Publicación periódica
#8/ OCTUBRE 2017
La Revista de la Academia

ARTESCÉNICAS

Academia de las Artes Escénicas de España

NACHO DUATO • AAEE EN LA COMUNIDAD VALENCIANA • DOS VOCES PARA CARDENIO • EL TIEMPO DE LAS FLAMENCAS

TEATRE PRINCIPAL
D'ALACANT

TARDOR - HIVERN
OTOÑO - INVIERNO
2017/18

anys
en escena

Premios de Temporada José Estruch 2017

PREMIO A LA MEJOR PRODUCCIÓN VALENCIANA DE ARTES ESCÉNICAS
Ananda Dansa
por *Pinoxxio*

PREMIO A LA MEJOR INTERPRETACIÓN DE REPARTO
Armando Pita
por *Cabaret*

PREMIO A LA MEJOR INTERPRETACIÓN PRINCIPAL
Concha Velasco
por *Reina Juana*

PREMIO A LA MEJOR AUTORÍA
Ernesto Caballero
por *Reina Juana*

PREMIO A LA MEJOR DIRECCIÓN
Mario Gas
por *Incendios*

PREMIO AL MEJOR ESPECTÁCULO
Pilar de Yzaguirre y Teatro de La Abadía
por *Incendios*

Ajuntament
Alacant Cultura

Sabadell
Fundació

Gestores

La Comunidad Valenciana, al estado de cuyas artes escénicas dedicamos este número, como hicimos en el anterior con Andalucía (comunidades ambas con una importante presencia de académicos) fue una de las primeras en las que sus instituciones políticas apostaron, de manera decidida, por el apoyo a la cultura. En este terreno, el teatro primero y después la danza, lograron culminar con relativo éxito el difícil paso del amateurismo a la profesionalización, hasta el punto de que, en los primeros años de la democracia, la Comunidad Valenciana se convirtió en una de las más avanzadas en la creación y consolidación de unas infraestructuras de las que, en ese momento, la mayor parte de España, si exceptuamos Madrid y Barcelona, carecía.

Estas infraestructuras (fundamentalmente una extensa red de teatros, reconstruidos y modernizados, cuando no construidos de nueva planta) necesitaron obviamente de gestores que se ocuparan de proveer de propuestas escénicas a dichos espacios. Como tales gestores no existían, hubo que improvisarlos. En un principio, la red funcionó con relativa armonía, y en conexión con los organismos superiores de gestión y/o producción de contenidos (léase Conselleria de Cultura, y luego, aunque no siempre la sintonía fue perfecta, con el recientemente creado Centre Dramàtic, organismo ya desaparecido). Pero poco a poco, y a medida que lo que era novedad pasó a convertirse en habitual, y los cambios políticos fueron estableciendo otras prioridades, esos gestores, en la práctica *directores artísticos* de las distintas salas que conformaban el circuito, presionados también por los responsables políticos, la mayoría de los cuales exhibía escasa sensibilidad por la cultura y a los que sólo les preocupaban las cifras (coste de los programas, porcentaje de ocupación de las salas, con el consiguiente abandono de cualquier tipo de propuesta de riesgo) se vieron forzados a adoptar en muchos casos programaciones conservadoras, y a hacer oídos sordos a las críticas. En estas circunstancias, sin un proyecto cultural consistente y sometido a hipertrofia en función de los intereses políticos, el Circuit Teatral Valencià llegó a tocar fondo en los últimos años del largo gobierno conservador. Ahora parece estar resurgiendo de sus cenizas, algo que nos produce esperanza. Pero si bien en este aspecto se ha dado un paso adelante, no deja de ser extraño, cuando no preocupante, que imbuidos ahora por esa nueva "imparcialidad" que todo lo fía a concursos –una manera como otra cualquiera de que los políticos, sean del signo que sean, abdiquen de sus responsabilidades– nos encontremos con teatros públicos sin director artístico. Únicamente, llámense como se llamen, con *Jefes de Servicio*, quienes, les guste o no, deberán dar prioridad a las prácticas administrativas antes que a las estrictamente artísticas. Demasiada administración y muy poca creatividad y autonomía. Si a esto le unimos los años perdidos, y el constante volver a empezar que ha caracterizado a las artes escénicas valencianas en las últimas décadas, el panorama no puede ser –al menos todavía– demasiado esperanzador.

Rodolf Sirera
Director de Artescénicas

ARTESCÉNICAS

Editor
Academia de las Artes Escénicas de España (AAEE)

Director
Rodolf Sirera

Subdirectora
Liz Perales

Consejo editorial
Pedro Álvarez-Ossorio, Julio Bravo, Antonio Castro.

Consejo de redacción
Julia Oliva, Julio Salvatierra, Joan Cerveró, José Luis Raymond, Pilar Rubio, Carmen Vals, Mercedes L. Caballero, Carmen Giménez Morte, Juan Luis Mira

Coordinadora
Rosángeles Valls.

Dirección de arte y maquetación
Pedro Cabañas.

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

Imprime
Gamacolor

Depósito Legal: M-8168-2015

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

Portada
Nacho Duato fotografiado por © Antonio Castro

ARTESCÉNICAS
La revista de la Academia

06 | *por Juan Vicente Martínez Luciano*
LAS AAEE EN LA COMUNIDAD VALENCIANA

08 | *por Julio Bravo*
NACHO DUATO
El coreógrafo valenciano repasa su trayectoria.

14 | *por Antoni Tordera*
BIOGRAFÍA DE UN CENTRO (TEATRAL) PERIFÉRICO
El último director del Centre Dramàtic habla de la historia de este desaparecido organismo valenciano.

18 | *por Carmen Giménez Morte*
ÉXITOS Y FRUSTRACIONES DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA
De 1976 a 2017: auge y decadencia. El largo trayecto recorrido por esta especialidad artística.

20 | *por Francesc Sanguino*
SI OVIESSE BUEN SEÑOR
Reflexiones de un autor sobre el futuro de la dramaturgia valenciana y su relación con el público y las instituciones.

24 | *por Joan Cerveró*
LA MÚSICA PARA ESCENA Y LA ESCENA DE LA MÚSICA
La implicación de los compositores con la creación dramática y dancística tiene aún un largo camino por recorrer.

28 | *por Toni Benavent*
UN SECTOR (OTRA VEZ) EN CONSTRUCCIÓN
La consolidación del sector privado de producción es fundamental para asegurar el equilibrio de las artes escénicas.

31 | *por Mercedes L. Caballero*
ALGO SE MUEVE
Seis profesionales valencianos opinan sobre el estado actual de la danza en esta Comunidad.

34 | *por Josep Policarpo*
TEATRO ESCALANTE
Recuperar un espacio fundamental: un escenario histórico en peligro.

36 | *por Rafael Pla*
CIRCO
Historia, problemas y perspectivas de esta actividad artística en la Comunidad Valenciana.

38 | *por Hadi Kurich*
UN NUEVO COMIENZO
De cómo unos profesionales de la antigua Yugoslavia hicieron renacer la magia del teatro en Vila-real.

40 | *por Antonio Valesa*
TEATRO DE CALLE
Teatro a cielo abierto: la Comunidad Valenciana, una de las más activas y creativas en esta especialidad artística.

44 | *por Antonio Castro*
TEATRE PRINCIPAL
Un teatro centenario en el corazón de Valencia.

48 | *por Juan Luis Mira*
LA MUESTRA DE AUTORES Y ALICANTE
La Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos cumple veinticinco años.

50 | *por Roberto Alonso Cuenca*
DOS VOCES PARA CARDENIO
¿Hubo alguna relación entre Cervantes y Shakespeare? Un episodio del Quijote inspiró una obra desaparecida del dramaturgo inglés.

58 | *por José Luis Raymond y Juan Gómez Cornejo*
ASOCIACIONES DE AUTORES DE ESCENOGRAFÍA E ILUMINACIÓN
Información sobre las asociaciones que agrupan a estos profesionales.

60 | *por Cristina Cruces*
EL TIEMPO DE LAS FLAMENCAS
Un recorrido por las creadoras más destacadas en la historia de este género artístico.

66 | *por Manuel Gallardo*
MÁS QUE PALABRAS Y PALABROS
Una sección que irá recogiendo términos y expresiones del lenguaje teatral, algunas ya en desuso.

67 | *por Artescénicas*
LA ACADEMIA
Repaso a la actividad académica reciente, con especial atención al curso de Salamanca, del que César Oliva hace una breve crónica.

58 | CARA Y CRUZ
por Antonio Castro y Rosana Torres
UTILIDAD DE LA CRÍTICA

72 | LIBROS

74 | NADA PERSONAL
por Joan Matabosch
TEATRO, MÚSICA, ÓPERA

Academia de las Artes Escénicas de España

Entidades colaboradoras:

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 descargarte la edición de esta revista, ampliar la información sobre los servicios que ofrece y estar siempre conectado con la Academia.
www.academiadelasartesescenicas.es

L'anatomia del temps

*25 años de la Muestra de Teatro

Del 2 de noviembre al 3 de diciembre de 2017

RECLAM

La **Muestra de Teatro Reclam** ofrece cada año una programación diversa, de calidad, comprometida y con vocación auténtica de servicio público. De la mano de la Universitat Jaume I de Castelló, con la Diputación Provincial y los ayuntamientos de **Almassora, Benicàssim, Betxí, Borriana, Castelló de la Plana, Onda, Orpesa, la Vall d'Uixó, Vilafranca, Vila-real** y **Vinaròs** se conforma el mapa de sedes y escenarios de los más de cuarenta espectáculos. Más información en: **www.reclam.uji.es**

UNIVERSITAT JAUME I

Las Artes Escénicas en la Comunidad Valenciana

Momentos de esplendor y de decadencia se suceden en la historia reciente de las artes escénicas valencianas.

por Juan V. Martínez Luciano

Maquillaje, de Hisashi Inoue. Coproducción del Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana y Compañía Nuria Espert. Dirección: Koichi Kimura (1990).

Resultaría imposible abordar, en las pocas líneas que tenemos a nuestra disposición, un análisis exhaustivo de la situación de las artes escénicas en la Comunidad Valenciana. Intentaremos, sin embargo, apuntar algunas cuestiones que pudieran dar idea al lector de la situación actual en algunos aspectos relevantes, sabiendo que otros compañeros abordarán cuestiones más específicas en este mismo número de la revista. Sin pretender volver demasiado atrás en nuestra historia para no exceder los límites de este artículo, queremos recordar que la Comunidad Valenciana ha vivido momentos brillantes en el pasado reciente, especialmente desde los años de la transición y hasta el período en el que se inician los recortes en actividades culturales propiciado por el Partido Popular, que en nuestra Comunidad comienza a evidenciarse a partir de la temporada 2007-2008 fundamentalmente. Hasta ese momento, las artes escénicas valencianas habían vivido épocas en las que, por ejemplo, sus dramaturgos eran referentes para el resto del estado. Baste mencionar, como muestra, los textos de los Sirera, Sanchis Sinisterra, Molins, etc., o los de la generación posterior que comenzó a consolidarse en el cambio de siglo, de la mano de autores como Alejandro Jornet, Paco Sanguino, Paco Zarzoso, Chema Cardeña, Roberto García, Carles Alberola, Juan Luis Mira, Jorge Picó, Xavi Puchades y un largo etcétera que copaba los más prestigiosos premios de autoría teatral en todo el Estado.

Compañías estables. Recordemos, además, que con todos los autores mencionados, y no eran los únicos, se normalizaba la escritura en valenciano que tan buenos textos para la escena propició sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, y que hasta ese momento sólo había aparecido de manera casi anecdótica de la mano de Juan Alfonso Gil-Albors, F. de Paula Burguera o Martí Domínguez, por citar tan sólo algunos de los nombres de autores que escribían regularmente en castellano. En los años ochenta y noventa, y quizá por la necesidad de mostrar estos textos a los que aludíamos, comienzan a surgir compañías estables en las que se integran algunos de estos autores, que han escrito gran parte del teatro valenciano de las tres últimas décadas y que, afortunadamente y contra viento y marea, sobreviven habiendo mantenido gran parte del prestigio de la profesión teatral valenciana, especialmente en los últimos y difíciles diez años. Es el caso de, por ejemplo, las compañías teatrales *Albena, Pavana, Arden, L'Horta, Micalet,* o *Ananda*, en el caso de la danza, compañías todas que han superado los veinticinco años de existencia, como otras muchas de las que componen AVETID (Asociación Valenciana de Empresas de Teatro y Circo) o AVED (Asociación Valenciana de Empresas de Danza). En casi todos los casos de las compañías teatrales mencionadas nos encontramos con empresas integradas por autores que en muchas ocasiones, además, diri-

gen las obras que producen y que, a veces, incluso las interpretan. En todos los casos, estas compañías –y todas aquellas procedentes de otras partes del Estado que visitaban la Comunidad Valenciana– dependían, y en buena medida dependen todavía, para la exhibición de sus producciones de los teatros y salas dependientes de las entidades públicas. Este proceso de dependencia de los espacios públicos se inicia en los años 1979-1985 con los Teatros de la Diputación (Principal y Escalante, entonces), a los que se unen –con la creación del Centro Dramático de la Generalitat Valenciana– el Teatro Rialto y la Sala Moratín, y alcanza el momento más significativo en el período 2004-2005, en el que Teatres de la Generalitat, entidad autonómica heredera de las anteriores, gestiona seis salas en Valencia –los teatros Principal, Rialto, Talía, L'Altre Espai (hasta unos meses antes, Espai Moma), y las salas Matilde Salvador (cedida por la Universitat de València) y Moratín– así como el Teatro Arniches en Alicante. A partir de junio de 2005, con el enésimo cambio en la Dirección de Teatres de la Generalitat –ente que llegó a tener seis directores en tan sólo una década, desde 1995 hasta 2005–, se van cerrando poco a poco la mayoría de esas salas con lo que los profesionales valencianos pierden los espacios en los que habitualmente se exhibían sus producciones de teatro y danza.

Los espacios. En estos momentos el Instituto Valenciano de Cultura, responsable ahora del teatro público de la Comunidad, gestiona tan sólo el Rialto y el Principal, compartido este último con la Diputación de Valencia, además del Arniches en Alicante y el recuperado Teatro Principal de Castellón. Afortunadamente, el teatro privado ha ido ganando terreno en los últimos años y salas como Olympia, Talía, Flumen, etc. han cubierto en parte estas necesidades de exhibición. Además, el Ayuntamiento de Valencia también ha abierto en los últimos años nuevos espacios: El Musical, las Naves –con su Espai Mutant– y la Rambleta, en este último caso un espacio cultural público de gestión privada. Sin olvidar, en la ciudad de Alicante, el Teatro Principal, propiedad en parte del Ayuntamiento, y desde hace pocos meses bajo la gestión de Paco Sanguino, con una programación bien distinta a la de las últimas décadas. Mención aparte merece la gestión del Centro Coreográfico que, desde 1998, había asumido la promoción y difusión de la danza en la Comunidad Valenciana, además de ser sede del Ballet de Teatres de la Generalitat Valenciana. En los últimos años la gestión del espacio y del ballet también ha sido problemática, fundamentalmente por cuestiones económicas y laborales, y en estos momentos los responsables culturales de la Comunidad Valencia valoran su continuidad.

Circuito. La Comunidad Valenciana tiene además, y literalmente, decenas de teatros, salas y auditorios municipales que programan teatro y danza de manera regular. En 2014, el Instituto Valenciano de Cultura presentó un nuevo circuito, heredero del Circuit Teatral Valencià y rebautizado como Circuit CulturArts, en tanto que a las artes escénicas –que llenaban de contenido el anterior– se unen ahora la música, el cine y el sector audiovisual en su sentido más amplio. Este circuito lo han integrado históricamente una media de sesenta localidades de toda la Comunidad Valenciana y, además de modelo para otros circuitos comunitarios o estatales, ha sido desde 1988 –aunque formalmente fue regulado por el gobierno valenciano en 1995– un importante hito para el desarrollo escénico valenciano así como un elemento fundamental para la formación de gestores culturales municipales. Su revalorización, y la aportación económica con la que cuenta, permiten volver a tener ciertas esperanzas en su contribución al normal funcionamiento de las artes escénicas valencianas. Existen, por tanto, algunos elementos que nos permiten ver con cierto optimismo el futuro inmediato como, por ejemplo, la consolidación de algunos festivales urbanos (*Russafa Escènica* o *Cabanyal Íntim* ambos ya con siete ediciones y que se convierten en escaparate de nuevos textos y, sobre todo, de nuevos profesionales). También la amplia red de salas alternativas que van llenando la Comunidad, especialmente en la ciudad de Valencia, con una programación regular no sólo de compañías valencianas sino también de otras procedentes del resto del Estado. Además, en esos últimos años volvemos a encontrar una generación de jóvenes autores y autoras que han ido, poco a poco, ganando prestigio y que, en contacto con nuevas iniciativas de producción, están viendo sus obras estrenadas –y premiadas en bastantes casos– con cierta regularidad. Es el caso de Víctor Sánchez, Xavo Giménez, Iaia Cárdenas o Mafalda Bellido, entre otros muchos autoras y autores –y a veces también directores e intérpretes– que comienzan a aparecer de forma regular en la cartelera teatral valenciana y, en algunos casos, en la nacional. A esta nueva cosecha de autores habría que añadir también la vuelta a la normalidad en las publicaciones teatrales de la mano básicamente de Alupa Editorial, El Petit Editor, Bromera Teatre o Teatro Siglo XXI de la Universidad de Valencia, editoriales que con gran esfuerzo han conseguido que la edición teatral, también en formato electrónico, vuelva a estar presente en el panorama teatral de nuestra Comunidad. A todo esto quisiéramos añadir que que mientras concluimos la redacción de este articulo, el Institut Valencià de Cultura presenta –a través del actual responsable de Artes Escénicas, Roberto García– por vez primera en los últimos años de la historia de los teatros públicos valencianos, la temporada completa 2017-2018. Queremos ver en este simple, pero a nuestro juicio fundamental gesto, una muestra de que quizá de una vez por todas la situación de las AA. EE. en la Comunidad Valenciana comienza a adquirir visos de normalidad.

Pese a las dificultades atravesadas en los últimos tiempos, existen algunos elementos que nos permiten ver con cierto optimismo el futuro inmediato.

