTÉS, JORGE BLASS, RAÚL ALEGRÍA Y CARLOS ADRIANO. 12.30 Y 18.30 H.
- D.7 Little night. IMAGINART. 16, 17 Y 18 H.
- X.10 Mike Farris EN CONCIERTO. 21 H.
- J.11 Apariencias. EVA YERRABUENA. 21 H.
- V.12 LurraK. LURRAK ANTZERKIA. 19 H.
- V.12 The Opera Locos. YLLANA. 21 H.
- S/D.13/14 Érase otra vez... Romeo y Julieta. PUPACLAWN (S) 18 H. Y (D) 12 H. (EN COPRODUCCIÓN CON LOS TEATROS ROMEA / TCM).
- S.13 Toc Toc. LA ZONA, MARCUS TEATRAL, PROD. CONTEMPORÁNEAS Y BITÓ PRODUCCIONES. 19 Y 22 H.
- D.14 Cronología de las bestias. 19 H. TEATRO ESPAÑOL, TEATRO LLIURE Y OCTUBRE PRODUCCIONES.
- X.17 Viviré aquí. CICLO ESCENA DE AQUÍ. 21 H. JAVIER CUEVAS // SOLUCIONES DRAMÁTICAS
- J.18 Final CREAMURCIA. Canción de Autor. 20 H. (ARTISTA INVITADO: MARWAN). CONCEJALÍA DE JUVENTUD.
- V/S.19/20 The Primitals. YLLANA Y PRIMITAL BROS. 21 H.
- S.20 The wolf and the seven kids. ARENA TEATRO. CICLO PEQUEÑO ROMEA. 12 H.
- D.21 En las nubes. CÍA. LA NEGRA. 12 H.
- D.21 Tierra Baja. TEMPORADA ALTA I LLIUÍS HOMAR. 19 H.
- J.25 88 azucenas y un perro (Surrealismo). CIENFUEGOS DANZA. 21 H.
- J.25 Marat / Sade. ATALAYA Y FESTIVAL GREC DE BARCELONA. 21 H.
- V.26 Un enemigo del pueblo. KAMIKAZE PRODUCCIONES. 21 H.
- V.26 Miedo. ALBERT PLA. 21 H.
- S.27 La vuelta de Nora (Casa De Muñecas 2). 21 H.
- D.28 Akari. DA TE DANZA. 12 H.
- D.28 La máquina del tiempo. JUAN AMODEO. 19 H.
- X.31 Chucho Valdés EN CONCIERTO. "JAZZ-BATÁ". 21 H.
- X.31 Don Juan Tenorio. CÍA. TEATRAL CECILIO PINEDA. 21 H.

LEYENDA

- Teatro Romea
- Espectáculo de calle (Plaza Romea)
- Teatro Circo Murcia



teatoromea.es
teatrocircomurcia.es



Noviembre

- J/D.1/4 Don Juan Tenorio. CÍA. TEATRAL CECILIO PINEDA. VARIOS HORARIOS
- V.2 Machine de Cirque. MACHINE DE CIRQUE (CANADÁ). 21 H.
- S.3 The hill and the rock. ARENA TEATRO. CICLO PEQUEÑO ROMEA. 12 H.
- D.4 Merlin, un musical de leyenda. TRENCADIS PRODUCCIONS. 19 H.
- X.7 La vida de Octavia, una perdedora nata. ELENA OCTAVIA. 21 H.
- X.7 The animals and children took to the streets. 1927 (REINO UNIDO). 21 H.
- J.8 Macbeth. ÓPERA NACIONAL DE MOLDAVIA. 21 H.
- V.9 Mueblofilia. SEXPEARE Y CAFÉ PAVÓN. 21 H.
- S.10 Espía a una mujer que se mata. 21 H. PRODUCCIONES TEATRALES CONTEMPORÁNEAS.
- D.11 El Derby. TONY RODRÍGUEZ, COMANDANTE LARA, VICENTE RUIDOS Y JESÚS CAÑETE. 19 H.
- X.14 El bramido de Düsseldorf. SERGIO BLANCO (URUGUAY). 21 H.
- J.15 Del Lazarillo de Tormes. LA CHANA TEATRO. FESTIVAL TITEREMURCIA. 21 H.
- V.16 Moby Dick. FOCUS Y TEATRE GOYA. 21 H.
- S.17 Tria fata. CIE. LA PENDUE (FRANCIA). FESTIVAL TITEREMURCIA. 21 H.
- S.17 Jane Eyre: una autobiografía. TEATRE LLIURE. 21 H.
- D.18 ¡Arriba las manos! Lejo (HOLANDA). FESTIVAL TITEREMURCIA. 12 H.
- D.18 The history of Rock. MOON WORLD RECORDS. 19 H.
- X.21 Winblendiot. Tennis Comedy Show. 21 H. RIBALTA TEATRO. CICLO ESCENA DE AQUÍ.
- J/D.22/25 Circo mágico. PRODUCTORES DE SONRISAS. VARIOS HORARIOS
- V.23 Coque Malla y el cuarteto Irrepetible EN CONCIERTO. 21 H.
- S.24 Pinocchio. ARENA TEATRO. CICLO PEQUEÑO ROMEA. 12 H.
- S.24 Smoking Room. OCTUBRE PRODUCCIONES. 21 H.
- D.25 Punto de partida. UN HOMENAJE TEATRAL A ROCIO JURADO. 20 H.
- J/V.29/30 Enrique IV. TEATRO DE LA ENTREGA 21 H. (EN COPRODUCCIÓN CON LOS TEATROS ROMEA / TCM).
- J.29 Dulce Pontes EN CONCIERTO. "PEREGRINAÇÃO. 30 AÑOS DE CARRERA". 21 H.
- V.30 James Brown Tribute. BROADS BROS. 21 H.

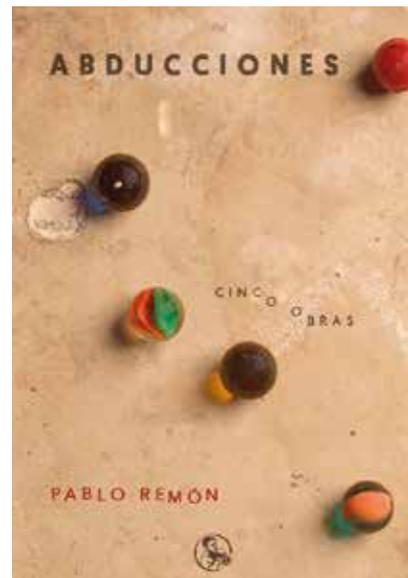
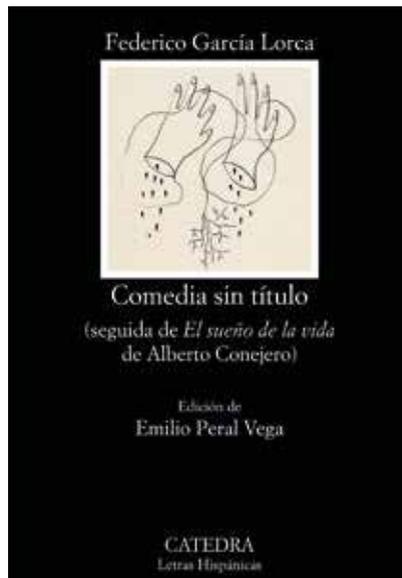
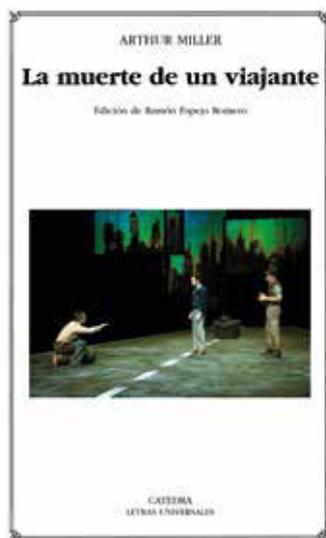
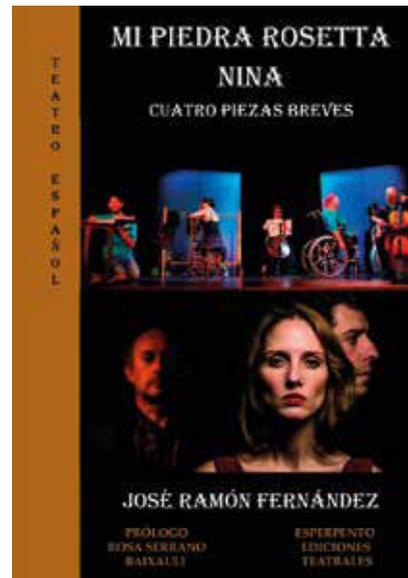
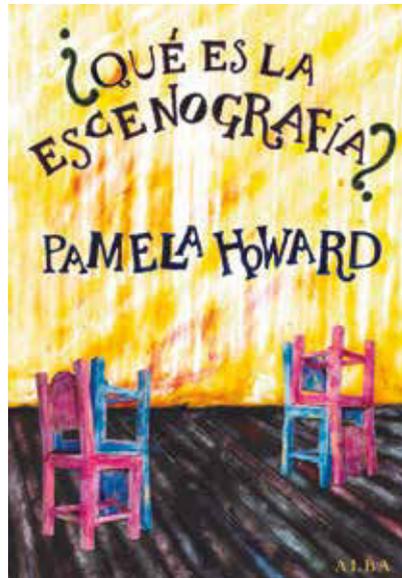
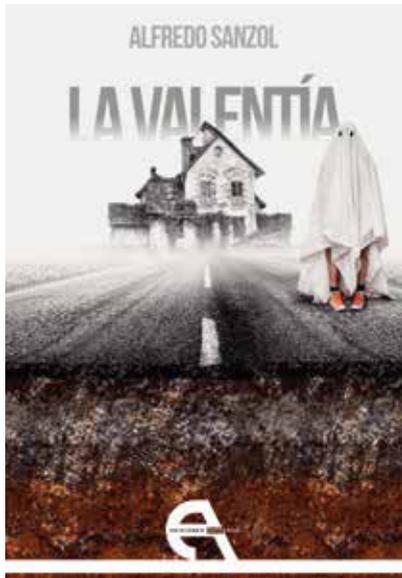
Diciembre

- S.1 The three little pigs. ARENA TEATRO. CICLO PEQUEÑO ROMEA. 12 H.
- S.1 Hablar por hablar. CORNEJO FILMS. 21 H.
- D.2 Yo tengo derecho a jugar. CANTAJUEGOS. 16.30 Y 19 H.
- D.2 Más vale solo que ciento volando. EDU SOTO. 19 H.
- X/D.5/16 Adiós Arturo. LA CURANA. VARIOS HORARIOS
- V.7 La M.O.D.A. EN CONCIERTO. 21 H.
- D.9 Lorca Pop. BILLY BOOM BAND. 12 H.
- J.13 Áureo. UPARTE CÍA. (EN COPRODUCCIÓN CON LOS TEATROS ROMEA / TCM). 21 H.
- V.14 Nada que perder. COMPAÑIA CUARTA PARED. 21 H.
- S.15 Pantomima full. ROGER BODEGAS Y ALBERTO CASADO. 21 H.
- D.16 Chicago Mass Choir EN CONCIERTO. 19 H. "CONNECTING SOULS". FESTIVAL LOS GRANDES DEL GOSPEL
- M.18 El lago de los cisnes. CONCERTLÍRICA Y KYIV CLASSIC BALLET. 21 H.
- J.20 David DeMaría EN CONCIERTO. 21 H.
- V.21 Los amigos de los animales EN CONCIERTO. 21 H.
- S/D.22/30 La dama y el vagabundo, el musical. VARIOS HORARIOS EL MOLINO PRODUCCIONES, S.L.
- S.22 Las bicicletas son para el verano. MALDITA TÚ ERES PRODUCCIONES 21 H. (EN COPRODUCCIÓN CON LOS TEATROS ROMEA / TCM).
- D.23 Descubriendo a Queen. ROCK EN FAMILIA. 12 H.