DU
ATO

Nacho Duato en la sede la CND.
© Antonio Castro

En el camino de vuelta

Poco queda ya de aquel *enfant terrible* que llegó a España en 1990, después de varios años en compañías como el Cullberg Ballet o, sobre todo, el Nederlands Dans Theatre. A sus sesenta años, Nacho Duato (Valencia, 1957) lo mira todo con cierta distancia, pero –genio y figura- conserva una pizca de rebeldía, que añade pimienta al guiso cada vez más reposado de su pensamiento. Tras siete años sin pisar la sede de la Compañía Nacional de Danza, que gobernó durante dos décadas, ha vuelto a sus estudios para preparar la reposición de su coreografía *Por vos muero*, después de rectificar su decisión de no permitir que el conjunto bailara ninguna de sus obras.

por Julio Bravo

Hay que decirlo. La danza en España le debe mucho a Nacho Duato. Su carisma, su talento y la creencia en sus ideas llevó a la Compañía Nacional de Danza a un extraordinario nivel de calidad, y atrajo a un público que nunca antes había pisado un teatro para ver un espectáculo coreográfico. No todo fueron luces en su etapa. Los encontronazos con parte de los bailarines con los que se encontró, su personalismo y el mantenimiento de un único estilo en el trabajo de la compañía están para muchos en el haber del brillante coreógrafo valenciano. Tras dejar España, recaló en Moscú, donde abrazó con alborozo la danza clásica, y ahora desarrolla su trabajo en Berlín, ciudad que ya ha anunciado que dejará en verano de 2018. Sobre la capital alemana comenzamos charlando.

¿Estás a gusto ahora allí?
Bueno, es una ciudad muy interesante, con mucha gente que viene de fuera, pero para pasar unos años e irse... Es una ciudad de paso, y eso se nota. No es una de mis ciudades preferidas.

Pero culturalmente tiene mucha efervescencia...
Sí, pero no tanta como hace unos años. Ha cambiado mucho, es una ciudad cara, están construyendo mucho... Y que el Gobierno esté ahí fastidia mucho. Está bien para la gente joven, porque hay mucha marcha... Muchos conciertos alternativos, música electrónica, DJ's, fiestas en grandes fábricas... Pero yo ya no estoy para eso, ya no me interesa...
Aunque también tiene, por ejemplo, mucha ópera; en una tarde puedes tener dos *Bohèmes* y una *Butterfly*. Siguen funcionando los tres teatros de ópera, y siempre están peleándose; hay veces que coinciden estrenos de la misma ópera en el mismo mes. En las reuniones que tenemos de intendentes siempre están discutiendo por el mismo tema. Cada teatro estrena quince óperas al año.

¿Tú tienes determinado por contrato el número de estrenos al año?
Uno al año. Uno grande, de velada completa. Y podría estar diez años más haciendo un estreno al año. Ese

contrato me obliga a una determinada amortización en la taquilla, unos tres millones y medio de euros, que he de devolver.

¿Y es fácil hacerlo?
Hay que hacer funciones; y con *La bella durmiente*, el *Lago* y *Cascanueces* ya llenas.

Nacho Duato observando
el ensayo de la CND.
© Antonio Castro

Creativamente, ¿en qué momento te encuentras ahora? ¿Sigues coreografiando al mismo ritmo que antes?
No, al mismo ritmo no... Estoy mucho más pausado. Acabo de estrenar *Erde*, un ballet de una hora. El año que viene pensaba hacer *Petrouchka*, pero como la Staatsoper se abre tres meses más tarde de lo previsto se ha tenido que cancelar ese programa; estaba dedicado a Stravinski, con *Agon*, de Balanchine; *Sinfonía de los Salmos*, de Kylian; y el estreno de mi *Petrouchka*. Pero se ha tenido que cancelar teniendo ya los decorados hechos, el director de orquesta contratado. Con lo cual el año que viene no estreno nada nuevo. Repongo *Romeo y Julieta* y *Por vos muero*.

¿Pero esta pausa es por tu momento vital?
Bueno, yo siempre estoy creando... Cuando deje el Staatsballett el verano que viene, espero poder coreografiar dos ballets; uno para Martha Graham y el otro aun no lo sé. Hay dos o tres compañías que me han pedido una obra, y lo más seguro es que lo haga. Yo digo que estoy harto, que lo quiero dejar, pero en cuanto llego a casa empiezo a pensar en coreografías. Por eso me gustaría tener algo... Porque ya no me importa hacer un ballet largo, de una tarde; pero sí me apetece hacer, por ejemplo, un paso a dos para cien espectadores, un proyecto más íntimo. Porque yo voy a seguir vendiendo mis ballets... Ahora van a hacer *Cascanueces* en Rusia. Esos ballets se van a seguir reponiendo y bailando. Pero ya estrenar cosas así grandes no me interesa demasiado.

Se va uno concentrando en la esencia con la edad...
Sí...

Ha vuelto a la sede de la Compañía Nacional de Danza después de siete años sin pisarla. ¿Cómo ha sido el reencuentro?
Me ha encantado venir... Bueno –ríe-, se me olvidó el nombre de la calle y no se lo pude decir al taxista, tuve que llamar a Maite. Soy un desastre. Pero ha sido muy agradable. Hay todavía gente de mi etapa: Kayoko, Alexei, Erez, Mar, Sara, Isaac, Dan... A los demás bailarines no les había visto, pero me han parecido muy buenos.... Hay muy buenos bailarines en todas partes. La técnica ha mejorado muchísimo. Pero se nota que bailan clásico y contemporáneo, repertorio.

¿Cuándo se estrena "Por vos muero"?
En mayo. La estreno en Berlín el día 24 y aquí tres días más tarde. Y luego estreno en Montecarlo *White Darkness*.

Tú dijiste que tus coreografías no volverían a la Compañía Nacional de Danza. ¿Qué te ha llevado a cambiar de opinión?
Que me lo pidió José Carlos Martínez. Nunca me había pedido nada. Lo mismo si me lo hubiera pedido al año de marcharme se lo hubiera dado. Yo no soy rencoroso, las pataletas se me pasan enseguida. Yo sabía que tarde o temprano iba a volver a darles mis coreografías, lo que ocurre es que no tenía sentido dejar todo mi repertorio a un director que yo no conocía, que sabía que iba a cambiar la compañía, con nuevos bailarines... Ahora he visto a la compañía y creo que pueden bailar muy bien mis ballets. Así que ¿por qué no? También me he dado cuenta de que al final quien pierde es el público, que no ve los ballets, y el bailarín, que no los baila y al que puede gustarle, porque *Por vos muero*, «*Arenal*»... son muy bailables. Y me dije: "¿por qué no?" No tenía sentido seguir con esa postura. Sí lo tenía, en la época en que lo hice, llevarme los ballets. Por como se hizo todo lo de mi salida, de una manera tan fea. En Rusia me fui y siguen bailando mis cosas. Y ahora me voy de Berlín y las seguirán bailando. Hay que decir también que el contrato aquí en España estaba mal hecho; en Berlín no me dejaron poner que cuando yo me fuera me llevaría mis coreografías, porque ellos tienen más experiencia. Pero aquí el contrato me permitía llevarme mi trabajo. En cualquier caso, estoy muy contento de haber rectificado, de volver y pasar página. Si todo es mucho más fácil...

Compañía Nacional de Danza

Director Artístico
José Carlos Martínez

TEMPORADA SEASON

17/18

DON QUIXOTE (J.C. Martínez)
CARMEN (J. Inger)
ARTIFACT SUITE (W. Forsythe)
ENEMY IN THE FIGURE (W. Forsythe)
MINUS 16 (O. Naharin)
DON QUIXOTE SUITE (J.C. Martínez)
LA ROSE MALADE (R. Petit)
IN THE NIGHT (J. Robbins)
THE BLACK SWAN (M. Petipa / L. Ivanov)
EL CISNE (R. Cue)
LA FAVORITA (J.C. Martínez)
HOLBERG SUITE (T. Fabre)
HASTA SIEMPRE...? (S. Fridman)
POR VOS MUERO (N. Duato)
HIKARIZATTO (I. Galili)
GODS AND DOGS (J. Kylián)
THE SHOW MUST GO ON (J. Bel)
NUTCRACKER SUITE (J.C. Martínez)
THE VERTIGINOUS THRILL OF EXACTITUDE (W. Forsythe)

CHOREOGRAPHY: ENEMY IN THE FIGURE - WILLIAM FORSYTHE. DANCER: MAR AGUILÓ. PHOTO: JESÚS VALLINAS

GOBIERNO DE ESPAÑA | MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE | inaem INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

Patrocinador oficial de la CND:
LOEWE FUNDACIÓN

cndanza.mcu.es
tel. +34 913545053

Nacho Duato ensayando
con la CND (2017).
© Antonio Castro

Sobre todo cuando se habla entre artistas; con los políticos es más difícil.

Hablar con los directores es mucho más sencillo. José Carlos es el director de la compañía como antes lo fui yo, y él tiene las ganas de hacer las cosas bien y de trabajar mucho. Creo que está contento de traer una cosa mía y yo estoy contento de dársela. Si se hubiese hecho bien en su momento, yo hubiera dejado todos mis ballets, porque además a mí me conviene. Todos estos años que no se han bailado mis cosas he perdido mucho dinero por derechos de autor.

¿Y después de Berlín, tienes idea de lo que vas a hacer?

Me vengo a España, y mi ilusión es crear una fundación. Ahora tengo que hablar con el Ayuntamiento o la Comunidad. Tengo que buscar primero un espacio, sin él no se puede hacer nada. Y a partir de entonces buscar patrocinadores. La fundación vendería mis ballets, se abastecería de esas ventas y de los royalties que generen. Y luego de las actividades que organicemos: conciertos, funciones de ballet… en los que se cobre una mínima entrada. Tener contratadas dos o tres personas -secretaría, administración, prensa, redes sociales-, y ya está. No lo sé, me tengo que reunir con gente que conoce bien este asunto para estudiar cómo crear la fundación. Además seguiré vendiendo mis ballets y estrenando otros de vez en cuando.

No te has agotado…

No me quiero ir, no quiero dejar la danza. No lo voy a poder dejar. Tengo muchas ideas, mucha gente con la que quiero colaborar: músicos, compositores, hacer vídeo-danza… Más o menos lo que están haciendo todos: Mats Ek, Jiri Kylián, Billy Forsythe… No voy a dejarlo, pero sí me gustaría seguir de una manera más íntima y personal. Yo ya estoy un poco cansado de viajar, de estar siempre con mucha gente alrededor…

¿No disfrutas montando tus ballets en distintas compañías?
Este año he estrenado seis ballets y no he ido a ninguno de los estrenos. Pero ahora que tendré más tiempo sí podré ir, al menos una semana antes de cada estreno. Pero el día a día, en el despacho, con los bailarines, la tablilla, las giras, los estrenos, las reuniones, no lo aguanto ya. No puedo más.

Nunca te gustó mucho en realidad…
No, pero ahora menos. El estrés del día a día me agota. Jiri dejó de dirigir a los cincuenta, Mats y Billy también. Yo he aguantado bastante. Sobre todo porque empecé muy joven. Tenía 31 o 32 años cuando llegué a la Compañía Nacional de Danza.

¿Cuál crees que es el momento de la danza? ¿Está peor que hace veinte o treinta años?
Hay más danza y ha subido el nivel en general. Hay muchos coreógrafos, muchas compañías, muchos estrenos… Pero la cantidad no se corresponde siempre con la calidad. No hay nombres como había en los ochenta o noventa. O quizás sí, pero como todo va tan rápido los coreógrafos no tienen tiempo de formarse. Yo veo ahora a coreógrafos que después de un par de obras ya montan un ballet de dos horas con una gran producción, con músicos en el escenario… Hay que ir despacito.

Eso tiene que ver con la propia sociedad.
Claro. Pero hay que ir poco a poco. Cuando llegué a Berlín dije que quería ir con tranquilidad; no le gustó a ningún crítico. Las autoridades me metían presión también para que hiciera un ballet nuevo, y yo decía que había que ir despacio. No conocía la ciudad, no conocía a la gente. Hacer un ballet no es hacer Mercedes Benz en una cadena de montaje. Es algo mucho más personal; y a veces no lo entienden. Y hay coreógrafos que están agotados y enferman porque tienen que hacer tres estrenos al año aquí y allá. Hay otros, además, sin compañía, y que hacen un ballet en un sitio y otro ballet en otro distinto. Yo creo que un coreógrafo solamente crece y se desarrolla con su propia compañía, porque tus propios bailarines te exigen. No es lo mismo crear una pieza con gente a la que conoces, como me ocurría a mí aquí en Madrid, que crearlo con alguien a quien, por mucho que te guste como baila, lo acabas de conocer. Pasaba en el Nederlands Dans Theater, en el Cullberg Ballet, que los bailarines y los coreógrafos se conocían. Cuando haces un ballet en distintos lugares tiendes a repetirte y no creas una escuela, un estilo, con tus bailarines, los críticos y el público exigiéndote. Y siguiéndote. Aquí en Madrid el público y la compañía crecimos juntos. Pero estar aquí y allá no es real para los coreógrafos, y eso les ocurre a varios. No perduran en el tiempo por ello. No queda poso.

¿Y las compañías que has citado, cómo están?
Vi al Cullberg en Berlín hace poco, y no te puedes imaginar. ¡Qué pena! No tiene nada que ver con el que dirigía Mats. Se llama Cullberg, pero no conserva más que el nombre. Es tremendo. Una cosa muy triste. Los grandes coreógrafos son los que han dado la personalidad a estas compañías, y al irse… A mí me ha sorprendido que en la sede de la Compañía Nacional de Danza siga habiendo fotografías de mis ballets… Es bonito que permanezca el recuerdo.

> *"Hay más danza y ha subido el nivel en general. Hay muchos coreógrafos, muchas compañías, muchos estrenos… Pero la cantidad no se corresponde siempre con la calidad"*

Es que tú eres una parte muy importante de la compañía…
Fueron muchos años, sí.

Por mucho que quisieran quitarte no podrían.
Fui yo quien me quité, soy consciente.

Con la perspectiva de hoy, ¿cambiarías algo de lo que hiciste?
No, no… Me encantó irme a Rusia, son años importantísimos sin los que no hubiera podido hacer *La Bella Durmiente* ni *Cascanueces*, dos ballets de los que me siento muy orgulloso –aunque haya gente que todavía no entiende cómo he podido hacerlos-. Y no me arrepiento de haber estado en Berlín… Cambiaría muchos de mis ballets, para mejorarlos… No, no me arrepiento de nada; tampoco de lo que he dicho, de mis meteduras de pata. Uno tiende también a olvidar las cosas malas, es verdad. Y de todos modos, yo no podía haberme quedado aquí más tiempo. Veinte años son mucho tiempo. Yo me hubiese ido uno o dos años después de que me echaran por mi propia cuenta. Si hubieran tenido un poco de paciencia…

Biografía de un Centro (teatral) periférico

Fueron años de intensa actividad. No había prisa, pero sí urgencia. No de otro modo se explica que en apenas cinco años el total de producciones-coproducciones fueran 41 espectáculos.

por Antoni Tordera *et alii*

El Mussol i la Gata de Bill Manhoff. Coproducción del Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana y La Pavana. Dirección: Rafael Calatayud (1989).

Me piden que escriba sobre el período en que estuvo vivo (y tanto) el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana (en adelante CDGV). Y me ponen en un brete pues es hablar de algo en que fui parte y ahora se me pide que, sin dejar de serlo, sea juez, o al menos cronista. En esa coyuntura se me ocurren dos estrategias. La primera, avisar al lector sobre eso; y la otra, sin alejarme de los datos, pensar en voz alta sobre lo que fue aquel período, para después certificar las causas de la defunción (no de muerte natural, sino inducida) de un sueño que fue productivo y aún lo pudiera ser para los valencianos de hoy, para sus gentes de teatro y para los espectadores. O dicho de otra manera: un sueño siempre es un proyecto (o al revés), y, como tal, sería deseable e incluso necesario hoy. Así que me dirijo (soy optimista impenitente) a las nuevas generaciones del escenario y de la platea.

En 1984 ocurre algo insólito (y me temo que irrepetido) en el territorio valenciano del teatro: el Consejo Asesor del Teatro,- (en adelante castellanizo los nombres, aunque serían fácilmente comprensibles para cualquier mente abierta) -, convoca unas Jornadas Extraordinarias para debatir y definir la creación de un Centro Dramático. El evento se sitúa en el contexto de lo que podríamos llamar la edad de plata de la cultura valenciana (en la de oro estarían Ausias March o el *Tirant lo Blanch*), lo que aprovecho, sin ánimo de lucro, para homenajear a un hombre providencial, que entonces estuvo con sabiduría en el lugar y momento oportunos, sin entrar a juzgar su ulterior avatar. Se trataba de Ciprià Ciscar, que pone los cimientos de esa edad como Consejero de Cultura de la Generalitat Valenciana entre 1981 y 1989. Enumeremos dichas creaciones legislativas: el IVAM, durante años museo de referencia; la Biblioteca Valenciana, lugar imprescindible; Canal Nou, o una televisión valenciana que pudo ser; la Ley de Uso y Enseñanza del Valenciano; y el IVAECM (un modelo al que quisieran hoy reinventar). En suma, -y lo digo como convicto socialista pero no afiliado al PSOE-, una siembra de posibilidades que el tiempo y las políticas del Partido Popular se encargó de desfigurar, hasta convertirlos en sombrías parodias de lo que estaba llamado potencialmente a ser.

Pero abreviemos. La comunidad teatrera valenciana en las citadas Jornadas debate sobre lo que quería que fuese un centro de producción teatral, y en 1985 se crea con el nombre de CDGV, a partir de sus conclusiones. Interesa decir, por una ambición que ya no se repetirá, que al encuentro son invitados profesionales extranjeros y españoles que presentan sus modelos institucionales, y con los valencianos debaten desde sus experiencias en la larga travesía del franquismo.

Conceptos y términos. Para contextualizar esa ambición ideológica, digamos que en allí se manejan conceptos y términos como Estado español, País Valenciano, Teatro Nacional y Europa, para culminar integrando el Centro

Dramático en una denominación a la vez histórica, política y reivindicativa: "de la Generalitat Valenciana". De todo ello, y de los precedentes, da buena crónica la edición de las Jornadas a cargo de Julio Máñez y Fernando Gómez Grande. A ese volumen me remito, y su lectura aconsejo hoy a las nuevas generaciones. No para repetir, sino para saber lo que es posible.

Así que todo empezó en 1984, con el IVAECM. La capacidad humana de trabalenguas de siglas es infinita, pero detrás puede haber estructuras cargadas de futuro. En este caso se trataba de un instituto autónomo con cuatro áreas: Música, Filmoteca, exhibición de espectáculos invitados (Teatro Principal sobre todo), y un centro de producción teatral (el CDGV). De este último, desdoblándome con humildad pero realísticamente, diré que supo (supe) montar un equipo de producción, técnico, documentación y un extraordinario grupo de técnicos de sala, escenario, taquillas, etc. Eso me permite decir que si se considera el CDGV una etapa cuasi-modélica (muchos lo piensan así), aún con sus errores, es porque fue obra de un grupo profesional, comprometido y coherente, incluyendo, por lo mismo, las lógicas y necesarias divergencias entre sus miembros. Que así es la vida de verdad. Y todo aquel IVAECM con una autonomía artística, presupuestaria y ejecutiva que se mostró eficaz mientras duró, pero el final de ese trayecto lo dejo, como en teatro, para el desenlace.

Punto de partida. Hay muchos síntomas para describir el estado de la profesión teatral a finales de los 80. No me han encargado hablar de eso, si no es para contextualizar el trabajo que se procuró en el CDGV hasta su extinción (he aquí una señal premonitoria del desenlace de este artículo). El lector, para atisbar el estado del teatro, -tras la debacle del teatro independiente tras el tsunami ideológico que supuso la transición democrática-, puede leer la introducción de las Actas ya citadas. Pero bastaría un síntoma ilustrativo y muy actual: después de unos 30 años, parece que hoy está cerca, por fin, la firma del convenio que regule las relaciones laborales entre el colectivo de actores (AAPV) y la asociación de empresas del sector teatral (AVETID). Baste, pues, esta prueba de la precariedad de la profesión teatral, aún más en estado crítico, en aquellos finales de los 80. El proyecto artístico y conceptual del CDGV podríamos describirlo como una respuesta a ese panorama. Una respuesta desde la estructura de centro de producción pública (el resto de sectores competía a la Consellería de Cultura), una respuesta que ya fue apuntada durante la breve dirección de su primer director (Antonio Díaz Zamora), y una respuesta que exponemos en sus ejes dramatúrgicos y/o conceptuales, ilustrada con algunos ejemplos:

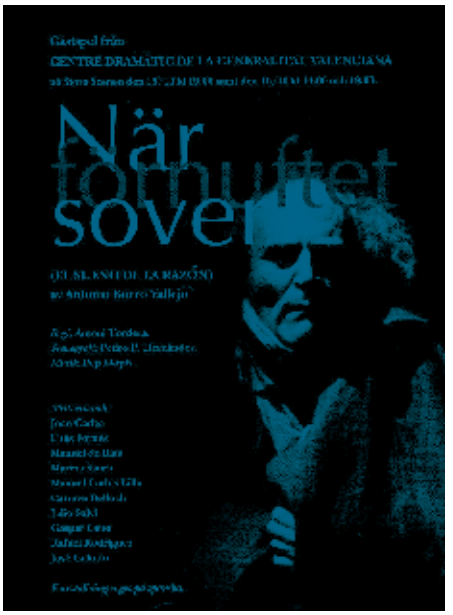
a) Un laberinto como escenario de producción pública. El Teatro Rialto era (y aún es) un laberinto para la creación teatral y el acceso del espectador. En la mente del ciudadano aún era un cine, y se diseñó como un teatro en sus plantas superiores: la de la calle era y es un bar-restaurante: el visitante primero veía el menú y luego la cartelera y, la escenografía había que trocearla para poder meterla en el escenario con grúa y por una ventana. Bien es cierto que se pudo usar durante un tiempo otros dos espacios (o lo que sea) complementarios: un sótano (Sala Quatre) y un ático (Sala Moratín), con algunos espectáculos memorables, como *El enemigo de la clase*. No tardarían en desaparecer, el primero por normativa de acceso y el segundo fagocitado por la Filmoteca Valenciana. Pero aún con tres, la demanda del público y las expectativas de las diversas artes del espectáculo (danza, teatro clásico, repertorio, vanguardia, etc.) exigía imaginación y bisturí. Con la imaginación, el CDGV creó el embrión de un Centro Coreográfico, e inició su primera temporada con teatro-danza (Ananda Dansa: *Destiada*), o bien inventando secuencias temporales de programación, para orientar al espectador. Y a la vez con bisturí: optando por un eje aglutinador, el teatro del siglo XX, pero reivindicando la urgencia y necesidad de otras infraestructuras teatrales diferenciadas que, con el tiempo llegarían y más tarde, hoy, desaparecerían: Talía, Altre Espai, por ejemplo. Y claro está, con un programa de exhibición paralelo, complementario y simultáneo en el Teatro Principal.

Articular una red "periférica" de teatros nacionales

b) Apuesta por un teatro público nacional (hay centros en la periferia). Se entenderá este epígrafe si se piensa en varios hechos o intentos. Es el caso del proceso de articulación de una red de centros de producción pública de ámbito estatal. Sin pretender suplantar (o sí) al Centro Dramático Nacional (arraigado en Madrid) empezamos a articular una red "periférica" de teatros nacionales: CAT (Andalucía), CDGC (Catalunya), CNNTC (España) y nosotros. La intentona duró lo que llegaría a durar nuestro CDGV; por el camino quedaron intercambios y co-producciones, aunque dicha vocación política culminó con la celebración en Valencia, en 1990, de un Encuentro de Teatros Públicos de España (espectáculos y exposiciones), en el que se incorporaron la Compañía Nacional de Teatro Clásico, los Centros Dramáticos de Extremadura y Galicia y, claro está, también el Centro Dramático Nacional. Es decir, todos. Otra fórmula para realizar esa apuesta sobre cómo elaborar lo nacional en el ámbito de lo estatal, fue por nuestra parte aplicar una especie de máxima personal: potenciar aquellos artistas valencianos que teniendo una calidad excelente no habían gozado del trampolín que suponía Madrid (teatro, televisión, cine). En este sentido concretamos contratos con empresas (Odeón Escenografía; Pavana Teatro), directores (Carles Alfaro) o actores que el tiempo ha confirmado en su proyección y reconocimiento, aunque sin duda no supimos detectar a todos o no hubo tiempo.

c) Internacionalizar sin pasar por la Moncloa. Había que intervenir en el potencial creativo de los artistas valencianos, y hacerlo lo más rápido posible. La vía que eligió el CDGV fue internacionalizar la producción teatral, y de varios modos. De un lado

se invitó a directores europeos para trabajar con artistas valencianos. Y sinceramente creo que todos los que tuvimos la ocasión aprovechamos y disfrutamos con la maestría de nombres conocidos (John Strasberg, Darío Fo…) y menos conocidos entonces (Paul Weibel, Konrad Zschiedrich…), junto a nombres españoles (no había prejuicios) como Ariel García Valdés, Emilio Hernández, Ramón Simó, etc. Incluso aprovechando coyunturas, como fue la de coproducir *Maquillaje*, con dirección de Koichi Kimura y el espléndido riesgo de Nuria Espert. Aún no eran tiempos, en la España autonómica que emergía, para ser contratados en giras internacionales, pero las hubo. Aquí es necesario destacar un hito memorable: nuestro *El sueño de la razón* (Buero), que a lo que parece fue la primera



Cartel sueco de *El sueño de la razón* de Antonio Buero Vallejo. Producción del Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana.

compañía española que se exhibía en el Dramaten de Estocolmo, el teatro referencia de Ingmar Bergman. O el intercambio de texto, director y actores, entre Charleroi y Valencia. Todo, pues, en el estrecho margen de cinco años, pero lo suficientes para que el CDGV fuese admitido primero y luego fuera elegido para la Vice-presidencia de la Convention Théâtrale Européenne (CTE), que asociaba entonces, creo recordar, 12 teatros públicos de 6 países europeos. Hoy estaríamos ahí, si no se hubiera desconectado autoritariamente esa vinculación.

d) La lengua, la muerta-viva. El epígrafe, como saben los iniciados, es de 1879 y se refiere a la voluntad de resucitar "nuestra lengua" (otra denominación críptica: por no decir catalán o valenciano). En 1989, cuando está naciendo el CDGV, la situación aún sigue oscilando entre una sociedad castellanizada y la necesidad de recuperar con dignidad la propia lengua, recluida hasta entonces en e habla doméstica. Lo segundo seguía pendiente, porque la citada Ley de Uso y Enseñanza del Valenciano aún no había hecho efecto, y Canal Nou se emitía en un valenciano podado de unas 500 palabras valenciano-catalanas prohibidas a sus locutores. Por lo que hace al teatro, a pesar del compromiso lingüístico de las compañías de teatro independiente y algunos montajes públicos, el valenciano escénico estaba aún, y desde muchos años, recluido en géneros breves (por no decir menores) como el sainete. Así las cosas, el proyecto CDGV había nacido con voluntad de recuperación cultural; nuestra opción, justa o no, fue partir de la realidad de aquel público en tales condiciones lingüísticas, cuando no de empobrecida cultura dramatúrgica. Por todo ello el CDGV decidió salomónicamente o aún más: de las 22 producciones propias, 14 lo fueron en valenciano, bien traduciendo cuando eran autores extranjeros (Fugard, Goldoni, Copi, Mrozek, Darío Fo, etc.), bien montando a valencianos históricos, pero inéditos en la producción pública (en primer lugar, M. Molíns o R. Sirera, M. Cubedo, etc.) por no hablar de los 11 valencianos en la dirección escénica, que es otro modo de moldear y crear una lengua.

Un proyecto, el del CDGV, nacido con voluntad de recuperación cultural

Desenlace o desmontaje. Fueron años de intensa actividad. No había prisa, pero sí urgencia. Y el CDGV tenía un buen equipo de profesionales, todos ellos, desde el Director, un poco impulsivos. No de otro modo se explica que en apenas cinco años el total de producciones – coproducciones fueran 41 espectáculos. Sobre todo exprimiendo al máximo la condición de teatro público de producción, de dinámica autónoma. Pero toda esa potencialidad fue desmontada en 1993, creo que esta vez sin debate con la profesión, dictaminando una nueva fórmula institucional, la de *Teatres de la Generalitat*, que fundía y confundía el conjunto de recursos teatrales, fusionando las competencias de una Dirección General de Cultura con las del CDGV. Para que se nos entienda con brevedad: es como si el INAEM y el Centro Dramático Nacional fueran una misma cosa, y por eso les fue necesario hacer desaparecer la figura de Director Artístico, como así ocurrió en Valencia y hasta hoy. En ese mismo orden de decisiones políticas (impulsadas por los intereses personales y/o la ideología de los políticos), desde 1993, aún el PSOE en el gobierno, y hasta hoy, las soluciones institucionales han ido sucediéndose, hasta culminar en un "monstruo", -por la mezcla de competencias-, administrativo, *Culturarts* que aún hoy sobrevive, a la espera de nuevas legislaciones que configuren y definan lo que ha dado en llamarse, *Teatre del Poble Valencià*, a lo que parece unidad de producción en el seno de un Instituto Valenciano de Cultura. Entre aquel CDGV de 1985 y hoy han pasado años y cambios políticos. Eso sería otra historia, pero no sería justo omitir que, a pesar de largos baches de la época del Partido Popular, en *Teatres* hubo momentos brillantes, y que también en la empresa privada hubo y hay trayectorias y espectáculos magníficos que requieren otro cronista, no como éste que escribe, que no cree haber resuelto bien narrar siendo juez y parte. Pero el tiempo ha mostrado los aciertos y errores. Por eso hay que relativizar.No se me ocurre mejor manera que homenajeando a una actriz de reparto, tan necesaria como las protagonistas: cuando llegamos al Dramaten Teatern, a Carmen Belloch, la que "hacía" de nuera de Goya, le correspondió el camerino de Bibi Andersson. Al entrar allí, vio que en el espejo y con su carmín de labios la estrella bergmaniana había escrito: "*Welcome Carmen*".

DIPUTACIÓ DE VALÈNCIA
Delegació de Teatres

TEMPORADA
2017/2018
OCTUBRE/ENERO

Teatre Escalante

Centre d'Arts Escèniques

Del 10 al 22 de octubre
Ciclo Música y Teatro

Del 25 al 27 de octubre
Ciclo Memoria Histórica

Del 1 al 21 de diciembre
Producción propia: *L'home Invisible*

Del 26 de diciembre al 3 de enero
Ciclo Nadal a l'Escalante

---

www.escalantecentreteatral.com

Éxitos y frustraciones de la danza contemporánea

por Carmen Giménez Morte

Tal vez la actuación en 1976, unos meses después del fin de la dictadura, del *London Contemporary Ballet* en el Teatro Princesa de Valencia —actualmente un solar en el casco antiguo de la ciudad— fuese uno de los primeros contactos de los estudiantes de danza valencianos con una compañía de danza moderna. Los jóvenes bailarines y bailarinas se formaban en danza académica y danza española, y esa nueva manera de bailar estaba bastante alejada de lo que se enseñaba en las escuelas privadas y públicas de la ciudad. Unos meses más tarde, los jóvenes estudiantes de danza comienzan a viajar a otros países a aprender y retornan para formar las primeras compañías de danza de la Comunidad Valenciana. Así surgen las primeras propuestas creativas. Desde entonces, la danza en la Comunidad Valenciana ha pasado por diversas fases, siempre ligadas a las políticas culturales. Se podrían trazar tres grandes etapas. La primera, sus primeros pasos, se desarrolla desde los inicios semiprofesionales a mitad de la década de los setenta hasta la creación del Centro Coreográfico en 1998.

Pinoxxio, de Edison y Rosángeles Valls. Ananda Dansa (2015). © Emilio Tenorio

De 1976 a la creación del Centro Coreográfico de la CV. Es incontestable que se produjo un gran cambio en la política cultural de la Comunidad Valenciana relacionado con las artes escénicas a partir de la década de los setenta cuando, por ejemplo, se presentan los grupos valencianos semiprofesionales como *So y Moviment*, el grupo *GIAP Danza* (Grupo Independiente de Artes Plásticas), o *Vagánovos Neodanza Experimental de Valencia.* Esos grupos pioneros estaban relacionados con el sector teatral valenciano más renovador. Prueba de estos cambios en las artes escénicas valencianas son los Primeros Coloquios de Danza organizados por el denominado Colectivo Independiente de Danza del País Valencià, promocionado por Rosángeles Valls y José Argente en la Escuela Sociedad Coral El Micalet. Este acto marcó el inicio de una larga serie de conferencias, actuaciones y encuentros de danza. La vitalidad inicial quedó reflejada en el aumento de la programación de danza en los teatros de la ciudad en la década de los ochenta que permitió a los estudiantes de danza conocer las propuestas creativas de diversas compañías internacionales de danza contemporánea. Es en 1980 cuando se inaugura el departamento de danza contemporánea en el Institut del Teatre de Barcelona, que se convertiría en un foco de atracción para los jóvenes estudiantes de danza que anhelaban, igual que sucedía en el ambiente que se respiraba política y socialmente por los ciudadanos, abrirse a la democracia y a la libertad. Son muchos los valencianos y valencianas que se trasladan a estudiar a La Fábrica, también en Barcelona, espacio dirigido por los hermanos Gelabert, que marcará a toda una generación de bailarines llegados de diferentes ciudades españolas. Algunos de ellos se quedan, como Mar Gómez, Sol Picó, María Muñoz de Mal Pelo… En 1988 gracias al festival *Dansa València*, se potencia la promoción de las compañías de la Comunidad Valenciana en todo el Estado y rápidamente se convierte en la plataforma de difusión internacional de la danza contemporánea española. A partir de que el Centro Coreográfico asume la gestión y programación del festival, este se transforma, extendiéndose su duración y dificultando la estancia de los programadores internacionales. Por otro lado, al dar cabida a otros estilos de danza como el neoclásico y la danza española, cambia profundamente el espíritu con el que nació este festival de referencia. En sus últimos años se convierte en parte de la programación regular de los teatros de la Generalitat. Las compañías más destacadas de esta primera etapa son *Ananda Dansa, La Sonrisa de Caín, Ausades, Okrana Danza, Juan Bernardo Pineda, Ferroviaria Paco Maciá, Cel Ras, Vicente Sáez* … A finales de esta década el movimiento renovador de la danza contemporánea española se extiende a otras ciudades como Bilbao, Málaga y Madrid. La organización política de España en comunidades autónomas con las transferencias culturales y educativas descentralizadas provocará que la danza se vea beneficiada por las políticas de los nuevos gobiernos autonómicos que establecen sistemas de subvenciones públicas a las recién creadas compañías, apoyo a festivales, a certámenes y a concursos de danza contemporánea. Todo ello inspirado en las políticas de apoyo a la danza de Francia, que acabaron germinando la idea de construir una red de centros coreográficos nacionales. A finales de la década de los noventa, exceptuando los días del *festival Dansa València*, la programación en danza en la Comunidad Valenciana era menos abundante y, en general, se comienza a sentir la necesidad de establecer circuitos de exhibición de artes escénicas más amplios. La política cultural ha cambiado.

Grandes contrastes (1998-2015). La segunda etapa sería la del Centro Coreográfico que nace como motor de la danza contemporánea, aunque termi-

976-2017

nó diluyendo el tejido dancístico y potenciando la célula de inserción profesional que se convirtió en el Ballet de Teatres de la GV, formado por dieciséis bailarines. Comienza la compañía de Vicente Sáez como la primera asociada al Centro Coreográfico y, a partir del 2002 le suceden otras compañías asociadas y creaciones de diferentes coreógrafos como Nacho Duato, Ramón Oller, Goyo Montero, Inma Rubio, Patrick de Bana, Rami Levi, Yoshua Cienfuegos, Vicente Sáez, Mauro Galindo, Wil Swanson, Christine Cloux, Gustavo Ramírez, Davy Brun… Tal vez cuando el modelo del Centro Coreográfico se traslada desde su sede en Burjassot al estudio siete del Teatro Rialto en 2012, y al año siguiente en el Palau de les Arts Reina Sofía, se hace evidente su agotamiento. Es el periodo de grandes contrastes, desde unos inicios en los que el apoyo a la danza a través de subvenciones públicas es anual, hasta un final marcado por el punto álgido en la crisis económica que socava profundamente la financiación y la continuidad de las compañías de este país. Muchas desaparecen. Como en la primera etapa, algunos bailarines viajan a completar su formación a diferentes países europeos y norteamericanos para luego volver, mientras que otros, en cambio, se instalan definitivamente en los países donde fueron a formarse. Podemos destacar a Olga de Soto, Marian del Valle o Santiago Sempere entre mucho otros. Además del Centro Coreográfico nacen otras iniciativas a principios de la década de los noventa, como en 1993 *L'Obert Dansa* en la Universidad de Valencia de la mano de Ana Extremiana y Eva López, plataforma para la creación, producción y difusión de la danza. En el cambio de siglo hay que destacar las ayudas a la danza por parte del Ayuntamiento de Valencia y el apoyo de otras municipalidades a las compañías de danza, tanto con residencias como a través de festivales y muestras. Aquí destacan Paterna, Elche, Alicante… También es el momento en el que comienzan los Conservatorios Superiores de Danza de Valencia y de Alicante con la formación de coreógrafos, maestros y bailarines. Aparecen nuevas compañías de danza contemporánea valenciana con bailarines formados tanto en las escuelas de la comunidad autónoma como en el extranjero. Se trata de jóvenes agrupaciones como *Cienfuegos Danza, No Name Radar, Taillat Dansa, Patas Arriba* que se convertirá en *Otra Danza, Krisis Danza Teatro, A tempo dansa, Bojnami Danza, María Carbonell, Extremus Danza, La Coja Danza, Proyecto Titoyaya*, entre otras, con estilos muy diversos, que se van haciendo con un lugar propio en las artes escénicas españolas, y en algunos casos, internacionalmente reconocidas. Algunas de estas compañías subsisten gracias a la diversificación de su trabajo, dedicándose a la docencia —por ejemplo Asun Noales de *Otra Danza*, Joshua Cienfuegos de *Cienfuegos Danza*, Eva Bertomeu de *Bojanami Danza*, Verónica García de *Proyecto Titoyaya*, Santiago de la Fuente y Tatiana Clavel de *La Coja Danza*…— , o también dedicándose a la gestión como es el caso de *Taiat* con el exitoso festival Diez Sentidos coordinado por Meritxell Barberá e Inma Rubio; o Pepa Cases dirigiendo la compañía *A tempo danza*, la Escuela municipal de danza de Villarreal en Castellón y en el festival *Villareal en dansa.* Otras compañías como *La Cabo, La Siamesa tuerta* o *Alicia Herrero* con propuestas muy creativas, surgen a partir de 2007 y no logran consolidarse por diversas circunstancias. En cambio, puede destacarse como un ejemplo de resiliencia la asociación creada en 2001 por Sandra Gómez y Vicente Arlandis, *Losquequedan*, que se ha ido transformando a lo largo del tiempo y han presentado sus proyectos de creación e investigación sin necesidad de recibir ayudas económicas regulares y con una proyección internacional notable.