Enero 2019

- X/V.2/4 Ratón Pérez y el enigma del tiempo. 156 PRODUCCIONES. VARIOS HORARIOS
- V.11 Un musical barroco (Comedia para voces y piano a 4 manos). 21 H. PROYECTO BARROCO. CLÁSICOS EN ENERO.
- S.12 Las mujeres sabias. VÉRTICE PRODUCCIONES. CLÁSICOS EN ENERO. 21 H.
- S.12 Bohemios. COMPAÑIA LÍRICA ESPAÑOLA. 21 H.
- D.13 Encerrado en tu mente. ESCAPE PLAY. 17 H.
- J.17 Arnau Griso EN CONCIERTO. 21 H.
- V.18 De fuera vendrá quien de casa nos echará. 21 H. MORBORIA TEATRO. CLÁSICOS EN ENERO.
- S.19 Söber y Orquesta de cámara de Siero EN CONCIERTO. 21 H.
- D.20 Lunaticus Circus. TEATRO PARAÍSO. 12 H.
- X.23 Bendita gloria. ALBANTA TEATRO. 21 H.
- S.26 Crimen y telón. RON LALÁ. 21 H.
- D.27 Snow White / Blancanieves. ARENA TEATRO 16.30 H. (EN COPRODUCCIÓN CON LOS TEATROS ROMEA / TCM).
- D.27 8 Apellidos murcianos. 19 H. KALDERAS, JAVI CHOU, MARCO Y JAIME CARAVACA.
- X.30 Latente. PAULA QUINTANA. 21 H.
- J.31 La Celestina. BAMBALINA TEATRE PRACTICABLE. CLÁSICOS EN ENERO. 21 H.

La programación de los Teatros Romea / TCM está sujeta a posibles cambios.



TEATRO, un arte para ver... y para leer

Autoría y dirección se mezclan hoy en las trayectorias teatrales de muchos creadores. Algunos entienden su escritura dramática como un punto de partida para alcanzar el verdadero fin artístico en la representación. Otros, sin embargo, siguen creyendo en la autonomía que tiene el texto para erigirse en una obra de arte plena e independiente.

por Raúl Losáñez

No sería muy inteligente tratar de poner en duda a estas alturas el valor estrictamente literario de algunas de las obras más destacadas de la historia del teatro. Desde Sófocles hasta O'Neill, pasando por Lope, Shakespeare, Schiller, Chéjov, Wilde o Valle-Inclán, por citar solo unos pocos, poquitos nombres dentro de una nómina interminable. Los grandes autores teatrales siguen siendo conocidos y reconocidos por la gente común, ante todo, como escritores; es decir, como autores de obra escrita o impresa, al igual que los grandes narradores o los grandes poetas.

Ceder protagonismo. No obstante, desde finales del siglo pasado, en virtud de la dimensión escénica que se le presupone a todo texto teatral, y entendiéndolo que el fin último de cualquier obra es la representación, y que esta es fruto siempre de un trabajo colectivo, el escritor ha ido cediendo protagonismo en el conjunto del espectáculo al director, y su nombre ha empezado a diluirse en la maraña creativa hasta el punto inexcusable de no aparecer siquiera en los programas de mano más precarios. Destacados autores contemporáneos, como Alberto Conejero, asumen ese fin eminentemente representativo en su trabajo: "Hoy los escritores teatrales tratamos de implementar en nuestras obras la oralidad y la fisicidad futuras, es decir, la potencialidad escénica.

Eso no quiere decir que, al margen de esa potencialidad, los grandes textos no tengan unos valores literarios incontestables. De hecho, es algo muy nuevo que los autores dramáticos no hayan cultivado también otros géneros". El dramaturgo Pedro Villora, sin embargo, recuerda que no siempre la representación ha sido el fin, y que eso no ha restado calidad al resultado: "En el siglo XIX, Alfred de Musset, escarmentado tras el fracaso de *La noche veneciana*, escribió el *Teatro de sillón* destinado a ser leído y no representado. Un texto enorme como *Los últimos*

Y aquí entra en juego otro importante agente: el editor.

Apostando solamente por la calidad de los textos y sin hacer distinción de género, algunas de las editoriales de autores clásicos más importantes en España siguen prestando al teatro la misma atención de siempre.

Editoriales. Así, Austral, ha ido creando desde 1937 un interesante fondo en edición de bolsillo con cerca de un centenar de títulos dedicados, fundamentalmente, a los primeros españoles: Calderón, Molière, Valle-Inclán,

Austral: "algunos de nuestros long-sellers son La casa de Bernarda Alba y obras de Shakespeare"

días de la humanidad, de Karl Krauss, estaba en su momento abocado claramente a la lectura. Gran parte de los autores del teatro independiente de los años 60, 70 y 80 escribieron textos de mucha ambición sin la menor garantía de ser estrenados... Es decir, la representación es un objetivo importante, pero no único".

Sea como fuere, dejando anulada la variable de su posible adecuación o no a la escena, lo que sí hace falta para comprobar las presumibles virtudes literarias de cualquier obra teatral es que su autor, aunque parezca paradójico, siga siendo escritor, esto es, que siga dejando "obra escrita o impresa".

Zorilla... Más amplio es el catálogo de quien hoy, sin duda, reina en el panorama de la edición crítica: Cátedra. En sus dos colecciones más conocidas, "Letras universales" y "Letras hispánicas", el lector podrá encontrar, en bolsillo, algunas de las mejores ediciones anotadas y comentadas que existen en castellano. "Creemos en el teatro como género literario; por eso hemos promovido siempre su lectura. Precisamente, algunos de los *long-sellers* de la editorial son *La casa de Bernarda Alba* o las obras de Shakespeare", explica la directora editorial María Jesús García López, quien asegura que sus libros, por el aparato crítico que inclu-

yen, "van destinados, en principio, al estudiante o al investigador; pero cualquier aficionado a la lectura y al teatro encontrará accesibles nuestras ediciones". Cátedra publica en torno a ocho novedades al año relacionadas con el teatro y ejerce una labor fundamental en la recuperación de valiosos textos y autores que han ido quedando sepultados en el tiempo por el peso de los "más grandes" o "más conocidos". De este modo, Tirso de Molina, Pierre de Marivaux o Arthur Miller conviven

que este habla, y seguirá hablando, por sí solo".

Ediciones de calidad. Haciendo del libro, ya en sí mismo, casi una obra de arte, cabe mencionar la labor de Alba, una editorial que, amén de sus interesantes estudios sobre artes escénicas, tiene publicadas obras de Tennessee Williams, Tadeusz Kantor o Yasmina Reza, entre otros. Con parecido mimo por hacer del libro un objeto preciado trabajan en Nórdica. La editorial

Nórdica: "Echo de menos en el teatro ediciones de calidad e ilustradas, como se hace en otros géneros"

en perfecta armonía con otros más olvidados como Antonio Hurtado de Mendoza, Gotthold Ephraim Lessing, Alfred de Vigny o Torres Naharro. Y, junto a todos ellos, dramaturgos del presente como Paloma Pedrero, Ernesto Caballero, Luis Araújo o Ignacio Amestoy, a los cuales la editorial no tiene reparos en considerar ya como clásicos. "No voy decir cuáles son los requisitos para entrar en nuestro catálogo -dice García López-; pero creo

fundada por Diego Moreno en 2006 ya no se conforma con incluir alguna que otra obra de Ibsen o Strindberg en su catálogo general, como ha venido haciendo hasta ahora, y en 2019 abrirá una nueva colección dedicada específicamente al teatro, con dos o tres nuevos títulos al año. Los libros serán ilustrados e incluirán un prólogo de algún director o profesional que haya trabajado con el texto en cuestión. Lo más inmediato será *Urtain*, de Juan

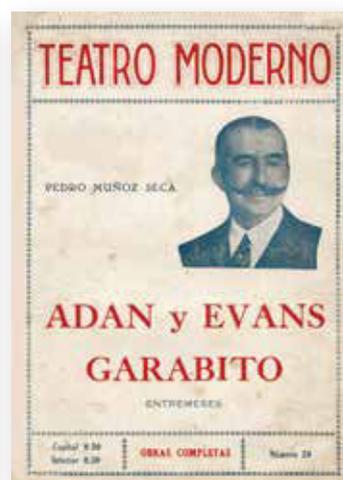
Cavestany, y un volumen con nada menos que las 12 "mejores" obras de Ibsen. "Creo que el teatro es un género tan bueno para leer como cualquier otro, y yo echaba de menos ediciones de calidad e ilustradas, como se hacen en otros géneros", asegura Moreno.

Dentro de este grupo de editoriales que cubren distintos campos, es obligatorio mencionar la esforzada labor en teatro de Ediciones Irreverentes, con un nutrido catálogo, tanto de textos originales como de versiones, con las firmas de Lourdes Ortiz, Pedro Villora, Juan Carlos Rubio... Más dilatada es la trayectoria de Fundamentos, que, desde sus orígenes en 1970, ha concedido al teatro un lugar preferente en sus afanes.

Rescate de obras. Hoy, su colección Espiral cuenta con 224 títulos y más de 100 autores. "Nosotras creemos en la capacidad del teatro escrito para hacernos reflexionar, sentir y soñar como cualquier otro género. Puede ser poético, instructivo, reflexivo, trágico, cómico... y mil etcéteras", defiende la directora editorial Paula Serraller. Lo contemporáneo y lo social priman en este sello que saca entre seis y diez



Caricatura de José Isbert en La novela teatral.