Cambios (Desde 2015). La tercera etapa inicia su camino con un cambio en la política de apoyo a las artes escénicas que han visto duplicado su presupuesto de ayudas aunque se observa el descenso en el número de espacios escénicos públicos. Aparecen nuevas compañías como *Fil d'arena, La lola boreal, Compañía improvisada*, *Frágiles danza, A tiro hecho, Mal arte, Moments Art, Mou dansa, La casa amarilla*… Otro aspecto a destacar en el actual panorama dancístico es el desarrollo de las salas alternativas que posibilitan lugares de exhibición y creación a través de residencias a los jóvenes creadores. Salas independientes como Carme Teatre, Teatro de los Manantiales, reconvertido en Sala Ultramar, o Espacio Inestable se han convertido en el escaparate de las compañías de danza que se inician en la creación contemporánea. Y un cambio fundamental: el aumento de la transparencia a través de las convocatorias públicas a los puestos de dirección, coordinación y jefaturas de servicio relacionados con las artes escénicas para garantizar la igualdad de condiciones entre todas las personas que presentan su proyecto artístico y de gestión.

Si oviesse buen señor

El verso del Mío Cid, "¡qué buen vassallo, si oviesse buen señor!", sirve al dramaturgo Francesc Sanguino para analizar con humor e ironía el escaso apoyo que los dramaturgos contemporáneos han recibido en la Comunidad Valenciana por parte de las instituciones culturales públicas.

por Francesc Sanguino

Lectura dramatizada organizada por la Associació Valenciana d'Escriptores i Escriptors de Teatre, en la sede de la SGAE-Valencia (2015).

Formo parte de una generación de dramaturgos que se inició profesionalmente (si damos por buena la afirmación de que tal profesión realmente exista) al arrancar el último decenio del siglo XX. Dado que el interés por la creatividad dramática se inicia mucho antes, esa primera afirmación significa que formo parte de una generación que inició sus pasos al mismo tiempo que nacían y se afianzaban la mayoría de instituciones culturales públicas democráticas. Formo parte de la llamada "Generación Bradomín", el premio que instituyó el Instituto de la Juventud en 1986. Si la primera edición de esos premios fue ganada por un catalán, la segunda edición fue ganada por dos valencianos al alimón, uno de ellos el que les escribe. Es decir: dos valencianos suman un catalán. Era 1987. Nuestra generación proviene de una fugaz estrategia de fomento del teatro en general y de la literatura dramática en particular que se inicia con el Año Internacional de la Juventud (1985), año en el que se decide crear festivales y encuentros en Almagro, Mérida, Madrid, Gijón... para grupos jóvenes. Y sobre todo y por encima de todo, somos la generación del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas sito en el desaparecido Teatro Olimpia de Madrid y dirigido en aquel entonces por Guillermo Heras. Si consiguieron echar abajo el Teatro Olimpia, no han conseguido echar abajo al que fue su director. Los bajitos son difíciles de tumbar y de arrancarles la pelota de los pies, reconozcámoslo. Aquella estrategia del fomento del teatro entre los jóvenes fue toda una actividad frenética y murió de leishmaniosis cultural, la mayor epidemia que sufrimos en España. De esa generación, veinteañeros recién salidos de las facultades o de las escuelas de arte dramático, aparecen los nombres que ahora protagonizan gran parte del cártel dramatúrgico español y que sustituyen o conviven con la generación de dramaturgos anteriores, la generación del teatro independiente o de la última dramaturgia. Pero ustedes estarán hartos seguramente de las largas listas de nombres de estos artículos, así que no los cansaré.

Nuevos teatros y centros. En nuestro periodo de desarrollo creativo leímos titulares que daban cuenta del nacimiento de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, del Teatro de la Abadía, de los primeros centros dramáticos de las autonomías… También hemos sido en gran medida la generación que incluyó en las agendas culturales a las llamadas "salas independientes". En aquel mismo 1987 aparece la Llei d'Ajudes Genèriques al Teatre i la Dansa de la Generalitat Valenciana. Somos pues, los primogénitos que habían de heredar el primer legado de los que lucharon por la democracia y la libertad, aquellos arquitectos de las artes escénicas públicas. Pero no quisiera hablar tampoco de gestión cultural pública ni de subvenciones. Lo peor es que al hijo de en medio, la generación siguiente, no le tocaron ni las migajas, como suele pasar en estos casos. Algunos de ellos tuvieron la suerte de trabajar en Canal 9, pero fueron devueltos a la orilla del Mediterráneo toda vez que la reina de corazones de la crisis mandó cortar la cabeza a todos. Y ahora tenemos una generación actual que vive exactamente lo mismo que vivimos todos. Pero si en algún momento alguien divisó un atisbo lejano de espejismo virtual de florecimiento de la creación original, la última generación pasea descalza y andrajosa por la Troya arrasada por séptima vez.

Centre Dramàtic. En cuanto a nuestra nación valenciana (haré uso de la legítima segunda acepción del diccionario de la RAE), es nuestra generación la que vio nacer con interés la creación del primer centro de producción público valenciano de teatro, el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana. Solo decir que, desde su creación, en menos años que los que transcurrieron entre que el Barça ganara su primera y su quinta Champions League, el ente ha formado parte de al menos (y permítaseme la falta de exactitud ante la promiscuidad denominativa) de tres institutos diferentes y ha enmarcado sus producciones en cuatro apellidos distintos en un ejercicio de transformismo tal que merecería un autobús rotulado y financiado por la extrema derecha: de Centre Dramàtic de la Generalitat, a Teatres de la Generalitat para luego a pasar CulturArts y ahora al Teatre del Poble Valencià. Obsérvense las modas en las sucesivas denominaciones. Falda por encima de la rodilla y ahora por debajo. Contado esto, ustedes pueden pensar que nuestro ducado, el valenciano, no ha cesado de evolucionar desde mediados de los ochenta, que los valencianos hemos ido superando modelos de gestión dramática uno tras otro con grandes descubrimientos aportados a la humanidad más rápidamente que los ingenieros de Apple son capaces de presentar la nueva versión de su iPhone. Ustedes pueden pensar que los valencianos les llevamos dos vueltas de circuito al resto de España, es posible que crean por estos datos que superamos con creces la capacidad de evolución de la sociedad occidental. Pero, por el contrario, ustedes también pueden pensar que los valencianos no hemos conseguido en treinta años afianzar un solo modelo de gestión mínimamente uniforme, que no hemos sido capaces de dejar un sustrato de gestión cultural firme sobre el que plantar un mero cactus, que no hemos sido capaces de afianzar un modelo que no sucumbiera al siguiente gabinete, que hemos querido hacer del ente público "la nostra barraqueta", que no hemos conseguido un estilo de juego que persista aunque se cambie al entrenador. Que en cuanto a la gestión pública del teatro hemos sido más el Cruyff del Levante que el del Barça. Y que gracias a estas razones hemos cambiado de denominación constantemente y que seguramente dentro de pocos años habrá otra epifanía, si es que quedan letras y números con las que matricular. Quizá se use para entonces la lista de los reyes godos, o la de los emperadores romanos, o la denominación de los números de los ciegos en Alacant, donde en lugar de pedir al vendedor de la ONCE un número acabado en 88, pedimos "Les mamelles" o en lugar de pedir uno acabado en 89, pedimos "La merda" y en lugar de pedir el doble cero pedimos "La mort". Ese es el que más pedimos: *que ens toque la mort d'una vegada*. Pero yo no quisiera hablar tampoco de entes públicos ni de juegos de azar de improbable premio.

Autores asociados. Hace algo más de tres años se creó la Associació Valenciana d'Escriptores i Escriptors de Teatre. No existíamos como agrupación, sindicato, asociación, *lobby* o como quieran entenderlo. Esta asociación reúne desde entonces a más de un centenar de dramaturgos que

comenzaron a escribir a finales de los sesenta y posiblemente lo sigan haciendo un par de décadas más (no podemos descartar la tozudez como uno de los atributos de la dramaturgia valenciana). Básicamente nos dedicamos a amenazar con partirle las piernas a funcionarios y asesores si no estrenan un número mínimo de nuestras obras maestras. Y no nos va mal últimamente, eso es cierto. Pero yo no quisiera hablar de traumatismos de rodilla, ni siquiera de dramaturgia valenciana, por mucho que sea lo que me han pedido. A estas alturas ustedes dirán: si no desea hablar de economía, de profesión, de política pública, de subvenciones, de las obras y autores más representativos, ni siquiera de los autores más señalados… ¿Entonces? A mí. en el fondo, me gustaría hablar de la gestión de la creatividad. Porque la dramaturgia en el fondo no es otra cosa que un tipo más de gestión de la creatividad. La creatividad es la palabra que más se usa actualmente en cualquier ambiente moderno (desde las nuevas tecnologías, la educación o la economía hasta la gobernanza). Tengo, como tantos, la convicción de que vivimos sumidos en un sistema de producción contrario a la creatividad. Los principios políticos, económicos y sociológicos dominan la producción y la exhibición artística. No estoy diciendo nada que no sepan. Pero en ocasiones simplemente hay que cumplir con lo más obvio, lo más simple. En gran medida, hablar de mi experiencia es hablar de la experiencia del 99% de los dramaturgos valencianos. Durante años, varios de los directores de todos esos perros con distinto collar que fueron los entes de producción pública me llamaron para proponer alguna producción de alguna obra mía. El primero de ellos me dijo que habían apoyado a las compañías valencianas, a los directores valencianos, a los actores valencianos y ahora era el turno de los autores valencianos. A los dos meses lo habían cesado. Era comprensible. A continuación, me llamaron dos directores más y se repitió el ejemplo, su superior apretaba en ese momento el botón de eyección o enviaban a un mensajero en Vespino con el cese: era solo susurrar que iban a producir creaciones originales de autores valencianos y los superiores abortaban la operación *ipso facto.* Se abría una trampilla bajo su sillón y caían a un foso.

Lectura dramatizada organizada por la Associació Valenciana d'Escriptores i Escriptors de Teatre, en la sede de la SGAE-Valencia (2015).

Gestión de la creatividad. ¿Qué puede haber pasado para que varias generaciones de dramaturgos no hayan podido tener la proyección nacional que merecían? Acaso no la merecían, estarán pensando. No discuto que en otras autonomías esto haya sucedido también. Quizá tampoco lo merecían los carpetos y los vetones. Pero para una de las mayores comunidades españolas es bien extraño. Obviamente, no ha habido un único motivo. "Nunca hay única razón para un fracaso", fue lo que le dije a mi primera mujer. Es muy posible que los factores sean que la Administración no ha tenido una política de gestión de la creatividad, no ha considerado estratégico el fomento de la creación original o lo ha considerado firmemente a altas horas de la madrugada y en ciertos lugares donde ese tipo de ideas acaban en el fondo del vaso. Por otro lado, a los dramaturgos valencianos no nos gusta salir de casa, consideramos que el duque nos ha de proveer de cuanto necesitamos, que para eso es el duque y nosotros somos los grandes vates del ducado. Valencia no es tan chica para tener que emigrar. Pero tampoco es tan grande como algunos creen. Quizá por esa razón hay un gran número de autores de la periferia, *a la lluna de València*, en un sentido literal. Otra posible razón es que otras posesiones del Rey, como es el caso de Catalunya, sí han tenido esa política estratégica, y por tanto se ha creado un mapa en donde todos estamos de perfil y mirando a otro lado. Y otra más es que los sucesivos entes se han comportado en demasiadas ocasiones como una pequeña compañía valenciana más, algunos gabinetes han gestionado sin línea editorial, hipotecados los designios de sus superiores, los reyes electos, dibujando líneas tangenciales y hasta incoherentes.

Eterno bucle. Todo eso y mucho más (sucesos paranormales, contingencias comunes, casualidades insospechadas, coincidencias de pasillo, fraternalidad mal entendida, pagos compensatorios y despilfarro) ha causado que la dramaturgia valenciana esté en un eterno bucle, en un único día repetido desde finales de los ochenta, solo que cada día único se ha vuelto cada vez más plomizo. Eso ha sido así, pero quizá ahora cambie por fin porque hay una diferencia: la dirección de Teatro de la Generalitat ahora vuelve a estar en manos de un dramaturgo. Espero que eso no empeore mucho más la situación. Hemos llegado al final y, como siempre, he hablado de la miseria de ser escritor en España. Perdónenme ustedes, pero los valencianos solemos tapar como podemos lo bien que nos va, el dineral que ganamos y el gran éxito sexual que nos acompaña allá donde hablamos de nuestras obras maestras. Mientras tanto, mientras se siga considerando la dramaturgia valenciana como un gremio y no como el capital intelectual de creatividad que es, mientras no se aborde una política de gestión de ello, mientras no haya buen señor, seguiremos en el mismo día repetido. Ustedes se habrán dado cuenta a estas alturas de que no soy más que un optimista y socarrón autor valenciano. Pero no por ello menos sincero. Salut.

- Fotos exclusivas
- Entrevistas
- Actualizaciones diarias

¿interACTÚAmos?

AISGE en redes. Síguenos

@aisge
somos.aisge
@somos_aisge

aisge
www.aisge.es

La música para escena y la escena de la música

por Joan Cerveró

El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora, de Carles Santos.
© Aznar

Si quisiéramos realizar una topología, o incluso algo menos ambicioso como lo sería un somero mapa orientativo de la música escénica en la Comunidad Valenciana (CV), correríamos el peligro de embarrarnos en conceptos que ya desde su planteamiento inicial y clasificatorio son ambiguos o difusos, cuando no equivocados. No es este el lugar para plantearlos pero no podemos dejar de lado reseñar aquí la dificultad que supone definir las fronteras, trazar los ámbitos y marcar los lugares de lo que se considera como "música escénica", ya que su campo de acción es tan amplio que realizar un análisis exhaustivo del tema adoptaría la morfología y la extensión de una "*roman-fleuve*", por lo que nos vemos abocados a acotar este acercamiento analítico hacia lugares y territorios más pequeños, -pero tal vez más significantes-, para que al final el calificativo de "música escénica" no se convierta en un *totum revolutum* que no aclararía ni señalaría sino que, al contrario, camuflaría cualquier perspectiva e información válida acerca de esta actividad creativa.

Hay que tener en cuenta, ya de inicio y ciñéndonos al ámbito geográfico de nuestra Comunidad que en las estadísticas sobre música escénica habría que resaltar la perenne "centralidad" de nuestras referencias, ya que la gran mayoría de eventos ocurren en la ciudad de Valencia, siguiéndola a gran distancia la de Alicante y, mucho más atrás, la de Castellón. Asimismo esta distribución se reproduce y se repite con los pueblos y comarcas de cada provincia en referencia a sus "ciudades capitales". Y aún hay más, ya que Valencia está considerada y es conocida nacional e internacionalmente por su ingente "fabricación de músicos" (unos 120.000 entre estudiantes, amateurs y profesionales, lo que representa el 50% del estado español), y casi al mismo nivel de popularidad que la paella o, últimamente, la *Tomatina* de Bunyol. También hay que conjugar en este acercamiento a la música escénica que la música, en la CV, se considera casi como "un tema de estado". Así que desde estos parámetros hay que partir para poder definir el estado actual y el futuro, -si es que esto es posible-, de la música escénica en la CV. Porque música escénica es toda la que ocurre en escena pero no todas tienen ni la misma trascendencia, ni la misma importancia, consideración y, por supuesto, presupuesto. Música escénica, como tal, es aquella que se incluye como "parte creativa sonora indispensable dentro de una obra que sucede como representación", ya sea en un escenario como en otros espacios, por lo que también lo es la música compuesta para danza, ópera, zarzuela, *performance*, teatro de calle, *music-hall*, *cabaret, etc.* teniendo además en cuenta sus posibles hibridaciones y variedades a través de sus diversas combinaciones, transversalidades, préstamos y posibles adscripciones, por lo que, como he comentado, sería imposible abarcar aquí este vasto territorio. Así que me centraré en la música escénica, especialmente aquella que está imbricada y es parte fundamental y constitutiva del hecho artístico, hecho que ocurre básicamente en la danza y en la lírica y, en menor medida, en la música para teatro, conocida antiguamente como "música incidental". Los musicales nacionales o de importación los dejaremos para otro monográfico.

Antecedentes. No pretendemos realizar una historia de la música escénica de la CV pero es indispensable mantener en el horizonte los antecedentes que, aunque escasos, están dotados de un alto valor referencial, y por qué no decirlo, también emocional y estético. Nos estamos refiriendo a la permanencia en nuestra memoria de compositores para la escena como lo son los históricos Ruperto Chapí (Villena, Alicante, 1851 - Madrid, 1909), José Serrano (Sueca, Valencia, 1873 - Madrid, 1941), Óscar Esplá (Alicante, 1886 - Madrid, 1976), Manuel Palau (Alfara del Patriarca, Valencia, 1893 - Valencia, 1967) y Leopoldo Magenti (Alberic, Valencia, 1894 - Valencia, 1969); o los más recientes Matilde Salvador (Castellón, 1918 - Valencia, 2007) y Amando Blan-

quer (Alcoi, Alicante, 1935 - Valencia, 7 de julio de 2005), y por supuesto el compositor castellonense Carles Santos (Vinaroz, Castellón, 1940), sin duda el más claro ejemplo de compositor vinculado con lo escénico de la CV.

Por dar fe de que estos protagonistas han sido relevados, y que los géneros donde fueron referencia han sido reemplazados, especialmente la zarzuela y el *music-hall*, necesitaríamos nombrar algunos de los compositores vinculados a la música escénica actual en la CV, (incluyo aquí también ópera, danza y teatro). Estos son algunos de los protagonistas de este género musical cuya labor artística se desarrolla en los finales del siglo XX y estos inicios del XXI en nuestra Comunidad. En Castellón: Pancho Barrera, Panchi Vivó, Ramón Paus, Bernat Pellicer o el ya nombrado Carles Santos. En Valencia podemos referenciar a Pep Llopis, Blas Payri, Damián Sánchez, Josep Maria Zapater, David Alarcón, Jesús Serrano o Joan Cerveró. En Alicante serían nombres de referencia Juan Luis Mira, Ricardo Llorca, Jorge Gavaldá o Àngel Lluís Ferrando. Por supuesto no están todos, hay muchos otros, pero la lista sería demasiado extensa para las dimensiones de este artículo. Hay también otros muchos músicos y compositores que estarían también vinculados a la música escénica aunque, en líneas generales, su actividad se desarrolla en otros ámbitos y su participación con la escena lo ha sido desde un espacio llamémosle… lateral, esporádico.

Los géneros. De todos los compositores nombrados anteriormente cada uno mantiene una actividad diferenciada, balanceándose sus preferencias, unos por la danza, otros por espectáculos de calle, otros por el teatro experimental o "de texto" y otros, los menos, por la ópera. Este último es un territorio aparte que se mueve con reglas distintas al teatro y está mucho más vinculado, al menos en nuestra comunidad, con aspectos muy alejados de la creatividad y mucho más relacionados con la responsabilidad de la gestión pública, ya que por supuesto si hubiese ópera compuesta ahora sería ópera contemporánea, y lo contemporáneo, como concepto estético, no se gestiona bien, ni con continuidad, criterio y valentía desde los teatros y auditorios públicos de la CV -cosas estas sin duda relacionadas íntimamente con el complejo de inferioridad cultural de nuestros responsables o de su malicia gestora-. Este hecho, esta realidad, ha provocado que a pesar de que la CV tiene uno de los mejores teatros de ópera de Europa, el Palau de les Arts, que actualmente cuenta con un presupuesto de 22 millones de euros su relación con lo contemporáneo y lo local sea ínfima ya que desde que abrió sus puertas en 2005 solo ha programado –que no encargado-, en la temporada 2014/15, una ópera contemporánea de creación de autor valenciano, *Cafe Kafka* de Franciso Coll (Quart de Poblet, 1985). Lo demás, nada. Ni está, ni se le espera. Y es aquí donde existe la paradoja de que teniendo compañías de teatro, de danza, teatros de ópera y auditorios, y muchos músicos y compositores, la presencia de estos en las fichas artísticas es mínima, accidental y/o anecdótica. ¿A qué se debe esta situación?. Posiblemente a tres factores decisivos: primero, a la falta de conocimientos y el miedo a *enfrentarse* a la música escénica por parte de los directores de escena, últimos responsables de la elección del equipo artístico (y no, no solo el presupuesto es el culpable); segundo, a la fragilidad estructural de las producciones donde la música ocupa un lugar accidental y siempre es sustituible por "algo" grabado o "rellenado" por proyectos realizados por personas cuyas obras rezuman amateurismo; y tercero, por la debilidad presupuestaria que presentan las producciones teatrales que van reduciendo el número de actores, de ficha artística y de recursos técnicos para poder sobrevivir (aquí sí que es el culpable el presupuesto). La música original siempre queda fuera. También podríamos hablar de falta de relación de los músicos y compositores con el mundo de la escena, de su desconocimiento de la actualidad teatral o de la falta de conocimientos sobre la danza, falta de propuestas y/o de encuentros, etc. Posiblemente esto también es cierto y los músicos también deben "acercarse" a la escena.

¿Cómo dirigirnos hacia un hipotético futuro mejorando el presente *real*? Recurriendo al compromiso creativo de los directores de escena, al crecimiento, a la ambición artística de los proyectos de las compañías de teatro y danza, y a la confianza de los productores hacia la necesidad de que sus proyectos incluyan música y, en muchos casos, músicos para la escena. Esa es la asignatura pendiente de nuestro teatro. Como decía el estribillo de aquella canción de los 80 de Radio Futura: "Hace falta valor, hace falta valor,…". Hay que apostar por espectáculos de calidad, para conseguir

El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora, de Carles Santos.
© Robertson

el tan deseado espectáculo completo, la tan nombrada y wagneriana "obra de arte total", ese ideal que todo hombre y mujer de teatro tiene que no es sino dominar el espacio, el tiempo, el pensamiento, buscar la sedición con las ideas y la seducción de los sentidos, celebrar la victoria de la fábula y las apariencias… y para esto también es imprescindible el sonido, seducir con el sonido, ya que sin él y sin la música cualquier espectáculo siempre será un espectáculo incompleto. Con música original un espectáculo siempre es mejor, por lo que la música y los músicos deben de participar en este apasionante mundo de la escena. El teatro, la danza, la ópera son sus puntos de partida. Lo que puede ocurrir debe ocurrir, ahora, y la Comunidad Valenciana ha de mostrarse pionera, valiente y sensible hacia la escena y su música.

Un sector *(otra vez)* en construcción

La profesión escénica actual del País Valenciano tiene mayoritariamente sus inicios en la era posterior al teatro independiente, tal como ocurre en la mayoría de las autonomías del estado español. Estamos hablando sobre todo de principios de la democracia y más concretamente de la década de los 80 y principios de los 90.

por Toni Benavent

En Valencia el nacimiento del Centro Dramático, la puesta en marcha de las ayudas para la creación, profesionalización y proyección de las artes escénicas, la construcción y el inicio de actividad de múltiples casas de cultura, teatros y auditorios, a lo largo de la década de los 80, supuso un importante y decisivo empuje y un firme paso adelante en la estructuración y vertebración de la profesión. Por ello es fácil entender que se instaurara la creencia de que era posible vivir del teatro, la danza o el circo (siempre que se tuviese talento) como se puede vivir de cualquier otra profesión. Desde entonces y a lo largo de todos estos años han existido buenos momentos para el sector, aunque demasiado breves. Pero poco a poco el tiempo demostraría que esto no era exactamente así. El peso, la importancia y la influencia que tuvo la cultura en general en los primeros años de la democracia para las políticas y la sociedad, se fue diluyendo demasiado rápidamente. Con el tiempo, no son pocos los profesionales y las empresas que comprobaron, con amargura, que aun siendo capaces de crear buenos espectáculos, de tener en muchos casos un discurso singular, buenas críticas, actuaciones, público y algunos premios, no lograban, salvo excepciones, vivir de su trabajo. A nivel del País Valenciano ocurría exactamente lo mismo que a nivel nacional. Faltó un proyecto de política cultural serio y riguroso, faltó la continuidad de algunos buenos gestores. Algunas decisiones estratégicas acertadas fueron demasiado breves. Faltó presupuesto y faltó "creer" realmente, desde el poder y la Administración, en la importancia y la necesidad de este sector y de la cultura en general para construir la nueva sociedad que queríamos. Una profesión existe si puede vivir dignamente de su trabajo. Si no, como

M'esperaràs?,
texto y dirección de Carles Alberola.
Albena teatre (2014).

ocurre en la profesión de artes escénicas, más que existir, subsiste. Y aun hoy, subsiste a duras penas. Un sector se crea y consolida cuando existe cierto volumen de profesionales que pueden vivir de su trabajo. Cuando hay estabilidad y la necesidad de crecer y de interlocución entre los mismos profesionales. Y entre los profesionales y las Administraciones. Necesariamente, para consolidar un sector, tiene que transcurrir tiempo y experiencias, unas positivas y otras negativas, para ser capaces de aceptar las diferencias, cohesionarse y estar unidos en las adversidades. Así pues actores, actrices, autores-as, directores-as, compañías, gestores, salas… entendieron que, como ocurre en cualquier otro sector, era necesario unirse, agruparse, organizarse. Y así desde mitad de los 80 a mitad de los 90, nacieron en el País Valenciano las primeras y más representativas asociaciones y colectivos profesionales de artes escénicas. La primera, la de Actors i Actrius Professionals Valencians (AAPV) a finales de los años 80. A la que siguieron, desde principios de los 90, la Associació Valenciana d'Empreses de Teatre i Circ (AVETID), la Asociación Valenciana de Empresas de Danza (AVED), Professionals de Dansa de la Comunitat Valenciana, la Federación de Espacios Teatrales Independientes (FETI), la Associació Valenciana d'Escriptores i Escriptors Teatrals (AVEET), la Associació de gestors i gestores culturals del País valencià (GC), Associació de professionals de Circ de la Comunitat Valenciana (APCV), Comité Escénicas, Associació de Distribuïdors Valencians d'Arts Escèniques i de Música (ADVAEM), Associació de Sales Valencianes (ASV)…

Penas y glorias. Mayoritariamente son colectivos de profesionales del sector privado; tal vez el de gestores culturales sea el más cercano a lo público. Han logrado sobrevivir y han ido creciendo a pesar de las dificultades económicas y de los dificilísimos momentos que han tenido que atravesar. Prácticamente la mayoría de ellos, al menos los más consolidados, están integrados en los respectivos colectivos y federaciones de carácter nacional, aunque con plena autonomía. Existen y subsisten por la necesidad de estar relacionados entre ellos, de querer mejorar el sector, de actuar como interlocutores con las administraciones y en muchos casos, para intentar evitar los retrocesos y recortes que en este sector se han producido, tanto filosófica como económicamente, de manera constante. Aun así, desde su formación hasta la actualidad podríamos decir, sin temor a equivocarnos, que para esta profesión, en lo funcional, han existido muchos más momentos de pena que de gloria. Tal vez por ello estos colectivos, a lo largo de este tiempo, activaron varios intentos de unión; entre ellos, intentaron aparcar las diferencias, crear un sector fuerte, seguro, unido y estable. Y así nacieron la Taula, la Plataforma, L'Observatori… de les Arts Escèniques. Sirvieron en su momento para solucionar algunos problemas puntuales (y no todos), pero no fueron capaces de subsistir. Tal vez por la falta de generosidad de unos y otros colectivos.

Por un Plan Estratégico. Tal vez porque no supimos hacerlo mejor, o tal vez porque no estábamos lo suficientemente maduros y preparados. No era el momento. He de confesar que, en ocasiones por desconocimiento, y aún con buenas intenciones y mejores propósitos, profesionales del sector han propuesto y defendido auténticos despropósitos como soluciones a problemas en materia de organización o política cultural, por poner ejemplos generales. Con el tiempo, hemos comprendido que somos parte de un gran y complejo engranaje. Todos debemos opinar y es entre todos como tenemos que construir el presente y futuro de nuestro sector. Las diferentes especialidades que conforman las artes escénicas deben ser muy tenidas en cuenta a la hora de planificar un plan estratégico global, necesario, urgente y que debe extenderse en el tiempo. Pero, no obstante, estamos empezando a asumir sin dramatismos que no todos los profesionales tienen capacidad ni conocimientos suficientes para gestionar adecuadamente un sector altamente complejo. Los colectivos debemos aceptar que, dependiendo de los temas a tratar, no todos somos igualmente eficaces, capaces u operativos, ni tenemos conocimientos suficientes para aportar soluciones adecuadas en todas las materias. Por el contrario, también entendimos que

El sector quiere trazar un plan estratégico, una hoja de ruta sin ocurrencias y con un presupuesto estable

era necesario que algunos creativos y artistas con conocimientos en áreas técnicas y de gestión dieran un paso al frente y se implicasen en la organización del sector desde la política o la Administración.

Balance. Con todo esto llegamos a la actualidad, 2017. El balance de las artes escénicas en el País Valenciano no es otro que una potencia extraordinaria en temas artísticos, pero una debilidad extrema del sector en temas funcionales, como resultado de años de una política cultural errática e intermitente. Teatro público y teatro privado corrieron parecida suerte, aun con las diferencias y peculiaridades características propias y específicas de cada una de estas dos caras de la misma moneda. Hemos llegado hasta aquí sin un proyecto, con ocurrencias puntuales y con demasiadas idas y venidas, sin estabilidad y sin recursos suficientes. Y en algunos casos incluso, aunque resulte extraño, con claros actos de sabotaje desde la Administración, al menos en el caso de Valencia, para acabar con aquellas compañías, salas, circuitos… que a duras penas estaban logrando sobrevivir. A pesar de realizar, en algunos casos, un extraordinario trabajo artístico y social. No quiero rehuir la falta de autocrítica de una profesión (en la que lógicamente me incluyo) que, a pesar de varios intentos en distintas épocas para caminar juntos, no fuimos capaces de consensuar políticas, de hacernos oír, de tener más presencia, de imponernos y de llegar a acuerdos para finalmente proponer soluciones pactadas con la Administración. Sé que esto no es sencillo. No está siempre dispuesta la Administración al consenso. También entre los diferentes colectivos el consenso resulta difícil, ya que cada cual cree que su solución es la mejor y más adecuada. Ni tampoco ha sobrado generosidad en los diferentes colectivos para entender cada uno, con empatía, las necesidades del otro. Pero creo que hemos aprendido algo de nuestros errores en todo este tiempo. Y creo que esto nos ha hecho evolucionar, madurar de alguna manera. El sector de las artes escénicas en el País Valenciano es, ahora mismo, un sector más adulto. Un sector en construcción. A pesar de que vivimos momentos muy difíciles y complejos, son también tiempos esperanzadores. Nos encontramos en pleno proceso de reconstrucción y redefinición. Venimos de unos años de crisis salvaje. Con unos recortes de las ayudas al sector privado que en el País Valenciano rondaron el 70%, que supusieron el intento de desactivación del Circuit Teatral Valencià, el cierre de teatros públicos como el Teatro Talía, la incomunicación total entre los responsables de la Administración y los profesionales privados, unos ERES brutales, donde desalojaron a profesionales válidos y necesarios, la caída de la producción y coproducción pública, el cierre de Canal 9… Demasiadas cosas para una profesión ya de por sí endeble y precaria. No extraña, pues, ese casi 90% de paro entre los actores valencianos.

El sopar dels idiotes, de Francis Veber. Olympia Metropolitana (2016).

El teatro público y el privado han corrido suerte parecida. Hemos llegado hasta aquí sin un proyecto, a base de ocurrencias puntuales

Partir de cero. Ahora prácticamente partimos casi de cero. Está todo por hacer de nuevo. Pero algo me hace pensar que esta vez puede, debería, ser distinto. Tenemos experiencia, infraestructuras, tenemos profesionales con talento, hemos aprendido todos (espero) de los errores y existe (creo) voluntad política. La voluntad de la Administración y de la profesión para ir hacia delante, y juntos a ser posible. Queremos trazar un plan estratégico estable, una hoja de ruta sin ocurrencias y con presupuestos dignos. La Administración tiene que confiar en aquellos responsables que han accedido al frente de sus instituciones y que conocen y tienen el encargo de dialogar con el sector. Si realmente creen y tienen claro que la cultura no es un gasto sino una inversión, si el objetivo es parecernos a Europa en materia de políticas culturales, si realmente creen que la sociedad tiene derecho a disfrutar de la diversidad cultural y a que sus creadores puedan vivir dignamente de ello, la Administración tiene que demostrarlo con hechos, más allá de las palabras. Con unos presupuestos decentes e intentando reducir los plazos de puesta en marcha de las nuevas políticas. Y hacerlo conjuntamente con el sector. Por su parte, la profesión debe tender ese puente y colaborar para intentar resurgir de sus cenizas. Ya se sabe que el teatro es un enfermo que goza de buena salud y aunque esto suene a tópico es cierto. Aun en los malos momentos existimos. A pesar de la precariedad y de caer infinitas veces, infinitas veces nos levantamos. Sabemos de la importancia de llegar a acuerdos, a pesar de las dificultades. Hemos aprendido, con muchos errores, que es más lo que nos une que lo que nos separa. Que es tarea urgente recuperar y hacer crecer entre todos, el público. Y que el éxito y el fracaso de unos es el éxito y fracaso de todos. Que somos muchos y, en definitiva, que deberíamos ir unidos todos como sector, juntamente con nuestras diferencias, con la Administración y compartir un plan estratégico y unos objetivos. Creo que ahora la profesión privada y la Administración somos muy conscientes de que hemos tocado fondo y que toca resurgir y consolidar. Y no siempre el viento sopla a favor. Por eso, parafraseando a uno de nuestros grandes escritores… "Ahora o nunca". El tiempo dirá si hemos aprendido de nuestros errores.

17/18
Más de 30 espectáculos
de la escena nacional e internacional
Teatre Lliure
www.teatrelliure.com
colaboradores
de La Companyia Lliure
Sabadell
Fundació
Damm
Fundació
medios patrocinadores
3 3
iCat.cat
LA VANGUARDIA
Time Out
Barcelona
entidad concertada con
Ajuntament de Barcelona
Departament de Cultura
Diputació Barcelona

Anónimos, compañía Yoshua Cienfuegos (2017).
© Carlos Bosch.

ALGO SE MUEVE

La valenciana es una comunidad con una gran tradición de danza. Le preguntamos a seis coreógrafos sobre la situación actual de los bailarines y compañías.

por Mercedes L. Caballero

Preguntas realizadas:

1

¿Cómo definiría la situación de la danza contemporánea en Valencia, en la actualidad? Momento para la creación, apoyo, públicos...

2

Cómo es esta situación con respecto a la danza contemporánea en otras comunidades autónomas del país. Semejanzas, diferencias.

3

Qué diría que necesita, en la actualidad, la danza contemporánea en Valencia, para seguir creciendo: a nivel creativo, de públicos, de soportes...

Asun Noales Alpañez

Bailarina, coreógrafa y directora de la Compañía OtraDanza.

1- Es evidente que en Valencia están cambiando lentamente las cosas. Parece que el centralismo en las artes tiene los días contados. La danza valenciana necesita de interlocutores y promotores que hablen de nuestro arte. Necesitamos que se entienda y se valore lo que se hace desde esta zona.

2- Aquí trabajamos a tope, pero somos mucho más autónomos e individualistas y falta ese apoyo institucional que nos arrope y promocione. Que se creen enlaces, vínculos con festivales, ferias, etc… ayudando a la visibilidad del arte made in Valencia.