Teatro Moderno llegó de Argentina en la II República.

izquierda: Escelicer cubrió el teatro de la posguerra.

novedades anuales y en el que dramaturgos como Sanchis Sinisterra, Fermin Cabal o Rafael Medizábal han agotado sus ediciones. Además, Fundamentos cuenta con una pequeña pero brillante joya llamada Biblioteca Temática Resad. En ella, explica Serraller, "se rescatan grandes obras, a menudo inéditas, agrupadas con un criterio temático y precedidas de un estudio, para que podamos situarlas debidamente y sacarles más provecho".

ya- como José Padilla, Lucía Carballal o Ignasi Vidal. Cada vez más visibles son también los libros de Esperpento, en cuyo catálogo, variado en épocas y latitudes, conviven Jardiel Poncela, Voltaire, José Ramón Fernández, Alonso de Santos y Byron, entre muchos otros. Pero, probablemente, es Antígona la que mayor repercusión está teniendo en los últimos años en su apuesta por visibilizar, en palabras de su editora Conchita Piña, "la dramatur-

Antígona: "Nuestro proyecto busca editar textos que se consideran literarios y podrían encajar en la categoría de literatura dramática"

Títulos visibles. A pesar de ser el teatro un género indudablemente minoritario, existen algunos entusiastas editores que se dedican exclusivamente a él y que realizan, desde sus modestos sellos, una labor no menos importante en la preservación y difusión de obras dramáticas. La casi recién nacida editorial Acto primero ha lanzado al mercado desde 2017 libros de nuevos valores en la dramaturgia tan prometedores -si no importantes

gia más contemporánea, la que está en la escena y la que no; nuestro proyecto busca editar esos textos que se consideran literarios y podrían encajar en la categoría de literatura dramática". Inma Chacón, Paco Bezerra, Carolina África, Álvaro Tato, Nando López o Alfredo Sanzol han visto publicados aquí sus textos casi al mismo tiempo que se representaban sobre el escenario. "Es sorprendente ver cómo cada año ha ido creciendo el interés por los textos dramáticos entre los lectores -asegura con optimismo Piña-. Hace 12 años, vender cien ejemplares de una obra era un récord; y ahora hay textos que venden más de 2000 ejemplares. Esto en teatro es muchísimo".

abajo: Portada de la colección El teatro moderno.

derecha: La Farsa llegó a publicar más de 450 obras.



El resurgir de la edición teatral

por Antonio Castro

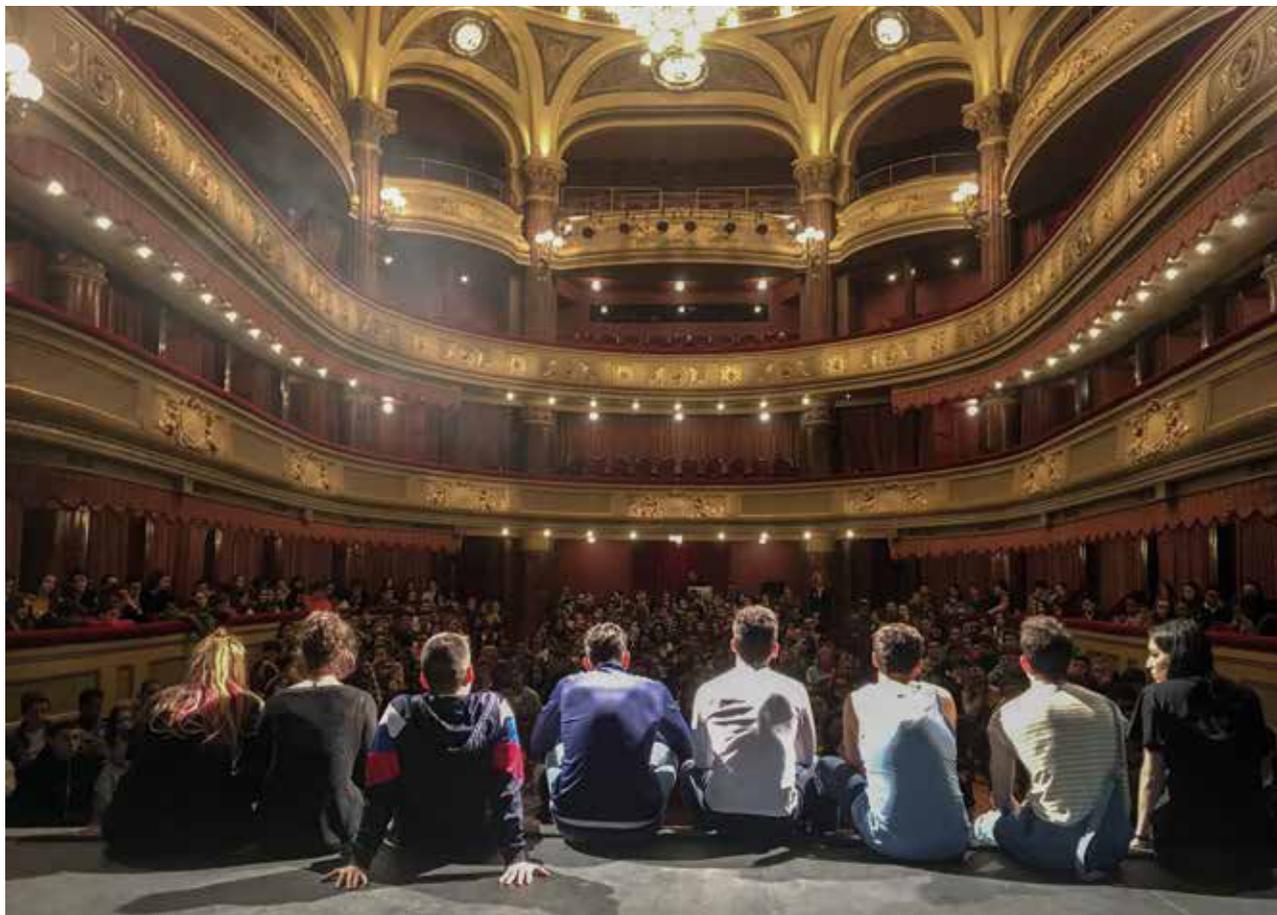
A lo largo de los siglos XIX y XX la edición de las obras teatrales fue habitual y rentable, aunque no se trataba de libros lujosos o profusamente ilustrados. Me gustaría destacar tres colecciones y reseñar alguna otra. *La Farsa*, *El teatro moderno* y *Escelicer* nos legaron un impresionante patrimonio del teatro en español. *La Farsa* publicó semanalmente, entre 1927 y 1936, más de 450 obras de las que se estrenaban en esos años. *El teatro moderno* no llegó a esa cantidad de títulos ya que se quedó en 344 aparecidos entre 1925 y 1932. *Escelicer* cubrió el teatro de la posguerra, entre 1951 y 1976. Su colección consta nada menos que de 785 títulos, que aparecieron semanalmente. Este ingente trabajo mereció un detallado estudio de Lola Puebla editado por Centro de Documentación Teatral. Le tomó el relevo *Escena* de MK ediciones, con una vida relativamente corta. *La escena catalana* publicó quincenalmente entre 1908 y 1936 centenares de obras en ese idioma, siendo un valiosísimo fondo documental. También hacia 1925 la librería teatral Millá publicó en Cataluña, en castellano, decenas de obras de corta duración y pocos personajes.

En los primeros años del siglo pasado -entre 1916 y 1919- salió *La novela cómica*, que alcanzó un total de 183 números. *La novela teatral* nos dejó, además de su colección de textos, las extraordinarias caricaturas a todo color -casi todas de Manuel Tovar- con las que ilustraba las portadas. Se publicó todos los domingos entre 1925 y 1932, con un total de 447 números. De Buenos Aires, durante la II República, llegaba también con regularidad *El teatro moderno* y *Bambalinas*. De las últimas décadas no podemos dejar de reseñar la importante labor editorial que realizaron *La Avispa* o la revista *Primer Acto*. En estas páginas Raúl Losáñez, nos pone al día sobre el resurgir de la edición de textos dramáticos.

Todo comienza... en el **Palacio Valdés**

Durante el año 1920 la ciudad asturiana de Avilés registró dos acontecimientos: la inauguración del tranvía eléctrico Avilés-Salinas y la apertura, tras veinte años de obras, del teatro Armando Palacio Valdés. Hoy muchas compañías eligen este escenario para el estreno absoluto de sus producciones.

por Antonio Castro Jiménez



¿Cómo se convierte el teatro de una ciudad de ochenta mil habitantes en el preferido de los productores para los estrenos nacionales? Para encontrar la respuesta hay que remontarse a 1993 cuando Antonio Ripoll, su director desde 1992 hasta 2012, puso en marcha una política de ayuda a las compañías locales que consistía en cederles la caja escénica del teatro durante una semana para que pudieran realizar sus

montajes a cambio de estrenar en el mismo. Entonces funcionaba como teatro el auditorio de la Casa de Cultura por lo que cerrar el Palacio Valdés para preparar nuevos montajes no interfería en la programación. Algún avisado empresario nacional conoció la fórmula y la solicitó para sus nuevos montajes. El teatro avilesino vio como llegaban durante una semana los profesionales de prestigio en to-

Coloquio de la Joven Compañía en el Palacio Valdés tras representar *La edad de la ira*.
© Nuria Chacón

dos los oficios escénicos para trabajar con el equipo local. El Palacio Valdés nunca paga un euro más por realizar un estreno absoluto en su escenario. Se cede de lunes a viernes y el sábado se estrena y se puede hacer también un ensayo general con público. Gracias a esta fórmula el teatro, en los

últimos años, tiene una media anual de ocho estrenos absolutos. Y sus técnicos, acostumbrados a trabajar con los grandes directores, escenógrafos o iluminadores, han conseguido una cualificación envidiable. Y los protagonistas tienen la tranquilidad de que su primera salida a escena se produce a cientos de kilómetros de Madrid, alejados de miradas indiscretas.

Teatro histórico. El 9 de agosto de 1920 se celebró en Avilés un homenaje al escritor Palacio Valdés, nacido en la parroquia de Entralgo y que, en 1865, se había instalado en la localidad por lo que era Hijo Adoptivo de la misma. El acto más destacado del programa fue la inauguración de un teatro que llevaba su nombre. Armando de las Alas Pumariño, diputado por Pravia, hizo el ofrecimiento del teatro. Luis Espada, ministro de Instrucción Pública, representó al Rey y en su nombre impuso a Palacio las insignias de la Gran Cruz de Alfonso X El Sabio. Un grave accidente de coche, en el que falleció un teniente de alcalde de Oviedo cuando viajaba a los actos, ensombreció los festejos. Teatralmente hablando, la primera compañía que subió a su escenario fue la del madrileño Reina Victoria, con José Juan Cadenas al

arriba: Fachada del Teatro Palacio Valdés.
©Sergio López

abajo: Fachada del Centro Niemeyer.
©Ángela Herrero



Ensayo en el teatro Palacio Valdés de *Todo el tiempo del mundo*, de Pablo Messiez.
© Vanesa Rabade

frente. Representaron cinco operetas, la primera *El as*. Siendo indiscutible su importancia como novelista, la obra teatral fue más bien escasa. La adaptación de *La hermana San Sulpicio* fue su hito escénico. Palacio Valdés murió en Madrid el 29 de enero de 1938.