3- Inversión en la promoción y creación de públicos en toda la comunidad. Hay una necesidad de proyectos de formación y creación de nuevos públicos para la danza. A nivel creativo se necesitan lugares de intercambio, donde dar importancia a los procesos creativos. Cuánta más danza haya, más necesidad habrá de consumirla.

Lluita, compañía Titoyaya Dansa, coreógrafos: Gustavo Ramírez, Daniel Abreu y Eduardo Zúñiga (2016). © Germán Antón.

Carmen Giménez Morte

Investigadora y docente en el Conservatorio Superior de Danza de Valencia, ISEACV.

1- Vivimos un momento mejor para la creación que hace diez años. La danza contemporánea se ha abierto a otros públicos al sacarla de los teatros con varias iniciativas. Todavía queda pendiente un objetivo fundamental: la consolidación de las compañías, la programación de calidad en los teatros públicos y una apuesta clara por recuperar el Centro Coreográfico.

2- Creadores, bailarines, investigadores, teóricos… hay un gran número respecto a otras comunidades autónomas si tenemos en cuenta la proporción de su número de habitantes. Tal vez una de las características de la danza contemporánea en esta comunidad sea su íntima relación con profesionales de otras disciplinas.

3- Presupuesto, mayor apoyo y difusión, tanto de las creaciones como de las investigaciones, tan necesarias para conocer y transmitir al espectador el conocimiento y disfrute estético de la danza contemporánea.

Rosángeles Valls

Coreógrafa. Compañía Ananda Dansa

1- En la actualidad se está empezando a recomponer el tejido dancístico que desmanteló los más de 20 años del anterior gobierno. Hay tanto que hacer y, por el contrario, CulturArts cuenta con tan escasos recursos económicos que toda iniciativa es bien recibida aunque sea insuficiente.

2- Mientras en otras comunidades ha habido una continuidad en la política cultural, en la valenciana se está empezando de nuevo. Hay que crear infraestructuras con amplitud de miras, que reflejen las distintas características de las compañías. Confianza en sus creadores para otorgarles la máxima difusión y soporte. Orgullo.

3- Presupuesto. Presupuesto para crear un Centro Coreográfico: creación, producción, formación, investigación y residencias. Presupuesto digno para giras por España y por el extranjero (actualmente 60.000 € en la orden de ayudas). Presupuesto para afianzar el festival *Dansa València*… y tantos etc.

Santiago de la Fuente Frutos

Co-director de La Coja Dansa y profesor en el Conservatori Superior de Dansa de València.

1- La situación actual se presenta llena de creatividad y de nuevas oportunidades, con más ayudas a la creación emergente, más residencias ofrecidas por espacios independientes y más festivales urbanos dispuestos a programarla. Como siempre, falla la profesionalización, así como el diálogo fructífero con las instituciones.

2- Aun estando en crisis constante, está claro que estamos mejor aquí que en cualquier otro sitio, excepto tal vez en Madrid y Barcelona, con respecto a las ayudas y al trabajo conjunto con las instituciones.

3- La danza contemporánea en Valencia necesita, sobre todo, trabajo conjunto de las instituciones con el sector, que permitiese una mayor visibilidad en espacios públicos (circuito teatral autonómico), que conectase la danza hecha aquí con la de otras comunidades y países.

Mucho que Perder compañía La de La Coja Dansa, dirección: Tatiana Clavel, Raúl León y Santi de la Fuente (2006). © Yolanda Blasco.

Verónica García Moscardó

Fundadora y co-directora de la compañía Titoyaya Dansa / Gustavo Ramírez Sansano.

1- Es una situación muy difícil para los creadores, casi de estancamiento. La Mesa per la Cultura Valenciana (MECUV) es una declaración de intenciones, pero la realidad son palabras de apoyo que no llegan a la acción y ayudas sin resolver. Y con menos público para la danza, ya que no se ha trabajado en un plan de creación de públicos.

2- En común: mucho talento, tanto creadores como intérpretes. Valencia se diferencia por unos elementos que, bien gestionados, podrían ser un foco de dinamización importantísimo, punto de encuentro y lugar de intercambio: el Festival Dansa València, el Ballet de la Generalitat y el Centre Coreogràfic.

3- El Centre Coreogràfic debería dotarse y gestionarse para ser parte de la Red Europea de Casas de la Danza. Además, reformular la legislación de ayudas públicas para que sean efectivas y crear una red de espacios para que las compañías trabajen en residencia, incluyendo programas pedagógicos.

Yoshua Cienfuegos

Coreógrafo, director artístico, investigador y pedagogo.

1- Creo que se está superando poco a poco un estado de frustración, abandono e incertidumbre que se había apoderado del tejido profesional en los últimos años. Valencia no carece de profesionales con talentos competentes que no puedan devolver a la comunidad todo aquello que se aspiró y no acabó de consolidarse.

2- Valencia es una comunidad muy castigada pero que está peleando por seguir adelante. Uno de esos ejemplos es la vuelta de un diluido Dansa València. Comparar con otras comunidades creo que no nos plantea una radiografía ajustada ya que cada una de ellas parte de realidades muy diferenciadas.

3- Necesita un conocimiento real de las necesidades del sector por parte de las entidades políticas y administrativas. Por parte del sector, hay que hacer un ejercicio de búsqueda de un tejido profesional que no viva dividido por valoraciones de resultados artísticos, sino por sus necesidades comunes como sector.

Teatro Escalante: recuperar un espacio fundamental

Josep Policarpo

Hace poco más de un año accedía al cargo de Coordinador Artístico de la Diputación de Valencia por la vía, no poco cuestionada en nuestro entorno, del concurso público. A mí, sin embargo, la idea de la concurrencia me parecía un ejercicio de transparencia conveniente y necesario, dado el grado de podredumbre institucional que nos había precedido. Me gustaba la idea de responder a esa invitación de los nuevos responsables políticos y hacerlo en igualdad de condiciones con mis compañeros. Con el proyecto bajo el brazo llegué al Teatro Escalante, toda una institución teatral en la ciudad de Valencia que ha jugado un papel decisivo en el crecimiento artístico de nuestros profesionales y que ha sabido establecer vínculos sólidos con el público. Yo llegaba tras una especie de dirección vitalicia y con la idea de ampliar la órbita sobre la que se movía el Teatro. Era necesario revisar las directrices artísticas y apostar por nuevos lenguajes escénicos, con contenidos más conectados con nuestra realidad social, ampliar el círculo de profesionales que accedían a la sala y modernizar el modelo de gestión, todo ello con una estrategia comunicativa acorde con los nuevos tiempos.

Escalante ambulante. En esas estaba cuando se desató la tormenta. Un leve desprendimiento provocado por las lluvias nos sorprendió en la fase final de los ensayos de *Les aventures de T. Swayer*, producción con la que abríamos la temporada 2016-2017. Ese mismo día llamé al arquitecto de la Diputación y dos semanas después teníamos un informe sobre la mesa exigiendo el cierre inmediato del Teatro. Como no tengo la intención de convertir este artículo en una narración de terror, sólo añadiré que la respuesta fue rápida, como en toda emergencia. Y las muestras de solidaridad, muchas. Con la colaboración del Ayuntamiento de Valencia, el Palau de les Arts y el MUVIM conseguimos mantener el 90% de los compromisos adquiridos para toda la temporada. Eso sí, el nivel de exigencia que ha provocado esta situación y la entrega por parte de todo nuestro equipo y de todos los profesionales que hemos acogido ha sido extremo. Tras las catas realizadas en el teatro, el informe de los arquitectos fue demoledor: el edificio amenazaba ruina y sólo una reforma integral del espacio permitiría reabrir el teatro. Con esta situación me he visto obligado a afrontar una segunda temporada. Artística y técnicamente está resuelta desde junio, pero nuevamente tendremos que presentar nuestra programación en varios teatros públicos y privados de la ciudad, en lo que podríamos definir como *Escalante ambulante*. La continuidad del Teatro Escalante depende ahora de la acción política, de la pericia y sensibilidad de sus responsables. Las desatinadas y extravagantes inversiones de los gobiernos conservadores han dejado nuestras infraestructuras culturales históricas agrietadas y enmohecidas. Pero debemos reaccionar de inmediato ante esa realidad, es urgente encontrar una nueva sede provisional para el Teatro Escalante mientras se cierra el debate sobre qué hacer con el edificio que ha albergado el teatro más de 35 años. La viabilidad de los proyectos artísticos se mide en base a su calidad, a su originalidad y al número de profesionales y público que consiguen concitar. Creo que no se puede hablar del teatro para niños, niñas y jóvenes en España sin mencionar el Teatro Escalante, que ha alcanzado

un nivel de producción inusual en el ámbito del teatro infantil y ha desarrollado una pedagogía hacia el hecho teatral imprescindible para la infancia y la juventud. Y ello se debe a la aportación continuada de un gran número de personas. Interrumpir la trayectoria de Escalante seria lanzar al cubo de la basura todo ese talento y esfuerzo demostrados. Me consta que la diputada de Teatros, Rosa Pérez, está defendiendo en primera línea el proyecto y sé también que la presidencia de la Diputación ha incorporado este asunto a su agenda más inmediata. Sólo les pido públicamente que no permitan que la maquinaria administrativa consiga cronificar esta situación de incertidumbre, porque nuestra marca y todo lo que conlleva podría desdibujarse muy rápidamente. Y eso es algo que ni la profesión ni la ciudadanía nos perdonaría.

BALLET NACIONAL DE ESPAÑA

Director **Antonio Najarro**

AVANCE GIRAS 2017/2018

2017

MÁLAGA
14 de octubre de 2017
Teatro Cervantes de Málaga
Zaguán & Alento

ALBACETE
19 de octubre de 2017
Teatro Circo de Albacete
Farruca, Solea del Mantón, Bolero, Suite Sevilla

MADRID
9, 11, 12 y 13 de noviembre de 2017
Teatro Real de Madrid
Sorolla

COSLADA (MADRID)
25 de noviembre de 2017
Teatro Auditorio de Coslada
Pre Estreno Electra

MADRID
9 al 23 de diciembre de 2017
Teatro de la Zarzuela de Madrid
Estreno *Electra*

MADRID
19 de diciembre de 2017
Teatro de la Zarzuela de Madrid
Gala Homenaje a Mariemma

2018

ALICANTE
19 y 20 de enero de 2018
Teatro Principal de Alicante
Farruca, Solea del Mantón, Bolero, Suite Sevilla

JEREZ DE LA FRONTERA (CÁDIZ)
23 de febrero de 2018
Teatro Villamarta de Jerez de la Frontera
Eritaña, Solea del Mantón, Zapateado de Sarasate, Alento

NUEVA YORK (USA)
2, 3, y 4 de marzo de 2018
New York City Center de Nueva York (USA)
Suite Sevilla

MIAMI (USA)
8, 9 y 10 de marzo de 2018
Adrianne Ascht Center de Miami (USA)
Suite Sevilla

LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
13 y 14 de marzo de 2018
Teatro Cuyás de Las Palmas de Gran Canaria
Farruca, Solea del Mantón, Bolero, Suite Sevilla

PAMPLONA
5 de mayo de 2018
Museo Universitario de Pamplona
Eritaña, Zapateado de Sarasate, Ritmos, El Sombrero de Tres Picos

BLAGNAC (FRANCIA)
29, 30, 31 de mayo y 1 y 2 de junio de 2018
Teatro Odyssud de Blagnac (Francia)
Zaguán & Alento

SHANGHAI (CHINA)
28 y 29 de septiembre de 2018
Shanghai Grand Theatre (China)
Suite Sevilla

GUANGZHOU (CHINA)
2 y 3 de octubre de 2018
Guangzhou Opera House (China)
Zaguán & Alento

PEKÍN (CHINA)
6 y 7 de octubre de 2018
National Center for the Performing Arts de Pekín (China)
Suite Sevilla

XIAMEN (CHINA)
12 y 13 de octubre de 2018
Bantam Grand Theatre de Xiamen (China)
Suite Sevilla

TOKIO (JAPÓN)
19, 20, 21 y 22 de octubre de 2018
Teatro Bunka Kaikan de Tokio (Japón)
Programa a determinar

TOKIO (JAPÓN)
27 y 28 de octubre de 2018
Teatro Bunka Kaikan de Tokio (Japón)
Programa a determinar

MADRID
11 de diciembre de 2018
Teatro de la Zarzuela de Madrid
Gala Benéfica
Programa a determinar

MADRID
7 al 23 de diciembre de 2018
Teatro de la Zarzuela de Madrid
Programa Aniversario 40 años
Ballet Nacional de España

Fotografía: Stanislav Benjanskiy. Coreografía: Zaguán. Ballet Nacional de España

BALLET NACIONAL DE ESPAÑA

Síguenos en:
http://balletnacional.mcu.es

CIRCO

El circo es acción sin reflexión

¿De verdad sabemos lo que es el circo? ¿O, simplemente, aceptamos la imagen distorsionada que nos llega?

por Rafael Pla

La palabra circo se refiere tanto al continente como al contenido. Define un edificio, o una carpa, o también un accidente geográfico. El circo es redondo. También son redondas las plazas de toros y los circos de gallos y no son circo. El circo romano no es redondo sino alargado. El circo es acción sin reflexión. Pero en España, tenemos una particularidad, es el teatro-circo, todo reflexión. En realidad no hay un circo sino dos, tres o más: El familiar y tradicional. El contemporáneo e imaginativo. El circo con animales y sin ellos. Circos de solo payasos o solo funambulistas, el grandioso de tres pistas y el íntimo del payaso solitario. El que es redundante: Circus Cirque. Y el que no se denomina circo: Teatro Zingaro Equestre. Con carpa o sin ella, mostrando sus artes por calles y plazas. O ambulantes o estables. Los mil y un circos.

Y en el principio se hizo circo. El circo actual es el resultado de un largo proceso histórico que comienza en los albores de la humanidad. Pasa por Egipto. Grecia y Roma. Durante la Edad Media, los juglares y bufones, saltimbanquis, contorsionistas, equilibristas, músicos y farsantes, le dan carácter. Encontramos circo en China, Turquía, India, Rusia. Por todo el orbe. Se considera a Philip Astley (1760), el creador del circo moderno, cuando establece un precio por la entrada. Años antes lo había hecho la Comedia del Arte. Aparece el público, quien paga, no por el trabajo realizado, sino por la expectativa que genera. Algo muy mundano.

Y a todo esto. ¿Qué pasa con el circo en Valencia?
La aparición del circo en España como espacio, está ligado a la calle y a las plazas de toros. En la ciudad de Valencia, los espectáculos circenses compartían plaza con los cosos taurinos: El coso de la calle Xátiva, la Plaza del Mercado, en el llano de Zaidía, la Plaza de la Ronda, del Parterre… así hasta más de veinte. Todos estos lugares tienen una cosa en común: recaudaban a beneficio del Hospital General. Es genial: en el siglo quince ya aparece el circo solidario. En occidente se popularizan los circos estables de mampostería, de pista central, muy parecidos a los actuales circos de lona. Solamente en España encontramos el teatro-circo. Una estructura muy popular a partir de mediados del siglo XIX y hasta principios del XX. En la Comunidad Valenciana, en la ciudad de Valencia, tenemos el Teatro Circo Colón, en la calle del mismo nombre. El Teatro Circo Español, donde Eduardo Escalante estrenaba sus obras. El grandioso y precioso Trianón Palace. Además del Teatro-Circo de Denia, llamado Circo Ecuestre, los de Villajoyosa, Villena, Alcoy, y Játiva. En Alicante había dos: El Circ Vell y el Circ Nou. El Teatro Circo de la Exposición Valencia (1908- 1911), inaugurado para la Exposición Regional en 1909. Y el circo de Orihuela, Circo Esquer, único que queda en pie, aunque con una reforma que impide su funcionamiento como tal.

Brevísima explicación de los circos y su importancia a principios del siglo XX. El Circo Cortés, uno de los más importantes circos españoles de la época, recorre España hacia 1920 dirigido por Domingo Cortés y, posteriormente, por Secundino Cortés. Se trata de una familia muy vinculada a Valencia desde finales del siglo XIX. En 1947 las estrellas de este circo eran los Hermanos Riquelme y los Hermanos Segura. Nacido en Alcoy, José Segura es el patriarca de la saga que dará artistas tan renombrados como Atilina, Arturo y Raul Segura y Cristina Segura (Pinito del Oro). Salvador Hervás produjo tanto circo (el Mexicano, Zoo Circus…), como revista ambulante (Circo Revista o Radio Teatro). El Circo España y el Circo Maravillas, de los hermanos Díaz (Tony y Emilio) formidables payasos, fueron lo suficientemente importantes como para hacerle la competencia al Circo Americano de Feijoo-Castilla en la década de los 50. Lo más de lo más. Desde la primera mitad del siglo XX, en los alrededores de la ciudad de Valencia viven una cantidad considerable de artistas de circo. Sobre todo en Mislata, donde residen familias como los Papadopaulos, Domingo Bañuelos, Enrique Riquelme, los Marialés, los Segura. Otros han elegido San Antonio de Benagéber, como Arturo Segura. Y Quartell, los malabaristas Picasso, padre e hijo. En los últimos años parece ser que los artistas más jóvenes prefieren Alicante, posiblemente por la actividad del Cabaret de Benidorm y Terra Mítica. Particularidades de Valencia: El

Globo de Milá, intrépido y simpático, que murió joven. Realizaba ascensiones acrobáticas en globo. Se le inmortalizó en un vals de Estanislau Mañéz. Es una época en la que el circo y la ciencia iban de la mano. Rafael Detrú, nacido en Cheste, debutó en 1914 en la plaza de toros de Valencia con el nombre de Llapisera, parodiando a los grandes toreros de la época. Fue el creador de La Banda del Empastre de Catarroja, conjunto humorístico-musical que llegó a actuar en el Cirque d´Hiver de Paris.

Circo finales del XX y siglo XXI. Aunque históricamente muy importante, el tejido circense valenciano se encuentra muy atomizado, como reflejo del resto de España. Existe una gran brecha entre el denominado nuevo circo, compuesto en su mayoría por pequeñas compañías independientes, y algún circo con carpa, con planteamientos artísticos que van de lo convencional a lo revolucionario. Y el circo tradicional, circo de carpa, familiar, con una puesta en escena convencional y que, a partir de 2015, ha ido dejando el uso de animales casi en su totalidad, y que recorre el país de forma prácticamente ininterrumpida.

No todo son cosas buenas. A partir de los años 60 y hasta nuestros días, se produce una enorme infantilización del espectáculo de circo, en detrimento de su calidad artística. El uso, primero de elementos de televisión, (Orzowei, David el Gnomo, o Sandokán) y, más tarde, del mundo del cine (Súper héroes), llegando hasta hoy en día con personajes de dibujos animados (la Patrulla Canina y Bob Esponja). Si a esto le sumamos el uso incontrolado de las rifas y concursos, el resultado da un espectáculo aburrido, casposo y trasnochado. Es a partir de los años noventa, cuando aparece un nuevo circo, que la progresión y revolución del circo se da en la calle y en muy pocas carpas, Lo producen artistas autodidactas, multidisciplinares, que han buscado su formación en las pocas escuelas españolas que existen o han ido a estudiar al extranjero. Estas mismas gentes transmitieron la necesidad de asociarse. Por este motivo se crearon en la Comunidad Valenciana las asociaciones en Alicante (Donyet Ardit), en Castellón (AMACA) y en Valencia (Espai de circ). Y a nivel de la Comunidad, la APCCV, asociada a la federación de asociaciones del estado español. No llega a media docena los festivales de circo que hay en toda la comunidad: El Madalena Circus y el Festival de Circo de Villarreal en la provincia de Castellón; Valencia Circ y el Festival de Payasos de Chirivella en Valencia, y Circarte en Alicante, conforman una escasa muestra de festivales. Aunque esta situación se ve compensada con la participación de artistas circenses en festivales de teatro de calle. En 1993-1994 se crea en Valencia el Circo Gran Fele. Este circo de carpa y producción valenciana y artistas de todo el mundo, es la avanzadilla del Nuevo Circo. En 2002 recibe el premio Max de circo y en 2008 en premio Nacional de Circo.

A modo de conclusión. En estas líneas no está todo dicho. No hemos hablado del circo social, ni del circo solidario. Ni de las escuelas. No hemos tocado la formación continuada y el reciclaje. Hemos enmudecido ante el concepto empresarial. No hemos tocado la seguridad social. Ni tantas cosas que interesan en el día a día. El espacio manda. Pero permitidme que realice dos reclamaciones. A las administraciones: que den al circo un espacio propio dentro de ellas. (En el Ministerio de Cultura no existe subdelegación de circo. Sí de música, danza y teatro, donde el circo está incluido como un apéndice). Lo mismo pasa en la Comunidad valenciana. Tienen que dotar al circo de mayor presencia en los teatros y festivales, respaldándole ante el INAEM y la Unión Europea. Tienen que entender y ayudar a comunicar el hecho diferenciador circense. Poner en marcha la enseñanza circense reglada, una vez más, la última de las artes. Y crear una transversalidad entre administraciones que permitan el desarrollo total e integral de las artes del circo. La segunda reclamación es más difícil debido a su sencillez. Va dirigida a las gentes del circo: Que una vez hayamos pensado en todo esto, recordemos que las artes circenses son sobre todo eso, ARTE. Aunque estas líneas las he escrito yo, no son sino reflexiones hechas en voz alta por muchos artistas de circo de la Comunidad Valenciana a los que les doy las gracias y mi reconocimiento.

Circo Gran Fele. Espectáculo *El tren.*
© Ester Morell Gil.

Un nuevo comienzo

VILA-REAL ACOGIÓ LA COMPAÑÍA DEL DIRECTOR DEL TEATRO NACIONAL DE SARAJEVO

Hadi Kurich

Veinticinco años y treinta producciones (*Hamlet*, *Tartufo*, *Don Quijote*, *Antígona*, *Tío Vania*, *El burlador*...) Es el balance del Teatro de la Resistencia. Los logros son evidentes pero existen otras empresas teatrales que también han cumplido un cuarto de siglo con una historia envidiable. Lo que hace diferente a esta compañía es el modo y las circunstancias en las que nació. En diciembre de 1992, nuestra familia llegó a España dentro de un programa de acogida de refugiados dada la guerra atroz en los Balcanes. Estando en absoluto desacuerdo con las posiciones nacionalistas que

Ana y Hadi Kurich en 1789, *En un universo paralelo* del Teatro de la Resistencia

se enfrentaban en aquel conflicto, después de un breve y doloroso periodo en el que intentamos (dentro de nuestras humildes posibilidades) llamar a la cordura a las partes implicadas, decidimos abandonar lo que otrora fue nuestro hogar –Yugoslavia–, y emprender una nueva vida donde y como fuera. Vinimos cinco personas: mi madre Mima, Ana, yo y nuestros dos hijos de muy corta edad. No teníamos dinero, no hablábamos los idiomas de aquí, no conocíamos absolutamente a nadie– tres condiciones más que suficientes para que nuestra estancia en la Península fuera fallida y no fructificara. No obstante, lo que sí trajimos consigo fue un gran bagaje teatral. Mima había sido primera actriz del Teatro Nacional de Niš, laureada en muchas ocasiones. Ana, por aquel entonces, una actriz joven y prometedora, ya había hecho papeles protagónicos en teatro, películas y series de televisión, tanto en Novi Sad como en Belgrado. Y yo, con apenas veintisiete años, había llegado a ocupar uno de los dos únicos puestos como director escénico del Teatro Nacional de Sarajevo. A primera vista, parece evidente que nuestra experiencia y aptitudes profesionales fueron decisivas en la tarea de fundar y hacer crecer el Teatro de la Resistencia para que haya llegado a ser lo que es ahora. No obstante, esa afirmación no es del todo cierta. Nadie en este mundo consigue algo sin la ayuda de la comunidad que le rodea, y nosotros la tuvimos, y mucha. Se queda corto este espacio para mencionar a todos y cada uno de los organismos públicos y personas, artífices de nuestro bienestar en esta nueva tierra, pero basta decir que hasta los panaderos del municipio nos daban pan gratis porque sabían que no teníamos con qué pagarlo. El Ayuntamiento de Vila-real se volcó, las familias de acogida también, los teatreros del entorno procuraron abrirnos las puertas... Se nos acogía, se nos alentaba, se nos permitía volar y nosotros, durante este cuarto de siglo, intentamos devolver el favor con una entrega incondicional a nuestro arte. El entorno nos influenció culturalmente, pero nosotros también le influenciamos. La riqueza cultural aumentó. Y no solamente fue nuestra aportación artística e intelectual la que hizo crecer a la sociedad autóctona. Por el propio hecho de sentir empatía y ayudarnos dándonos la oportunidad de rehacer nuestras vidas, la comunidad se reafirmaba, crecía éticamente profundizando en el sentido solidario tan característico de nuestra especie. Se ha producido una situación en la que ganan todos. Nuestra familia es solamente una de las miles que a lo largo de los años han llegado a estas tierras; según está el mundo, llegarán muchas más. Espero que la sociedad europea sepa aprovechar la oportunidad que se le brinda. La acogida que invoca el mestizaje, tolerante y benévola, la que no intenta reprimir ni exige que el débil se doblegue sino que le ofrece la oportunidad de añadir su granito de arena, es el único camino que hace crecer a una sociedad humana. Nosotros tuvimos la suerte de vivirlo.

PENTACION
ESPECTÁCULOS

ADRIANA OZORES · FERNANDO TEJERO · JOAQUÍN CLIMENT · CARMEN RUIZ · JAVIER PEREIRA · HELENA LANZA

LA CANTANTE CALVA

EUGÈNE IONESCO

DIRECCIÓN **LUIS LUQUE**

FOTOGRAFÍAS: GUSTAVO NAVAL

TRADUCCIÓN Y VERSIÓN **NATALIA MENÉNDEZ**

DISEÑO DE ESCENOGRAFÍA **MÓNICA BOROMELLO** · MÚSICA ORIGINAL **LUIS MIGUEL COBO** · DISEÑO DE VESTUARIO **ALMUDENA RODRÍGUEZ** · DISEÑO DE ILUMINACIÓN **FELIPE RAMOS**

PRODUCTOR **JESÚS CIMARRO**

PENTACION ESPECTÁCULOS · TEATRO ESPAÑOL · lazaro · aem · Comunidad de Madrid

Teatro a cielo abierto

Una actividad que, por derecho propio, se ha ganado un espacio dentro de las artes escénicas y que en la Comunidad Valenciana goza de gran vitalidad.

por Antonio Valesa

Sostenía Joan Fuster que la única frontera clara de los valencianos era el mar y es posible que sea de las pocas opiniones que aquí no genera grandes disputas y polémicas. Sin duda alguna, la frontera de las aguas y las condiciones climáticas de estas tierras afectan directamente a la manera de vivir y de actuar. En este rincón del Mediterráneo el cielo abierto es el escenario privilegiado de la vida, eso también lo recoge el teatro que en la modalidad de calle cobra especial importancia, produciéndose un punto de inflexión entre lo lúdico festivo enraizado en la tradición popular y las artes de calle que nos lleva hasta las escenificaciones contemporáneas. Con todo, resulta una tarea arriesgada acometer una reflexión certera del teatro de calle valenciano porque queda mucho por investigar y sería necesaria una amplia publicación, pero a modo de síntesis podemos esbozar una visión general de una actividad que, por derecho propio, se ha ganado un espacio dentro de las artes escénicas, aunque no siempre reconocido como realmente merece. Cuántas veces he pensado que el creativo pueblo valenciano desperdicia recursos: por momentos imaginemos que si esa fortaleza parateatral desplegada en nuestras fiestas, procesiones y actos religiosos de diversa índole la hubiéramos dedicado a las artes escénicas, los valencianos seríamos una potencia mundial en la realización de grandes óperas y macrocreaciones teatrales de producción propia. Pero, con toda seguridad, esa realidad, mezcla de inventos, tradiciones y costumbres atávicas, ha influido en el devenir de nuestro teatro.

Historia viva. Una geografía urbana que desde la época medieval tiene en las plazas un marco ideal donde ocurren actividades de todo tipo: deportes, ferias, mercados, ceremonias y representaciones religiosas, incluso en épocas se llegaron a instalar patíbulos para acometer actividades que, por fortuna, en la actualidad están en desuso. Hoy la calle sigue siendo el centro de la vida comunitaria. Quienes reinterpretaron este modo de vida fueron los miembros de la compañía catalana *Comediants*, creada en 1972 por Joan Font, ya que introdujeron la modalidad de teatro próximo a la fiesta, e incorporaron elementos de la misma, que les sirvieron de fuente de inspiración de algunos de sus espectáculos. Un ejemplo muy ilustrativo son las fiestas en el solsticio de invierno de origen pagano donde el culto a alguna divinidad ibérica es sustituido por el honor a san Antonio en la comarca de Els Ports de Morella; aquí se entremezclan ritos, danzas, la vida del santo, las tentaciones de los demonios y el fuego infernal a la vez que purificador. Si vemos aquí el culto al sol a través del fuego, tenemos uno de los ingredientes que aparece en muchos de sus espectáculos que utilizan pirotecnia para reforzar sus puestas en escena, acompañada de bailes, figuras zoomórficas

y elementos escenográficos cada vez más sofisticados. Otras formaciones como *La Fura dels Baus*, surgida en 1979, optaron por utilizar lenguajes más viscerales y desafiantes.

Cobrando fuerza. Mientras esto pasaba en tierras vecinas, en el panorama teatral valenciano ya había quien quería romper con el teatro de carácter mayoritariamente costumbrista anclado en el periodo de la dictadura y, a parte de los referentes de proximidad geográfica con Cataluña, también empezaron a sonar nombres como Odin Teatret, Jerzy Grotowski, Alfred Jarry, Dario Fo, Bread and Puppet, Peter Brook, The Living Theatre… Esto hizo que en la década de los ochenta empezaran a surgir colectivos que reivindicaban la creación de espacios estables para el teatro y la creación de infraestructuras teatrales que animaran culturalmente las ciudades del territorio valenciano; así, se produjo un punto de no retorno en las artes escénicas valencianas que, con más o menos altibajos y problemas de la profesión, nos ha llevado hasta nuestros días. Las artes de calle fueron cobrando fuerza con el auge del teatro independiente, teatro en la calle y teatro de calle. La falta de infraestructuras hizo que se exhibieran en la calle piezas que originariamente necesitarían lo que entendemos por un edificio convencional de teatro. En este camino muchas compañías vieron en la calle el escenario ideal para sus montajes y se especializaron creando obras que toman plazas y calles como su territorio de exhibición, en unas ocasiones con escenarios estáticos y en otras itinerantes en busca de todo tipo de público. Unas veces destacando más los aspectos lúdicos y otras buscando sensibilizar el espíritu a través de la cultura. Sea como fuere, el teatro en la calle siempre genera expectativas de fiesta, pero un detalle importante es que un buen número de compañías no se dedicaron a producir espectáculos sin más, sino que reflejaron en ellos situaciones culturales contemporáneas. En el plano institucional surgieron el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana y el Circuit Teatral Valencià, iniciativas que buscaban dinamizar e impulsar la actividad teatral. Al Centre

Olea. Compañía Visitants.
@ Gerardo Sanz

Dramàtic se le cerraron las puertas en 1993 para crear Teatres de la Generalitat Valenciana donde se diluye toda la política teatral oficial con resultados bastante oscilantes. En el año 1981 se crea la Fira de Teatre al Carrer de Tàrrega, en cuyo arranque tiene una participación decisiva el grupo *Comediants*. Con el paso de los años se convierte en modelo de referencia para las artes de calle en todo el Estado.

Referentes. En el País Valenciano, a escala más pequeña, también se iban produciendo movimientos que apuntaban hacia las artes de calle que hoy cobran un especial protagonismo en la profesión valenciana. En las comarcas del norte, algunas compañías llevan sus espectáculos tanto por salas con escasa dotación como por las calles y plazas. En Castellón, un punto de partida y motivador fue el grupo *Universal Cómics* con los actores Pep Cortés y Raúl Torrent que exhiben el espectáculo *Qui vol un miraclet?* con textos de Dario Fo, que si bien no estaba concebido como las artes de calle actuales, sí que tuvo ese punto de crítica y el particular sello de los textos de Fo que

Olea. © Gerardo Sanz

conectan fácilmente con el pueblo. Coetáneamente se producían iniciativas tendentes a consolidar formaciones teatrales, algunos nombres son *Curumbela, Pimpinelles, Xarxa Teatre, Pasparís*, luego vendrían *La Xula Companyia de Comèdies, La Gutemberg, Conino Gurillo, Teatre de L'Home Dibuixat* y *Teatro de la Resistencia* entre otros muchos. Hubo intentos de crear festivales que desaparecieron con pocas ediciones. Es la compañía *Xarxa Teatre*, después de unos años de producir sus espectáculos, quien da con el *genius loci* (genio del lugar) y funda en 1988 el Festival de Teatre de Carrer de Vila-real que llega hasta nuestros días con distintas direcciones y por el que han pasado compañías de renombre internacional, al tiempo que toda la comarca se ha convertido en un semillero de las artes de calle y máximo referente en el País Valenciano bastante antes de la llamada "festivalización" de la cultura. El festival de Teatre de Carrer de Vila-real crea escuela al tiempo que van emergiendo compañías nuevas. En la actualidad, en el programa de actividades paralelas, se organizan jornadas profesionales de reflexión y debate alrededor de las artes de calle. La creación de la Universitat Jaume I crea el Aula de Teatre Carles Pons que también significa un foco de dinamización teatral importante en las comarcas de su influencia. Con el tiempo se van consolidando otros festivales que en cierta manera se inspiran en Vila-real como el Bagatge en Betxí, el Capsigrany en el interior, en la población de Vilafranca o el más reciente, el Mut en la ciudad de Castelló de la Plana con un año de existencia y que a través del lenguaje del gesto también busca la intervención en el espacio urbano. El MIM de Sueca, en Valencia, desde siempre también ha apostado por las artes de calle en gran parte de su programación.

Fiestacultura, una revista para dar visibilidad a las artes de calle

Dedicación exclusiva. En Alicante, como en la mayoría del territorio valenciano, los espectáculos de calle van muy vinculados a las programaciones del calendario festivo, aunque también se pueden encontrar como una disciplina más en la Mostra de Teatre d'Alcoi. Es una práctica, cada vez más generalizada, en muchos festivales y muestras de artes escénicas, el incorporar en sus programaciones espectáculos de calle. En este ecosistema teatral hay compañías que prácticamente se dedican en exclusiva a las artes de calle y que toman el espacio urbano como eje y filosofía de su trabajo. Algunas de las más destacadas, por configurar un mapa valenciano de las compañías de calle, son: *Xarxa Teatre* (Vila-real), que trabaja montajes a gran escala; *Visitants* (Vila-real), muy multidisciplinar, con propuestas experimentales que investigan el espacio público en diversos formatos; *Producciones Scura* (Vila-real), que realiza habitualmente montajes de animación con pirotecnia; *La FAM* (Vila-real), con diversos formatos; *A Tempo Dansa* (Vila-real), con danza en la calle; *La quinta dolçainera* (Vila-real), con música y teatro itinerante; *A lo tonto teatro* (Onda), con un formato pequeño que utiliza la técnica del teatro de gesto; *La Troupe Malabó* (Betxí), teatro circo; *Nafrat colective* (Castelló de la Plana); teatro social en intervenciones para espacios no convencionales; *Carros de Foc* (Sant Vicent del Raspeig), gran formato con figuras animadas gigantes; *Maracaibo Teatro* (Elx), con animaciones de calle; *Puja Teatro* (Alicante); *Purpurina Circus* (Castelló de la Plana), circo de calle; *XA Teatre* (Vila-real) circo de calle; *Animarts Producciones* (Vila-real), animación y pirotecnia; *Maduixa Teatre* (Sueca), multidisciplinar y con diferentes formatos; *Mou Dansa* (València), danza en diferentes espacios; *Magic 6* (València) cabalgatas; *La finestra nou circ* (València), circo de calle. Por provincias se puede observar que el mayor número de compañías están radicadas en Castellón. En 1999 se crea la revista *Fiestacultura* que se dedica a dar visibilidad a las artes de calle, con Pasqual Mas al frente, docente de profesión y un estudioso infatigable de las artes de calle con una amplia labor de publicaciones al respecto. En la actualidad la revista se continúa editando bajo la dirección de Nel·lo Vilanova. Las artes de calle son una realidad consolidada en el País Valenciano, tanto es así que resulta difícil no encontrar ninguna compañía valenciana en las programaciones de los festivales que se realizan por la península y en muchos casos fuera de ella. Se da la circunstancia de que la mayoría de compañías exhiben sus producciones en mayor medida fuera de nuestro entorno cercano, y se convierten así en exportadoras y embajadoras de nuestra cultura.