Primera piedra. Avilés decidió construir un gran teatro el año 1900 según el proyecto del arquitecto Manuel del Busto. Para ello se creó la Sociedad Anónima Teatro de Avilés, con un capital social de 200.000 pesetas captado en acciones de 500 pesetas. La iniciativa fue del indiano Claudio Luanco. El 5 de agosto de ese año se colocó la primera piedra con gran solemnidad. Pero la alegría duró poco tiempo, el que tardó en agotarse el dinero recaudado en suscripciones públicas con las obras. Y eso que al frente estaba un empresario de la construcción... Esas dificultades monetarias retrasaron la apertura veinte años. La Sociedad Fomento de Avilés, constituida en 1913 con don Julián Orbón a la cabeza, se empeñó en reanu-

dar las obras. Desapareció dos años más tarde. Finalmente la empresa Ángel Fernández y Compañía compró en 1919, por 40.000 pesetas, el edificio en construcción, que pudo por fin terminarse. Una vez inaugurado el teatro estuvo funcionando desde la empresa privada hasta el año 1972, alternando las representaciones con el cine. Después se cerró a cal y canto hasta el año 1992, degradándose hasta casi la ruina.

Entretanto, sin que supieran mejoras para su suerte, fue declarado Bien de Interés Cultural en 1982. Por lo menos cuatro años más tarde se entendió que era imprescindible reconstruir el gran recinto y en ello se

emplearon 450 millones de pesetas. El arquitecto encargado fue Mariano Bayón y la financiación se consiguió gracias al Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo (MOPU). Después tendría que ser la administración pública la encargada de abrirlo y mantenerlo.

El 14 de noviembre de 1992, ya como teatro de titularidad pública, fue reinaugurado con una olvidada zarzuela de Sebastián Durón y Bances Can-

“La primera compañía que subió a su escenario fue la del Reina Victoria.”

damo: *El imposible mayor en amor, le vence el amor*. Hay que aclarar que Candamo era avilesino. Conseguir recuperar el favor del público y volver a llenar la sala costó casi una década.

Arquitectura espectacular. Con un aforo actual de setecientos cincuenta localidades, este teatro es uno de los más bellos que tiene nuestro país. Las casi dos décadas de paralización de las obras y su ubicación condicionaron la arquitectura. Los hermanos Vidal y Juan Carlos de la Madrid, se convirtieron en grandes estudiosos del teatro. Según ellos: "La sala se concibió como un gran escenario, prolongación y complemento de aquel donde se representaban las obras. En él iba a tener lugar otra representación, en este caso más cercana al mundo real pero igualmente basada en las apariencias y fingimientos. El espacio creado para dar cabida a la ceremonia social del ocio burgués se concibe, por tanto, como un gran artificio exultante de monumentalidad y grandilocuencia".¹

El filólogo Rubén Chimeno hizo su Trabajo de Fin de Máster, dirigido por el profesor Romera, sobre la cartelera avilesina. El autor se refiere así al teatro: "El edificio del Palacio Valdés tiene buenas condiciones de accesibilidad (está en una calle peatonal que hace muy fácil llegar a él), pero no tanto de infraestructura interna, dadas las carencias lógicas de una construcción

antigua (y a pesar de esas remodelaciones que van subsanándolas). La proximidad de aparcamientos y la ubicación, prácticamente, en el centro de la ciudad, lo hacen muy atractivo".² Quizá sea oportuno recordar a los avilesinos que cuando se comenzó a construir, el edificio estaba rodeado de huertas.

La apertura del Centro Cultural Niemeyer el año 2011 amplió la dotación cultural del Principado de Asturias y con ello

se abrieron nuevas posibilidades para la programación de la ciudad. Perteneciendo el Palacio Valdés al Ayuntamiento y el Niemeyer al Principado, el acuerdo para programar ambos espacios es total. En 2013 Antonio Ripoll se puso al frente de la coordinación y hasta ahora ningún cambio político en las instituciones ha entorpecido el acuerdo. El señor Ripoll buscó que los dos teatros no se hicieran la competencia, que sus ofertas fueran conjuntas y complementarias. Esa política se extiende a los teatros de las ciudades vecinas.

Actualmente la programación de la ciudad de Avilés se basa en cuatro grandes ciclos. En el troncal, o principal de la temporada, llegan los estrenos sonados. Además está el *Off de la Niemeyer*, en la segunda sala del centro,

“La programación intenta combinar las producciones con nombres de relumbrón y las propuestas más arriesgadas”

Hecho en Asturias para las compañías locales, y *Música en escena*. Todo ello bajo el epígrafe de *EscenaAvilés*. El público puede adquirir abonos con el 25 por ciento de descuento, válido para los dos centros, que tienen una oferta conjunta de casi dos mil localidades. La programación intenta combinar las producciones con nombres de relumbrón y las propuestas más arriesgadas. Así se huye de ofrecer lo estrictamente comercial.

Aunque los espectadores de Avilés parece que se han acostumbrado a ser los primeros españoles que ven algunos de los grandes títulos de cada temporada. Actores y productores como Silvia Marsó, La Zona, Juan Mayorga, Ibérica de Danza o Pablo Mesiez eligieron este escenario para su primer contacto con el público. En los últimos meses se han producido en este teatro estrenos absolutos como el de *Una vida americana*, de Lucía Carballal; *La valentía*, de Sanzoli; *Ilusiones*, de Kamikaze o *Lehman trilogy*, de Peris-Mencheta.

NOTAS

1-DE LA MADRID, J.C.

Cuando Avilés construyó un teatro. (Ediciones TREA, Gijón, 2002: 275)

2-CHIMENO, R.

Cartelera teatral de Avilés. (UNED, 2010:39)

Presentación de *Una vida americana* en el vestíbulo del teatro (2018).



La compañía de *La valentía* en el escenario del Palacio Valdés antes del estreno (2018).



espectáculo
en
catalán

sábados
subtitulado
-
saturdays
subtitled

lliure

MONTJUÏC 25/10 A 25/11

ÀNGELS A AMÈRICA

S'ACOSTA EL MIL·LENNI
PERESTROIKA

de **TONY KUSHNER**
direcció **DAVID SELVAS**
con **LA KOMPANYIA LLIURE**

todos los espectáculos de la NUEVA TEMPORADA 18/19
en www.teatrelivre.com

TEATRE LLIURE DE MONTJUÏC Plaza Margarida Xirgu, 1 / Paseo de Santa Madrona, 40-46 / Barcelona / tel 932 289 747 / info@teatrelivre.com

colaboradores de La Kompanyia Lliure medios patrocinadores

entidad concertada con

Sabadell
Fundació

Damm
Fundació

33 iCat.cat

LAVANGUARDIA

Time Out
Barcelona

Assessoria de Barcelona

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

maem

Diputació
Barcelona

v3



Cada vez es más habitual que los directores de escena recurran a coreógrafos y bailarines para interpretar desde la fisicidad y el movimiento aspectos de la obra; y al contrario, coreógrafos que colaboran con directores para resolver aspectos dramáticos. Recientemente, la Academia organizó un debate sobre este tema en el que participaron académicos de las especialidades de Dirección escénica y de Danza.

por **Adolfo Simón**

Dentro de las actividades que la Academia de las Artes Escénicas de España propone desde cada especialidad para intercambio y comunicación entre los diferentes artistas que las integran, desde la especialidad de Dirección se vienen organizando diálogos sobre los procesos de creación, intentando tratar cada asunto desde diferentes perspectivas. Y así se planteó debatir sobre las múltiples formas con las que se enfrenta un director de escena al movimiento, o a la inversa, cómo un coreógrafo se plantea dirigir a los intérpretes más allá de lo que su cuerpo puede dibujar en el escenario. Un diálogo-debate interesante para descubrir si las palabras pueden bailar. Este primer evento se llevó a cabo el pasado 21 de mayo, en la sede de la Asociación Española de Fundaciones. Allí, la actividad fue

presentada por el académico y coordinador de la especialidad de Dirección de escena, **Denis Rafter**, que se dirigió al público con estas palabras: *"Este sencillo acto pretende ser un encuentro entre dos hermanos del mismo arte. Pero sobre todo es un encuentro entre dos maneras de despertar emociones. Y como hermanos, habrá conflictos, diferencias, discusiones... pero siempre con*



Escena de *Las Amazonas*, dirigida por Magüi Mira, con coreografía de Yosua Cienfuegos.
© Jero Morales.

el amor de fondo, intentando unión y fusión de almas."

La mesa estaba integrada por los académicos Magüi Mira, Marta Torres y Adolfo Simón, de la especialidad de Dirección de escena, y Alicia Soto, Yosua Cienfuegos y Daniel Doña de la de Danza y coreografía. De moderadora, **Liz Perales**, que lanzó la primera pregunta sin dilaciones: ¿Dónde está el límite de un coreógrafo en una obra de teatro y dónde el de un director de escena en una coreografía? Con gran interés se inició un cruce de ideas y formas de entender el proceso de creación y de colaboración entre los distintos artistas, y quedó más claro que son labores complementarias, que se enriquecen mutuamente porque profundizan y, así, ofrecen diferen-

tes texturas poéticas.

A modo de diálogo dramático, expongo a continuación, un extracto del enfoque que cada participante dio a esa pregunta inicial que marcó de algún modo toda la sesión...

Magüi Mira:

No siento la palabra dirección en competencia con la del autor, cuando abordo un texto siento una serie de compromisos con él. El haber seleccionado su texto ya indica el interés que te suscita contar su historia y no otra. Yo trato de traducir sus palabras en el escenario, interpretar ese texto, y ofrecer desde luego mi visión. Y en relación a mi trabajo con los coreógrafos, intento entusiasmarles con mi propuesta para que me ayuden a llevar lo más lejos posible mi dirección, pero tengo claro que si es mi propuesta, todo ha de encauzarse en la dirección que yo he imaginado. Y en este sentido, yo primero buceo en la ética de la obra, y después busco la estética que quiero darle a ese pensamiento. En los equipos escénicos no se pueden compartimentar las funciones, yo al menos *no*.

Marta Torres:

Está claro que hemos ido ganando más formas expresivas, reinventando las estructuras de trabajo. Si me preguntan a mí qué es ser director de escena, creo

que como directora soy la responsable última del planteamiento intelectual y escénico de una obra. Pero no es una pregunta con respuesta única. Para mí lo más importante es lo que quiero contar. Cada ámbito artístico tiene unas reglas y en la danza, desde luego, y se firme como se firme, existe el rol de dirigir. Personalmente, en mis obras me interesa que alguien de danza participe en el proyecto, haya o no baile en la obra.

Adolfo Simón:

¿Cómo podemos sumar en la relación entre directores y coreógrafos? Si pongo sobre la mesa los nombres de Pina Bausch, Tadeusz Kantor e Israel Galván... ¿Son directores o creadores?... Hacia esa idea sería interesante ir, hacia la posibilidad de ampliar nuestras habilidades en la escena. Me fascina ver un espectáculo de danza donde la teatralidad es importante o una puesta en escena donde los intérpretes se mueven con sentido escénico, pero siempre me pregunto ¿cómo se puede llegar a propuestas más ricas y complejas?

No me refiero a que un espectáculo tenga movimientos muy señalados, porque un trabajo diseñado desde el aspecto coreográfico puede radicar, simplemente, en una presencia escénica de un actor que lo hace más interesante.

Alicia Soto:

Nos gustó mucho la propuesta de este encuentro porque en la especialidad de Danza y Coreografía consideramos que al coreógrafo hay que situarlo ya en un lugar intelectual, su función no es solo unir piezas de danza. La danza contemporánea ha provocado una apertura importante en la concepción de la pieza, mucho más fragmentada que antes y abierta a nuevos lenguajes. El director de escena ya no solo dirige texto o intérpretes, es autor de la puesta en escena y ahí entran múltiples lenguajes artísticos. Y sin embargo, me sorprende que en los programas de mano de muchos teatros figuren acepciones de la función del director que no las entiendo. Creo que la partitura de movimiento ha de realizarse siempre desde un ámbito coreográfico y, de ese modo, enriquecer la puesta en escena.

Yosua Cienfuegos:

Yo soy un artista que comenzó en el teatro, pero después descubrí que en el mundo de la danza la dialéctica era más amplia. Creo que se confunden las competencias entre director y coreógrafo porque tenemos que realizarlas muchas veces la misma persona. Si configuro un equipo y, aunque esté a la cabeza, procuro no encasillar los roles. Cuando me llaman director de escena, desarro-

llo esa faceta para resolver todas las necesidades de la propuesta espacial que aparece. Pero hay que romper los clichés, muchas veces se devalúa el trabajo del coreógrafo porque se cree que solo se dedica a diseñar el movimiento.

Daniel Doña:

Vengo de la danza española y en esta disciplina nosotros hemos abordado nuestros espectáculos contando con un coreógrafo que también es director de escena, lo que no es habitual. A mí me interesa colaborar con coreógrafos que puedan realizar las tareas de dirección de escena y no alguien que venga a dar un acabado final. Muchas veces está bien definido el rol de cada uno. Yo pienso que, independientemente de los lenguajes, en todas las producciones es necesario que haya alguien que lleve la directriz del montaje. Y ya estamos viendo como los espectáculos de flamenco cada vez más recurren a directores de escena que les organizan una dramaturgia.

En el turno de palabras, algunos asistentes tuvieron ocasión de exponer sus opiniones:

Mariano de Paco:

Creo que estamos hablando de capacitación. Yo en mis producciones necesito que un coreógrafo resuelva el movimiento porque no estoy capacitado para hacerlo.

Julia Oliva:

Es más fácil que el bailarín pueda realizar un trabajo sobre el cuerpo y la palabra, porque su instrumento ya está entrenado para ello. El cierre de la sesión corrió a cargo de Julia Oliva, coordinadora de especialidades de la Academia, que explicó la pretensión por parte de la institución de continuar con estos debates y de que se amplíen a otras especialidades. Oliva añadió que, como coordinadora de las especialidades de la Academia, se pretende que estos debates se celebren también en otros puntos del país y extender la actividad de la Academia. Su intervención puso punto y final, no sin antes ofrecer una frase que resumió el encuentro: "Un espectáculo ha de ser un puzzle en el que han de encajar todas las piezas para que el barco llegue a buen puerto".

Los participantes durante el debate.



Irène Sadowska, el amor por el teatro

La investigadora y académica falleció el pasado 23 de julio

por Rodolf Sirera

De entre todas las muchas virtudes de las que hizo gala nuestra compañera académica Irène Sadowska a lo largo de su vida profesional, hay una que sin duda destaca sobre las demás: la dedicación absoluta y apasionada al teatro, en todas sus distintas variantes; un arte al que convirtió en el centro de su universo no solo profesional sino también personal y humano. Irène era una mujer que escenificaba perfectamente el cruce de culturas: polaca de origen, francesa de formación y española por decisión propia, en los tiempos que ejercía en París la crítica y la investigación teatral tomó contacto con el teatro español contemporáneo. Conoció textos y autores y pronto se embarcó en la aventura de difundirlos en Francia, y promocionar montajes, lecturas y ediciones.

Son muchas las veces que autores de mi generación, y algunos más jóvenes, tuvimos la ocasión de viajar a Francia para asistir a representaciones y lecturas de nuestras obras, o para dictar conferencias o participar en mesas de debate. Y me consta, porque tuve una relación muy estrecha con ella, el gran esfuerzo que hizo para entender y asumir la existencia en nuestro país de otras dramaturgias, en especial las llevadas a cabo en catalán, y hacer que se entendieran en un país poco proclive a las excepciones. Y gracias a Irène, y a su esposo François, que se arriesgó a traducir al francés obras escritas tanto en castellano como en catalán, alguno de nuestros textos llegaron a los escenarios franceses o subieron a los estantes de las librerías.

Hace unos años, Irène, que siempre se había sentido muy próxima a España, trasladó su residencia a nuestro país. Establecida en Madrid, en un tranquilo piso situado al pie del viaducto, Irène siguió, con la minuciosidad y la intensidad que le eran propias, la actualidad teatral española, y colaboró en diversos medios especializados, con críticas y ensayos. Igualmente se incorporó muy pronto a la Academia de las Artes Escénicas de España, de cuyas actividades era asidua, hasta que

una dolorosa enfermedad acabó con una carrera profesional a la que nuestro país parecía haber nutrido con nuevas energías. Y quienes la visitábamos en los últimos estadios de su enfermedad, quedábamos sorprendidos por su temple: pese a su grave estado de salud, Irène nos seguía hablando de teatro, interesándose por todo lo que ocurría en nuestro país, preguntándonos por nuestros trabajos, reclamándonos nuestros últimos textos, dándonos opiniones y consejos.

Y es que Irène, aunque había asumido la representación de algunos de nosotros y se encargaba de la promoción de nuestras obras en el ámbito de la francofonía, nunca fue una agente al uso. Le interesaba mucho más dar a conocer nuestros trabajos, en los que creía firmemente –y con amor, me atrevería a decir– que el habitualmente mínimo beneficio económico que de dicha representación pudiera extraerse. Quienes hemos tenido la suerte de conocerla más profundamente, sentimos aún con mayor intensidad su pérdida.



EL TEATRO TAMBIÉN SE LEE

XIX SALÓN INTERNACIONAL del Libro Teatral

NOVIEMBRE día 1 > 16:30-21 h | días 2, 3 y 4 > 11-14:30 y 16:30-21 h

En el Teatro Valle-Inclán. Centro Dramático Nacional-INAEM (Madrid)



- ▶ Concurso Teatro Exprés
- ▶ Lecturas dramatizadas
- ▶ Novedades editoriales
- ▶ Encuentro de autores con traductores
- ▶ Entregas de premios
- ▶ Microteatro juvenil
- ... y mucho más

ENTRADA LIBRE HASTA COMPLETAR AFORO

ORGANIZAN



AUTORAS Y AUTORES
DE TEATRO

CDN
Centro Dramático Nacional



CON LA AYUDA DE

fundacion sgae



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

AC/E
ACCIÓN CULTURAL
ESPAÑOLA





ASAMBLEA GENERAL ORDINARIA

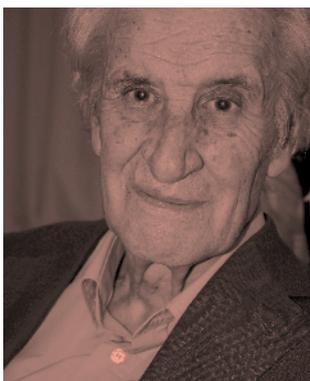
El 22 de junio se convocó la asamblea general ordinaria de la Academia. Según informó el presidente, en ese momento de la asamblea la institución contaba ya con 473 miembros, esperando llegar a los 500 antes de que finalice el año 2018. En el capítulo económico, el ejercicio de 2017 se ha cerrado con un saldo positivo de 2.150 euros. Los gastos han ascendido a 138.188 euros, con unos ingresos de 140.338 euros. La mayor partida de gastos corresponde al capítulo de actividades, con 44.322. Los gastos de personal ascendieron a 41.405 euros.

Por cuotas de académicos se han ingresado 50.000 euros y se han recibido 68.300 euros por subvenciones de distintas entidades. El presupuesto para el ejercicio de 2018 asciende a 169.613 euros. En el transcurso de la asamblea se comunicó que en junio asumió la presidencia de la Fundación de la Academia la actriz Cayetana Guillén Cuervo.

Por otro lado la Junta Directiva está ultimando las actividades para el último trimestre del año 2018. Las publicaciones volverán a estar presentes en el Salón del Libro Teatral en noviem-

bre. Además de la revista se editarán los libros *Escritos de José Monleón*, el trabajo ganador del IV premio de Investigación y el volumen primero de la *Historia de la danza contemporánea española*, un trabajo que está coordinando Carmen Giménez-Morte y en el que van a colaborar diversos autores. Se sigue trabajando en la búsqueda de una sede permanente en la creación de nuestro propios premios teatrales.

La nueva Junta Directiva posa tras la asamblea general de junio.



IV PREMIO DE INVESTIGACIÓN

La cuarta edición del premio de investigación José Monleón se ha convocado bajo el epígrafe *Los clásicos en la puesta en escena contemporánea*. El premio cuenta con el patrocinio de la universidad online UNIR. Está dotado con 1.000 euros y el trabajo ganador será editado en la colección libros de la Academia. En esta edición se otor-

garán también tres accésit a los que pueden presentarse todos los estudiantes que hayan concluido sus estudios de Grado en el curso 2017-2018 en una universidad o centro español. La temática de sus trabajos de fin de grado debe estar relacionada con las artes escénicas. El fallo del jurado se conocerá el 15 de octubre.

BIBLIOTECA MIGUEL DE CERVANTES

La Academia ha firmado un convenio con la Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes para que desde esta plataforma se difundan las distintas publicaciones que edita la Academia. Esta biblioteca se inició hace veinte años y tiene sus sedes en Alicante y Madrid. Su Presidente de Honor es Mario Vargas Llosa. Gracias al convenio ru-

bricado entre Jesús Cimarro y Manuel Bravo, director general de la Fundación Biblioteca Virtual Cervantes, nuestras publicaciones ganan difusión universal e ilimitada. Casi todos los títulos de nuestro catálogo se diseñan para que estén accesibles al público en varios formatos ebook, a fin de que estén siempre disponibles, y de forma impre-

sa. Ahora, este acuerdo con la Biblioteca Cervantes nos permitirá ofrecerlo en la mayor biblioteca online en español, referencia para académicos y estudiosos, lo que también contribuirá a que nuestros títulos sean más fácilmente detectables por los usuarios. Esta revista también podrá consultarse junto con la colección Libros de la Academia.

“DIÁLOGOS DE DANZA” EN EL CERTAMEN DE BURGOS

La XVII edición del Certamen Coreográfico Burgos-Nueva York celebrado el pasado mes de julio contó este año con una actividad organizada por la Academia de las Artes Escénicas de España bajo el título de “Diálogos de Danza”. Todos los años este certamen dedica una especial atención a la participación de coreógrafos, bailarines y estudiosos del mundo de la danza para, a través de mesas redondas, seminarios o conferencias, difundir los pormenores de las distintas estéticas dancísticas de hoy día.

En esta ocasión el diálogo, celebrado en el gran salón del Teatro Principal de Burgos, lo protagonizaron los coreógrafos Antonio Najarro, director del Ballet Nacional de España y Antonio Ruz, autor de la última obra del BNE, moderados por la periodista y crítica de Danza, Marta Carrasco. Los tres académicos de la Academia de las Artes Escénicas de España brindaron al público una conversación a tres bandas sobre las vicisitudes en el mundo de la danza, desde las perspectivas del ballet institucional, la creación y la difusión. Dado que hubo una mayoritaria presencia de estudiantes, se hizo hincapié en la necesidad del conocimiento de la historia de la Danza que deben tener todos aquellos que quieran dedicarse a esta profesión.

Así, tanto Najarro como Ruz apuntaron que era preciso que las nuevas generaciones tuvieran conocimiento de los maestros de la danza española, destacando sobre todo, aquellos

que forman ya parte de nuestra historia, como Pilar López, Argentinita, Argentina o más recientes como José Granero, Victoria Eugenia, Antonio Gades, Mario Maya, Alberto Lorca..., entre otros muchos. Por su parte Marta Carrasco señaló que es importante para el alumno y futuro bailarín-coreógrafo saber sobre el desarrollo de la danza en el contexto histórico, “del que nunca se puede desligar”, señaló.

Otro de los puntos que se debatieron fue el aprendizaje coreográfico, aspecto éste que destacó Antonio Ruz, donde, señaló, la experiencia y la observación son aspectos fundamentales. Apuntó, además, la necesidad de ofrecer a los jóvenes valores de las compañías la oportunidad de realizar trabajos en proceso para ir desarrollando la creación coreográfica.

El animado debate estuvo plagado de anécdotas de los tres protagonistas a

lo largo de su relación con los distintos maestros y artistas, y también de reflexiones personales sobre la danza y su situación actual en el panorama de las artes escénicas de nuestro país. Se reclamó más atención y, sobre todo, una programación con temporada fija en los principales teatros, como ocurre en el resto de los países europeos donde la danza forma parte de la educación sentimental de los ciudadanos, así como un plan específico nacional para la consolidación tanto de proyectos como de compañías, con el objetivo de renovar las salidas laborales de los bailarines, al igual que crear programas que, como ocurre en diversos países de Europa, sirvan para el reciclaje de los intérpretes de danza una vez finalizada su vida en escena.

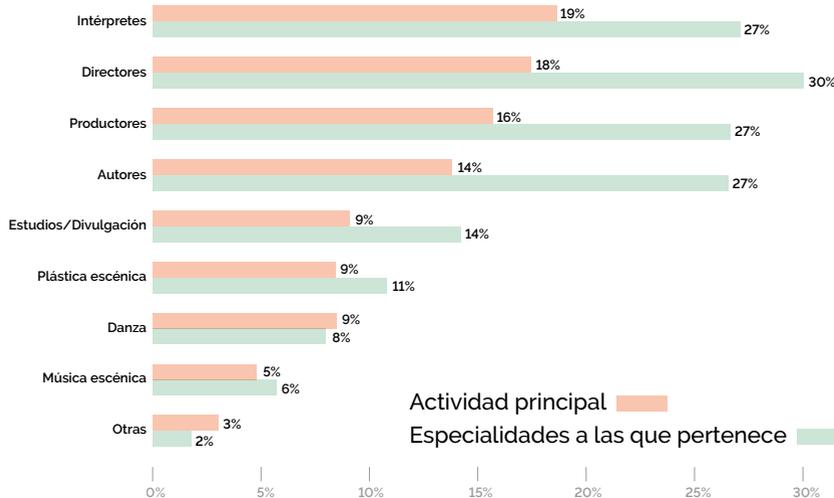
Antonio Najarro, Antonio Ruz y Marta Carrasco en Burgos.
© Gerardo San



EL OBSERVATORIO DE LAS AAEE, CONOCER PARA ACTUAR

por Robert Muro

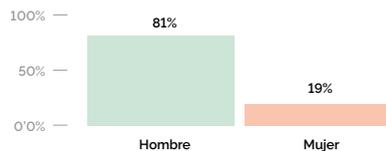
ACTIVIDAD DENTRO DEL SECTOR



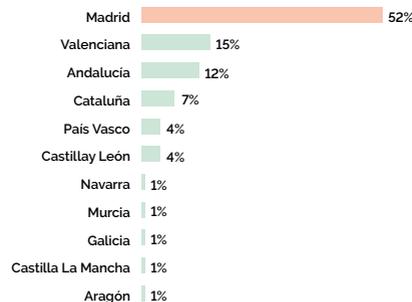
El miembro de la Academia combina actividades profesionales, particularmente en los cuatro primeros casos. Como ejemplo, si bien algo menos de uno de cada tres declara ser director. Lo cierto es que la proporción cae significativamente cuando se pregunta por la actividad principal.

Entre los diversos objetivos que asume desde su fundación la Academia de las Artes Escénicas de España destacan dos, relevantes y de una gran trascendencia: investigar y reflexionar sobre la situación de las artes escénicas en España, produciendo informes útiles e imprescindibles para el sector; y, por otro lado, dotar de una voz pública autorizada a la organización que representa los intereses generales del sector escénico ante las administraciones y la sociedad, la Academia. Ambos objetivos toman cuerpo en la creación del Observatorio de las Artes Escénicas de la Academia en 2016/2017. El Observatorio representa la mirada al conjunto del sector, al mercado, a las políticas culturales relacionadas con la escena. Y lo hace a través de recabar información, datos y opiniones, realizar análisis, informes y propuestas de futuro sobre la mejora profesional de todos los sectores escénicos y, particularmente, sobre la relación de las artes escénicas con las instituciones, la sociedad y los públicos. El Observatorio busca, esencialmente, dotar a la Academia de conocimientos para articular una voz

PROPORCIÓN H/M



COMUNIDADES AUTÓNOMAS



EDAD MEDIA DE LOS ENCUESTADOS

56 AÑOS

autorizada y unificada del sector. El Observatorio realizó ya en 2015-2016 una primera investigación orientada a conocer las opiniones de los propios académicos sobre aspectos internos y sobre la relación de la Academia con la sociedad. El informe con los resultados está disponible en su web.

En la actualidad el Observatorio trabaja en un nuevo estudio, más amplio, financiado por la Comunidad Autónoma de Madrid, y que tiene como sujeto al sector en su conjunto. Se trata del "Informe de situación de las Artes Escénicas en España según los agentes del sector", que recogerá un fresco cualitativo del sector a través de las opiniones de una amplia selección de profesionales agrupados por temas y también atendiendo a las especificidades de la situación de la escena en las diversas comunidades. Este segundo Informe, además, se enmarcará en datos y cifras de estudios ya publicados o de fuentes públicas.

¿Qué se va a estudiar? Una mirada global demanda definir con mayor precisión cuáles son los agentes que componen el sector, sus contornos y límites (incluyendo los aspectos laborales), los productos creativos y sus características y cambios en los últimos tiempos, así como su relación con los públicos, la financiación pública y privada, el papel de las instituciones públicas, la formación de los y las profesionales, la relación de las artes escénicas con los medios... No olvidará el estudio las diferentes situaciones de las artes escénicas en cada comunidad. La metodología que va a emplearse para el estudio estará basada en las encuestas a una amplia representación de todos los agentes del sector –académicos y no académicos– en todas las comunidades, tanto en formato *on line*, como mediante grupos de trabajo presenciales. El Informe final estará preparado y se dará a conocer en el primer trimestre de 2019.

**Compañía
Nacional
de Danza**

Director Artístico
José Carlos Martínez

El Cascanueces

José Carlos Martínez

Ballet en dos actos. Estreno absoluto por la CND en el Baluarte, Pamplona, 26 de octubre de 2018.

Música: Pyotr Ilyich Tchaikovsky. Coreografía y Dirección Escénica: José Carlos Martínez.



PRÓXIMAS GIRAS CND / EL CASCANUECES

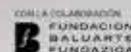
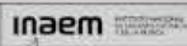
PAMPLONA. Baluarte
26, 27 de octubre, 2018 - Estreno absoluto

MADRID. Teatro Real
3-10 de noviembre, 2018

SAN LORENZO DE EL ESCORIAL.
Auditorio de El Escorial
8 de diciembre, 2018

SANT CUGAT DEL VALLÉS.
Teatre Auditori
14 y 15 de diciembre, 2018

MURCIA.
Auditorio y Centro de Congresos
Víctor Villegas
20-22 de diciembre, 2018



¿ARTISTA O GERENTE?

El 4 de diciembre de 2008 el BOE publicó el Real Decreto por el que se aprobaba un denominado *código de buenas prácticas para el INAEM* que se fue extendiendo para otras unidades del Ministerio de Cultura y que, seguidamente, fueron copiando los gobiernos autonómicos y los ayuntamientos. En aquel Real Decreto se establecía que la dirección de los centros *se realizará mediante convocatoria pública en la que se establecerán los requisitos específicos*

del puesto de conformidad con lo establecido en el apartado 3 del artículo 56 del Estatuto Básico del Empleado Público. Asimismo, en la citada convocatoria podrán concurrir los extranjeros con residencia legal en España. El apartado de elección de directores quedó derogado en 2010. En los últimos años la fórmula para elegirlos –concurso o designación directa– ha provocado siempre polémica, sobre todo cuando los jurados encargados de examinar a

los candidatos pueden ser designados libremente por los convocantes. Y también se genera otra polémica: ¿Es mejor para las unidades de producción pública un director artístico o un gerente que administre la entidad sin criterios personalistas? Responden José Gómez-Friha, director y productor de Venezia Teatro, y Francesc Sanguino, vicepresidente de la Academia y director del Teatro Principal de Alicante. A.C.

Caudillo teatrista

Francesc Sanguino

He de reconocer que tras la pregunta y en un primer momento quise responder con sinceridad, pero a los pocos minutos me di cuenta de que ante determinados dilemas hemos de huir de la sinceridad a toda prisa. Es cierto que no creo en un único estratega, gran timonel, líder supremo, por lo que me encontraba fuera completamente del juego que se nos propone. No tenía ninguna duda de contestar de que una institución artística ha de estar dirigida por un gabinete artístico, que debemos incorporar a las instituciones equipos colegiados y no próceres con un *cursus* más o menos *honorum*. Deberíamos cambiar la metáfora del pugilato por otro modelo que represente mejor la sociedad en la que vivimos, más sofisticada y compuesta, de manera que quienes dirijan las instituciones culturales sean organigramas enftéuticos con el fin de evitar el pugilato que nos pregunta esta sección y fomentar el poder organizado. Pero conforme avanzaba el momento de estructurar estas líneas, me daba cuenta de que orientarlas así era una forma burda de hacerles perder su tiempo tontamente. Podemos hablar de lo óptimo, de lo que deberíamos hacer y de cómo deberíamos funcionar. Y luego estamos los españoles. No perdamos el tiempo pues: España es un país caudillista. Necesita creer en sus caudillos a pies juntillas. Nos podemos engañar durante decenios importando sistemas organizativos del resto

del mundo, pero no funcionarán. No importa si el caudillo es un artista o un contable, el caso es que sea todo lo que se espera de un caudillo. No importa si es un monarca, un valido, un general, un presidente: el procedimiento siempre es el mismo. Lo seguimos a pies juntillas durante un tiempo y luego lo derrocamos. ¿Cómo nos íbamos a dar el gustazo de derrocarlo si antes no lo nombramos ser supremo? Así, elevamos a cada uno de nuestros caudillos a la máxima altura, no importa si es por el paripé de la designación directa o por el paripé del concurso, no importa que se elija en el despacho de un ministro o se junten todas las asociaciones para votarlo en asamblea. A continuación será investido de una túnica de sapiencia máxima, elevado al trono, transportado en procesión y venerado con fruición y máximo deleite. Necesitamos un caudillo inmarcesible, que roce la inmortalidad. Porque si conseguimos eso, más se esparcen los trozos de su estatua sagrada cuando cae en el ágora de nuestra imperfecta gobernanza. Lo peor de todo, es que siempre lo supimos, es que rara vez elegimos lo óptimo, sino lo que nos impulsó una ola que vuelve una y otra vez a arrancarnos de las manos lo poco que nos trajo. A mí la ola me trajo la idea de que un teatro debe ser dirigido por un teatrista, aunque sea consciente de que al final pueda convertirse en un hermoso error.



Convocatorias públicas

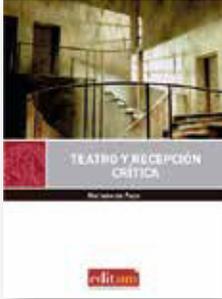
José Gómez-Friha

En la dirección o gestión de una institución teatral pública cabe la obligación ética y moral de generar una programación más allá de las orientaciones artísticas de su director además de propiciar concursos públicos para que los profesionales de la cultura con un recorrido académico y profesional notable puedan continuar su desarrollo artístico. El debate debería centrarse en si el teatro público necesita el perfil de gestor o de director artístico. En mi opinión es necesaria la figura del gestor o director artístico que sepa diferenciar y apartar momentáneamente su ego de la dirección del propio teatro. El dinero destinado a un bien público como son las producciones teatrales debe de estar sujeto a convocatoria pública. No podemos seguir presenciando cómo compromisos personales, tratos de favor o el saldo de deudas pasadas con compañeros, copan las programaciones de los teatros públicos, sin atender a concursos con criterios objetivos que garanticen el desarrollo artístico de las mejores mentes del ámbito profesional. La frustración y la ansiedad que genera nuestra profesión hace que los movimientos internos sean cada vez más corruptos y que las nuevas generaciones del teatro caigan en los vicios de los favores "políticos" para poder acceder en el mejor de los casos a la dirección en un centro público. A pesar de *pacto* de dirigir una vez por temporada, hay directores que repiten trabajos hasta en cuatro producciones en una misma temporada en diferentes centros públicos, cobrando, además, a

veces hasta en tres ocasiones por conceptos de *reposición* o *proyecto de investigación*. Incluso, el propio director de un centro público puede coproducir con empresas privadas, lucrándose tanto del presupuesto público como de los beneficios del espectáculo en gira cedidos a esa empresa. Y mientras, otros directores no pueden desarrollar su carrera artística en condiciones de igualdad.

¿Cuáles deben ser hoy los criterios para elegir al mejor gestor de un puesto público dentro de las artes escénicas? Las producciones públicas deberían estar abiertas en un gran porcentaje a convocatorias públicas para selección de actores, diseñadores de escenografía y vestuario e, incluso, para la confección y construcción de los elementos materiales necesarios para la producción. En las coproducciones la adjudicación privada respondería a la adjudicación de puestos de trabajo proporcionalmente a la cantidad económica privada aportada. Es decir, la empresa privada puede elegir un determinado porcentaje de recursos humanos y el resto saldría de convocatoria pública. En el entorno teatral, el trabajo de un director suele ir unido a la trayectoria de un escenógrafo, iluminador, o intérpretes. Esto no quiere decir que el director que vaya a estar al frente de una producción pública no pueda contar con esos elementos afines. Pero se debería evitar que en las producciones públicas haya tráfico de intereses y que de los presupuestos destinados a las mismas se beneficien siempre los mismos profesionales.

LIBROS...



Teatro y recepción crítica

Mariano de Paco
Edit.um. Colección Teatro.
Español/231 pp.
18 euros/ impreso

El profesor Mariano de Paco ha reunido en este volumen catorce estudios escogidos de su dilatada y veterana dedicación a los estudios teatrales a lo largo de casi medio siglo, aquellos que tienen que ver justamente con las reacciones que los críticos de prensa han plasmado en las páginas de los diarios en las fechas siguientes a determinados estrenos teatrales.

Se trata, por tanto, no solo de un asedio a diversas obras de teatro fundamentales en la dramaturgia española del siglo XX (y del XXI) sino también de un examen de cómo funcionaba, en sus años más influyentes, el periodismo teatral, cuando una reseña de un espectáculo recién estrenado podía fácilmente inclinar la balanza del público y de la subsiguiente apreciación de una determinada obra en un sentido o en otro.

Sin duda, esta segunda función de los estudios ofrecidos por Mariano de Paco, aunque no fuera la en principio pretendida por el autor del libro, se convierte también en un interesantísimo análisis de la sociología literaria, de las reacciones del público en la vida teatral, a través justamente de una prensa comprometida y muy empeñada en realizar una función desgraciadamente hoy casi desaparecida de los periódicos actuales. Hasta tal pun-

to este aspecto es interesante, que a Mariano de Paco le ha permitido, ante una concreta obra teatral, enfrentar distintas posiciones, a veces influidas por la ideología del periodista de turno, ante un mismo estreno.

Y es que, en efecto, como el propio autor indica en las páginas introductorias del volumen (que está dedicado a Buero Vallejo en el centenario de su nacimiento), la recepción crítica de las obras teatrales en la prensa constituye un elemento fundamental para el mejor conocimiento de nuestra historia escénica, ya que, junto al público, que es imprescindible para el teatro, y el mundo de la empresa sobre la que se sustenta la actividad teatral, la figura del crítico de prensa forma parte del entramado en que una obra nace, se estrena y permanece o no en escena, interviene de forma decisiva y, en gran parte, condiciona la relación social y colectiva entre los autores, las representaciones y los espectadores.

Demuestra con claridad Mariano de Paco, con los casos que analiza detalladamente, que en aquellas décadas gloriosas el teatro experimentaba un protagonismo en toda la sociedad que sobrepasaba lo meramente cultural, y una prueba de ello es que reseñas y noticias podían aparecer en la primera página de los periódicos, en esas mismas páginas en las que actores y actrices exhibían su enorme popularidad. Advierte también el autor de que, del mismo modo, a través de la prensa, los dramaturgos podían llegar a ser «apoteósicamente aclamados o sonoramente rechazados», y diariamente se escribía acerca de los espectáculos que acababan de estrenarse: «Quiénes ejercían la crítica en los diarios, en algunos de modo particular, influían en la recepción, positiva o negativa, de los espectáculos, unas veces con equilibrada agudeza y otras con interesada parcialidad». Francisco Javier Díez de Revenga. *Artescénicas*



De la escena al plató. Estudio 1 y los dramáticos (teatrales) de TVE

Juan José Montijano Ruiz
Editorial Ende.
Español/292 pp.
25 euros/ impreso

El académico Juan José Montijano Ruiz aparca momentáneamente sus trabajos sobre la revista española para ofrecernos una semblanza del teatro español en televisión. Durante casi 20 años (entre 1965 y 1984) TVE se convirtió en el mejor vehículo promocional de la escena española con las grabaciones del gran repertorio y los mejores intérpretes nacionales. Fruto de su minucioso trabajo recopilatorio es el extenso apéndice con las fichas de más de quinientas grabaciones emitidas por el canal.

Desde sus primeros años -TVE comenzó a emitir en 1956- se programaron piezas dramáticas en directo desde el Paseo de la Habana o grabadas en teatros convencionales. Aunque Montijano se centra en el espacio más emblemático: Estudio 1, reseña otros espacios que tuvieron como base el teatro: *Fila 0, Gran Teatro, Pequeño teatro, Teatro de siempre...* Nos recuerda que la televisión también apostó por otros géneros como la comedia musical o la zarzuela en *Teatro Lírico Español*. Fernando García de la Vega, uno de los pocos supervivientes de la etapa histórica de TVE, escribe la introducción a la investigación de Montijano. *A.C.*



Siete otras vidas

Álvaro Tato

Ediciones Antígona
Español/232 pp
20 euros/ impreso

Si algo caracteriza el trabajo de Álvaro Tato, sea como actor o dramaturgo, es su empeño por conectar el teatro con la vida. Un empeño que dirige con es-

pecial interés a los más jóvenes, a los que quiere dar a entender que no es tanta la distancia que los separa de Lope, Shakespeare o Calderón.

"Siete otras vidas" reúne siete obras de Tato que se han llevado a escena entre 2013 y 2017: "El intérprete", escrito a partir de las confidencias que le hizo el actor Asier Etxeandía; "Ojos de agua", un monólogo que nos revela lo que nunca nos llegó a decir la Celestina y que interpretó durante dos años la actriz Charo López; "Comedia multimedia", un musical que nos recuerda que la mejor tecnología en 3D está sobre las tablas de un escenario; dos piezas de microteatro y otras dos dedicadas al mundo de la danza: "Zarzuela en danza" y "Nacida sombra".

La variedad de los textos que reúne este libro, nos habla de la versatilidad y la valentía de un autor-actor que se

atreve a jugar con la imaginación y el conocimiento. Nada de esto nos extraña porque Tato es conocido principalmente por los divertidos espectáculos que monta con sus compañeros de Ron Lalá y por las atrevidas versiones de textos clásicos que realiza para la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

En el prólogo, el autor nos cuenta a través de varias anécdotas cómo surgió su amor por las palabras y cómo esta pasión pudo ser encarrilada gracias al consejo de una de sus primeras maestras: "Alvarito, te aconsejo rigor".

La edición incluye, además, los carteles de cada una de las obras dispuestos gráficamente para separar cada uno de los textos que integran la edición y se añade la ficha artística y técnica con los nombres de todos los que participaron en su puesta en escena.

Arantxa Vela Buendía

El vuelo de las palomas

José Luis Alonso de Santos

Prólogo Antonio de Piedra

Fundación Jorge Guillén, Junta de Castilla y León
Español/131 pp
Impreso

"Del sentido cómico de la vida" titula su Prólogo Antonio Piedra, usando una frase del propio autor, extraída de su *Manual de teoría y práctica teatral* (2007). El prologuista plantea esta categoría estética de Alonso de Santos a partir de su consideración en los autores de la antigüedad clásica en la primera parte de su estudio y analiza después los caracteres de la pieza de la que se ocupa.

En *El vuelo de las palomas* el título de la décima y última escena podría resumir su sentido: "Todo tiene arreglo en esta vida"; al menos así lo entienden Angustias y Carmina después de haber transitado por una alucinante peripecia dramática que las ha tenido al borde del desastre desde la escena primera, "Cosas que no son normales". Estas dos mujeres convencionales que se encuentran en un "Salón de clase media en Madrid" (37) vivirán una historia de crímenes supuestos o reales, de cadáveres eliminados, de tráfico de dinero, desde que Angustias encuentra una bolsa con una fortuna y un kalashnikov en su casa, tras dar por desaparecido a su inquilino y dueño de dichos objetos. La hilaridad surge desde el primer momento a partir de la gestualidad, de las formas expresivas de los personajes y de sus disparatadas acciones, pero

nada de ello priva a Carmina y a Angustias de la ternura con la que Alonso de Santos ha dotado siempre a sus seres. Los de *El vuelo de las palomas* poseen ese sentido humorístico que ha salpicado la dramaturgia del autor, en adecuada proporción con la humanidad de sus criaturas. En este caso, mujeres inocentes e ingenuas pero que acometen acciones violentas y agresivas, que evocan a las piadosas ancianas que protagonizaron, en 1944, la película de Frank Capra *Arsénico por compasión*. En estas "palomas" de Alonso de Santos recae la misión de encarnar, con la sabia experiencia que caracteriza al autor, una comicidad que emana de sus ágiles formas de expresión en unión con el candor de sus almas; por eso, aunque sus acciones sean atroces, no parecen culpables. Angustias y Carmina se ven envueltas en una situación desproporcionada para sus personalidades de mujeres maduras y burguesas. La desmesura de sus actos choca con la candidez de sus manifestaciones y con su falta de malicia al perpetrar sus delitos. El horror queda cubierto, en parte, por el desajuste de códigos entre lo que hacen y su configuración como personajes, lo que provoca la sonrisa en el receptor. El giro final de la



obra devuelve a las dos mujeres al estatus de donde salieron para ejecutar unas acciones imposibles para ellas.

Alonso de Santos se coloca en esta obra en una línea de comedia de humor negro que ha ocupado un importante lugar en nuestro teatro; no obstante, fiel a su principio dramático de crear seres tiernos, sensibles, ingenuos, poéticos, en definitiva, permite un giro final y da vuelo a sus palomas "más allá de las nubes y del sol". **Virtudes Serrano**



La fotógrafa Ouka Leele
©Alex Rio

Ven, caminemos entre los sauces

Ouka Leele

El gran telón cayó cuando el espectáculo aún no había terminado. ¿Dónde estás, Parsifal, que el brillo de tu cabello guía mis pasos? Desdémón. dame la mano y caminemos al borde de este río nemoroso. Nadie nos ve, sólo oyen nuestras voces a lo lejos.

¡Tristán! Ven a mi lado, no puedo soportar la ausencia de tus ojos que son el fuego del hogar de mi corazón. ¿Por qué quieren vernos? ¿No les bastan nuestras voces, los músicos que las acompañan?

Somos música, somos texto perfecto, están ávidos de nuestra dramaturgia, de cada uno de nuestros pasos.

Si pudiera liberar a Margarita Gautier de su dolor... Cada día la miran desde sus butacas impávidos, mientras ella muere. ¿Por qué nadie corre en su ayuda? No se creen que nos dejamos la vida, que somos pura pasión y morimos y lloramos mientras todos nos observan.

Por allí viene Dulcamara: no le miréis o caeréis víctimas de sus extraños ungüentos. Mirad mejor hacia el río Curlew. Al otro lado, la mujer loca hallará alivio en la tumba del hijo que la va a redimir... si ella lo supiera ya... Ven, mujer, súbete a la barca, cruzaremos ese río ancho y caudaloso que llevo sobre mis espaldas. Oye la clara voz de tu niño llamando desde la otra orilla.

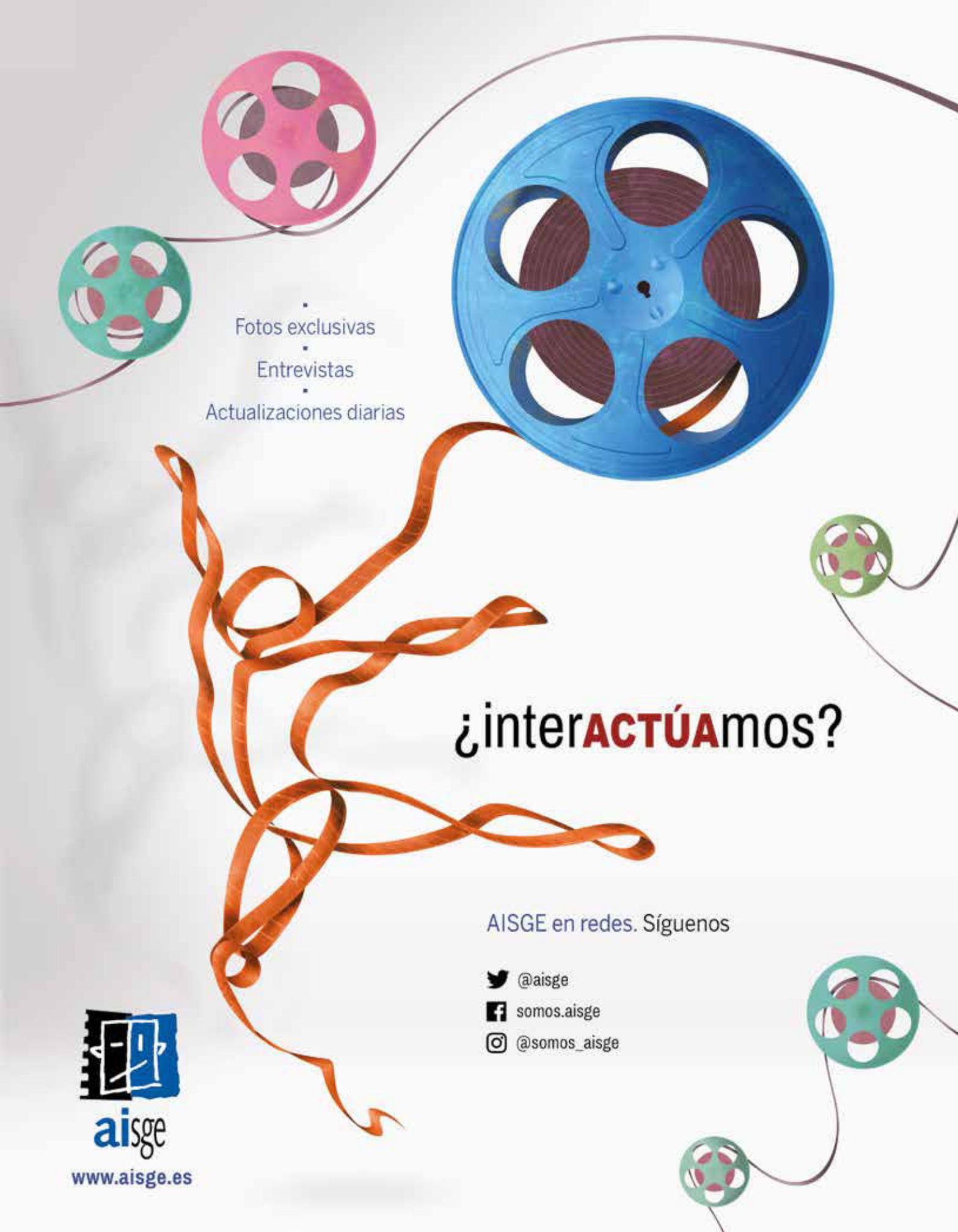
Me conmueve Romeo, enamorado una vez y otra, bajo el balcón de Julieta. El público le aplaude como si no supiera

que su alegría se trocará en suicidio. Si no fuera porque su amor es lumbre de amores...

Sus voces me traspasan, viven en mí y nunca mueren. Soy el suelo que pisan, sus pasos me horadan, el aire que respiran, su bosque, su agua, soy la cama que desvaría. Miles de esclavos me ensordecen, sus voces nunca se apagan, ¡Qué dolor!

Soy la pintura que saca de sus caras personajes, espectros enamorados, flechas envenenadas que se disparan y se clavan en los que se sientan tras el telón. Su veneno transformará sus vidas de tal manera, que ya nunca serán los mismos. Tengan cuidado, no entren, no saben lo que hacen, esas butacas tan bonitas y elegantes, son piras sacrificiales donde se celebra cada noche el ritual, a corazón abierto, el suyo, el de cada uno de los que tomen asiento. Donde, una vez que el veneno haya hecho efecto, ya no habrá antídoto posible, y querrán vivirlo una y otra vez, la música volverá a matar a Julieta, volverá a sangrar y su sangre, se mezclará con la de cada uno de ustedes, asaeteados, por mí.

Soy la orquesta, sí, la orquesta. Otelo no puede decir nada sin escucharme. Soy el músico en la soledad de su alcoba soñando con Isolda. Soy su canto, el estremecimiento del director de orquesta, soy la plegaria y el silencio. En mí, cada instante de vida es único y sublime. Soy la belleza y el misterio. Soy La Ópera.



·
Fotos exclusivas
·
Entrevistas
·
Actualizaciones diarias

¿inter**ACTÚA**mos?

AISGE en redes. Síguenos

 @aisge

 somos.aisge

 @somos_aisge



aisge

www.aisge.es

CARMELO
GÓMEZ

ANA
TORRENT

PENTACION
ESPECTACULOS
PRESENTA

Del 21
de noviembre
de 2018
al 6 de enero
de 2019



TODAS LAS NOCHES DE UN DÍA

Dirección
LUIS
LUQUE

De
ALBERTO
CONEJERO

Escenografía
MONICA
BOROMELLO

Vestuario
ALMUDENA
RODRÍGUEZ

Música
LUIS MIGUEL
COBO

Iluminación
JUAN
GÓMEZ-CORNEJO

Productor
JESÚS
CIMARRO