TEATRO ANTZOKIA
PRINCIPAL
VITORIA-GASTEIZ

42º VITORIA-GASTEIZKO NAZIOARTEKO ANTZERKI JAIALDIA

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE VITORIA-GASTEIZ

2017

OCTUBRE | NOVIEMBRE 2017

- **Noche de Reyes /Twelfth Nights**
  Cheek by Jowl y Chekhov Festival
- **Voronia**
  La Veronal
- **Sueños**
  Compañía Nacional de Teatro Clásico
- **Del infierno al paraíso: el viaje del alma**
  No gravity Dance Company
- **Soka (Cuerda)**
  Tanttaka
- **Ricardo III**
  Noviembre compañía de teatro
- **Golem**
  1927
- **Los universos paralelos**
  Producciones Teatrales Contemporáneas
- **La Ternura, una comedia de leñadores y princesas**
  Teatro de la ciudad
- **Sueño, comedia muy trágica**
  Teatro de la ciudad
- **Obabakoak**
  Teatro Arriaga Bilbao. Calixto Bieito
- **Los Visitantes**
  Khea Ziater
- **Edgar Allan Poe´s Haunted Palace**
  The Tiger Lillies
- **La cantante calva**
  Pentación
- **Best of be festival**
  Birmingham Festival
- **Party**
  Beaches
- **Cine**
  Compañía La tristura

PATROCINAN

+ INFO:
www.principalantzokia.org

Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz
Vitoria-Gasteizko Udala

Teatre Principal de Valencia

Desde los primeros recintos teatrales, la Casa de Comedias de l'Olivera, a final del siglo XVI, o la Botiga de la Balda en el siglo XVIII, Valencia tiene grandes teatros públicos y privados. El teatro Princesa estuvo en pie durante casi 150 años. Levantado en 1853 se abandonó en 1990 y sufrió un destructivo incendio en 2009. Valencia sigue teniendo abiertos dos teatros centenarios: el Olympia y el Principal. Las siguientes páginas versan sobre la historia de este último.

por Antonio Castro Jiménez

Postal antigua que reproduce la fachada del teatro.
© Centre de Documentació Escènica. Institut Valencià de Cultura

El 14 de enero de 1808 se colocó la primera piedra del nuevo teatro que se construiría en la plaza de las Barcas, según los planos de Cristóbal Sales y Salvador Escrig. El Ayuntamiento y el Hospital General, beneficiario económico de las representaciones en la ciudad, habían promovido el proyecto. Pero los avatares políticos de España dilataron la conclusión del teatro. En 1831 se reanudaron los trabajos y el 24 de julio de 1832 pudo levantarse el telón con la obra *Luis XIV el Grande* y el segundo acto de la ópera *La Cenerentola*. No se puede decir que en ese momento el teatro estuviera totalmente terminado. El Hospital pasó a ser competencia de la Diputación en 1841 y así con esta incorporación se convertiría, indirectamente, en propietaria. El Hospital, como en otras grandes ciudades, optó por el arriendo a empresarios privados para la gestión cotidiana. Pasó por numerosas manos hasta que, en 1877, tuvo la primera gran crisis por el estado del edificio. Sería el empresario Elías Martínez Boronat el que corriera con los gastos de reformar y modernizar el recinto. Como tantos teatros de España, el Principal no se libró del fuego. El 16 de febrero de 1901 se declaró un incendio, pero fue detectado a tiempo y los sistemas de extinción -las bocas de riego del escenario- permitieron minimizar los daños.

1854: fin de obras. La imagen que hoy tenemos de este teatro se forjó el año 1854. Ese año, gracias al arrendatario Javier Paulino, el Principal quedó terminado con la fachada proyectada por Zacarias Camaña (arquitecto también del teatro de la Princesa). En la década anterior otro empresario, Pedro Heinrich, se había comprometido a terminar las obras de los vestíbulos y la fachada, Pero, cuando abandonó el teatro en 1850 apenas se habían hecho trabajos en la planta baja. La reforma de 1854 dotaría al teatro de la imagen que todavía tiene, salvo algunos pequeños cambios, como la sustitución de las rejas por las puertas y el vestíbulo que se acabaría convirtiendo en salón de baile para no tener que retirar las butacas de la platea. Hasta ese momento Josep Lluís Sirera calculó que se habían invertido casi dos millones de reales en las obras del teatro.

Un teatro convencional Al estar el Principal gestionado por empresas privadas, se convirtió en un gran teatro comercial, con programación netamente convencional al gusto de cada época. Nunca faltó la zarzuela ni, ocasionalmente, la ópera. Pero el grueso de la programación fueron las comedias y los dramas comerciales y, avanzado el siglo XX, la revista y género folclórico. Hasta hubo cine en los albores del siglo pasado, entre 1905 y 1908. Fue la Diputación en este caso la que forzó que siguiera siendo un teatro porque consideraba al cine indigno del local. Durante la II República y los comienzos de la Guerra Civil, la programación se dignificó, con la ayuda del gobierno central, para la promoción de la lírica o con la repetida presencia de Margarita Xirgu y su compañía. Durante la Guerra, rescindido el contrato con la empresa de Vicente Albert, se haría cargo un constituido Consejo Central de Teatro. Terminada la contienda volvió a la Diputación Provincial de Valencia.

izquierda: Riada en la calle de las Barcas inundando el teatro.
© Centre de Documentació Escènica. Institut Valencià de Cultura

abajo: Cartel del espectáculo *Gigi de Colette* con Nuria Espert.
© Centre de Documentació Escènica. Institut Valencià de Cultura

Programa del año 1956.
© Centre de Documentació Escènica. Institut Valencià de Cultura

EL TEATRE-ESTUDI DE LO RAT-PENAT
TEATRE PRINCIPAL
ELS MISTERIS DEL CORPUS DE VALENCIA
ADAM I EVA O LA CREACIÓ DEL MÓN.
EL REI HERODES O LA DÍGOLLA.
SANT CRISTOFOL.
LA CORAL DE CAMBRA DE LO RAT-PENAT
Dies 25 i 26 de Juny a les 11 de la nit

Teatro en valenciano. Josep Lluís Sirera, autor del libro *El teatre Principal de València: aproximació a la seua història,* recoge el dato de Ricardo Blasco atribuyendo al actor Joaquín García la primera representación teatral en valenciano: *Vicenteta la de Patraix*, ofrecida en diciembre de 1845. No es una afirmación absoluta porque existen otras piezas anteriores aunque, quizá, representadas en recintos de menor importancia y representatividad que el Principal. En ellos las compañías estarían integradas por actores locales mientras que las del Principal se nutrían con muchos intérpretes provenientes de Madrid y Andalucía que, difícilmente, actuarían en valenciano. Pero entre 1845 y 1877 se constata el estreno de más de medio centenar de obras en el idioma local. El teatro en valenciano asomaría esporádicamente en distintas etapas, como durante la gestión del empresario Muñoz Lusarreta a final de los cincuenta del siglo pasado, o la presentación, ya durante la Transición, del Teatre Popular de València promovido por Gil Albors.

Gestión pública. En 1960 la Diputación y el Hospital acordaron gestionar directamente el teatro, lo que provocó no pocos problemas que acabaron con la entrega a nuevas empresas privadas: las de Armando Moreno, Juan Calot y, otra vez, Muñoz Lusarreta. En medio, el año 1966, se llevó a cabo una ambiciosa reforma para hacer del Principal un teatro más moderno y acogedor. El teatro pasaría por diversas manos privadas hasta que, tras las primeras elecciones democráticas, la nueva diputación constituida en 1979 dio un golpe de mano y decidió que el Principal fuera un teatro de gestión totalmente pública. Hoy sigue siendo propiedad de la Diputación de Valencia pero, desde 1990, está gestionado por la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana (actualmente Conselleria de Educació, Investigació, Cultura i Esport) a través del IVC (Institut Valencià de Cultura). No existe en estos momento la figura de un director artístico como tal, aunque la supervisión de la gestión, tanto artística como administrativa, corresponde al Director General del IVC Abel Guarinos y a su adjunto para las Artes Escénicas, el autor y director teatral Roberto García.

XVIII SALÓN INTERNACIONAL del Libro Teatral

1, 2 y 3 de diciembre > 11 a 14:30 y 16:30 a 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 más

ORGANIZA

AAT AUTORAS Y AUTORES DE TEATRO

COORGANIZADO POR

CDN Centro Dramático Nacional

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE · inaem

CON LA AYUDA DE

fundación sgae 20 años · AC/E ACCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA · CEDRO CENTRO ESPAÑOL DE DERECHOS REPROGRÁFICOS

LA MUESTRA DE AUTORES Y ALICANTE

La Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos cumple este año veinticinco ediciones y lo hace, contra viento y marea, manteniendo la filosofía y la impronta con la que nació de la mano de Guillermo Heras: promover la dramaturgia actual de nuestro país y apostar por que consiga la mayor integración posible en el tejido social y cultural de la ciudad que la alberga, Alicante.

por Juan Luis Mira

En un momento en el que parece –exceptuando el letargo estival– que lo que no pasa por Madrid simplemente no sucede, el hecho de que una ciudad de provincias aguante un cuarto de siglo como sede de un festival es motivo de cierta complacencia y permite al menos apuntar una serie de consideraciones respecto a su implantación y repercusión en el ámbito local.

La Muestra, superada con creces la zozobra y eventualidad de lo que se presumía como otra aventura efímera del teatro español, constituye una de esas sanas tradiciones que sienta bien a cualquier ciudad y que, si las fuerzas vivas y la administración local terminan de creer en ella, puede cuajar en un dinamizador cultural de envergadura. Aunque los presupuestos no permiten la promoción adecuada y estos, siguiendo los criterios de la organización, son destinados casi exclusivamente a cubrir un nutrido calendario de actuaciones —superior a la veintena, con montajes de pequeño, mediano y gran formato, teatro al aire libre, infantil y café teatro— lo cierto es que el aficionado de la comarca ha ido progresivamente acogiendo y aceptando las características de una Muestra que, durante diez días de noviembre, suele prescindir de espectáculos de renombre y se decanta por "mostrar" de forma selectiva y rigurosa el panorama de nuestra escritura teatral. Una programación en la que, por supuesto, también tienen cabida esos textos concebidos desde la experimentación y la búsqueda y que la mayoría de los aficionados alicantinos se quedaría sin ver si no fuera por la Muestra.

Autores, programadores, traductores. A esta, además del milagro de que cada año vuelva a ponerse en pie, no se le puede pedir ese otro milagro de que obtenga el eco mediático que no ha llegado hasta hoy. Haría falta mucha inversión y una inquietud por las artes escénicas de la que carece la sociedad española. Pero lo que se le pide, en mi opinión, lo cumple con creces y, entre otras cosas, ha contribuido a motivar, desarrollar e incentivar el tejido profesional de la comarca, ya sea programando y apoyando a sus autores y compañías, con los que siempre se ha mostrado generosa, como a través de las actividades que engloba y que convierten Alicante durante unos días en la capital del teatro español, con la presencia de autores, traductores, editores y programadores, y el reconocimiento público de trayectorias consolidadas, que ha permitido traer a la ciudad las personalidades más relevantes de nuestra dramaturgia, como Buero Vallejo, Arrabal, Gala, Nieva, Fernán Gómez, Sanchís Sinisterra, Sirera, Galcerán, Mayorga, Alonso de Santos, Belbel…

2.24 de Jero Cornelles y Pascual Carbonell, producción de Bramant Teatre. Estrenada en la Muestra de 2008.
© Sergi Vega.

Taller de Dramaturgia. Mencionemos, para terminar, una de sus actividades más destacadas, el Taller de Dramaturgia, que inauguró el mismo Belbel y entre cuyos receptores, año tras año, encontramos tanto a quien quiere iniciarse en la aventura dramatúrgica como a autores y autoras locales de reconocida trayectoria, que abordan el taller como un saludable ejercicio de reciclaje. La Muestra ha promovido igualmente diferentes laboratorios de creación que se extienden a lo largo del año, que ya han dado su fruto en la publicación de dos volúmenes, uno sobre el matrimonio y otro sobre el azar, y que este año ha congregado a una docena de dramaturgos, procedentes en su mayor parte de la Comunidad Valenciana, en una experiencia de escritura conjunta en torno a Las Cigarreras, como reflexión teatral a partir de un espacio, unos personajes y una historia muy imbricados en la biografía de la ciudad.

UNA ISLA, DOS CIUDADES,
+ 70 ESPECTÁCULOS

música | teatro | ópera | danza
teatro musical | circo

ENTRADAS YA A LA VENTA

septiembre / diciembre de 2017

www.festivaltenerife.com

DESCARGA NUESTRA APP

Dos voces para Cardenio

Los investigadores hurgan en la relación que pudo existir entre Cervantes y Shakespeare. Un episodio de El Quijote inspiró una obra desaparecida del Bardo, *Cardenio*.

por Roberto Alonso Cuenca

Antecedentes. El 28 de agosto de 1604 una embajada española presidida por el condestable Juan Fernández de Velasco, duque de Frías, y en la que se encontraban los condes de Villamediana y Gondomar, habituales embajadores de Felipe III ante los ingleses, se encaminaban hacia la londinense Sommerset House para firmar un acuerdo de paz -el llamado *Tratado de Londres*- entre España e Inglaterra, tradicionales enemigos que llevaban en guerra declarada desde 1585. Ello era posible porque un año antes había fallecido en Greenwich sin descendencia la reina inglesa Isabel I subiendo al trono un nuevo linaje: Estuardo, en la figura del rey de Escocia Jacobo, hijo de María a quien Isabel hizo ejecutar en 1587, hecho que propició el intento de invasión española de la isla con la Gran Armada, fallido en 1588. Jacobo era mucho menos beligerante que su predecesora, deseoso de tranquilidad para su reinado y dispuesto a favorecer las relaciones entre España -el país más poderoso y temido de Europa- y su pequeño reino insular. Entre las personas designadas para acompañar y complacer a la delegación española durante los dieciocho días de su estancia en la capital inglesa, se encontraba un personaje que por aquel entonces pertenecía al personal de la corte, dramaturgo de renombre ampliamente popular, que junto a sus compañeros de la troupe The King´s Men, obtenía celebrados éxitos en los teatros y corrales capitalinos. Este no era otro que William Shakespeare. La compañía de Will se limitó a estar a su servicio y ejercer de guía a los ilustres huéspedes como parte de su séquito. La fama de Shakespeare era grande y no es descabellado suponer que nuestro condestable, también escritor -había publicado el controvertido *Prete Jacopín*-, pasase agradables veladas departiendo con el inglés y que entre ellos surgiera una amistosa relación. El archivo de Simancas guarda un gran

número de cartas del duque de Frías y en una de ellas desvela la visita que le hizo el protector, gran amigo de Will y supuesto amante, conde de Southampton. Así mismo se encuentran en el citado archivo ciertos papeles del conde de Villamediana y del traductor español en la embajada inglesa y poeta, el conquense Juan Tribaldos de Toledo, donde se dan noticias de la relación de Shakespeare con España, ante todo con su literatura ampliamente conocida en Inglaterra. El intercambio cultural entre los dos países sufrirá un importante desarrollo propiciado por el tratado de amistad anteriormente citado. Entre 1604 y 1606 Will escribe tres de sus mayores tragedias: *Otelo*, *El rey Lear* y *Macbeth.* En abril de 1605 se publica la primera parte de *Las aventuras del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* -sin la presencia del autor- a partir de un manuscrito de su puño y letra cargado de erratas, fallos que una vez avecindado en Madrid se encargará de corregir con esmero dando a luz una nueva edición que será norma para las siguientes.

Nace Felipe III. Ese año de 1605 es ciertamente dichoso para la corona española. La corte se encuentra en Valladolid y allí nace Felipe, Príncipe de Asturias, hijo de Felipe III y de Margarita de Austria, heredero del imperio español. La ciudad está en fiestas y en esa atmósfera alegre y despreocupada se produce un acontecimiento político de indudable trascendencia: la ratificación de las paces firmadas el año anterior entre las coronas inglesa y española. A tal fin llega a la ciudad el 26 de mayo una embajada presidida por el almirante Charles Howard, conde de Nottingham, bien conocido de los españoles pues había comandado la armada inglesa que venció a nuestra "Invencible" y fue el artífice del asalto a Cádiz en 1596. Formaban su acompañamiento y escolta nada menos que seiscientas personas. Se les agasajó continuadamente durante el transcurso de su estancia española en una ciudad que era una continua celebración y en la que sus católicas majestades se gastaron lo que no tenían siendo duramente criticados por algunas voces, escandalizadas ante el oneroso despilfarro de las menguadas arcas públicas. Una de ellas, la más sarcástica y burlona, fue la de don Luis de Góngora y Argote, quien de esta manera testimonió el acontecimiento.

Parió la reina; el luterano vino
con seiscientos herejes y herejías;
gastaron un millón en quince días,
en darles joyas, hospedaje y vino.
Hicimos un alarde o desatino
y unas fiestas que fueron tropelías
al ánglico legado y sus espías
del que juró la paz sobre Calvino.
Bautizamos al niño dominico
que nació para serlo en las Españas;
hicimos un sarao de encantamiento;
quedamos pobres, fue Lutero rico;
mandáronse escribir estas hazañas
a don Quijote, Sancho y su jumento.

La referencia por parte de Góngora a la obra cervantina certifica el temprano éxito que *Don Quijote* obtuvo a pesar de la poca atención y aprecio de que disfrutó por parte del público en los días siguientes a su publicación y las duras críticas a que fue sometido. Lentamente el libro del alcalaíno comenzó a gozar de una enorme popularidad a todas luces inusitada. En un solo año se sucedieron cuatro ediciones, fue traducido a otras lenguas y llegó a Inglaterra. Cervantes atravesaba dulces momentos, tan escasos en su ajetreada existencia; las ediciones de su obra se sucedían casi sin interrupción y obtenía un reconocimiento que hasta la fecha le había sido negado.

Quiso ser poeta, pero el brillo de Lope cegó a todos los demás. *(…) y entró luego el monstruo de la naturaleza, el gran Lope de Vega y alzóse la monarquía cómica. Avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes (…).* Cosechó algún éxito con su *Numancia*, con *El trato de Argel* donde aparece su experiencia como cautivo, asunto repetido en *El gallardo español*, *La gran sultana* y *Los baños de Argel*. Pronto es consciente de que como poeta dramático no puede alcanzar al Fénix, no es ese su camino: *Yo que siempre trabajo y me desvelo/por parecer que tengo de poeta/la gracia que no quiso darme el cielo…* Ni siquiera como poeta a secas a pesar de la amorosa lírica que impregna *La Galatea*. Cervantes en aquel 1605 cuenta 58 años, reside con su amplia familia en la valllisoletana calle del Rastro y goza -al fin- de un tranquilo pasar. Con él conviven su mujer Catalina de Salazar, su hija Isabel, sus hermanas Andrea y Magdalena, su sobrina Constanza, su criada María y dos amigos hospedados en su casa: el señor de Cigales y Simón Méndes. Todo parece marchar apaciblemente, pero el halo del infortunio aparece de nuevo.

La noche del 27 de junio se retira a descansar. Las mujeres acuden a la iglesia. Desde su aposento escucha unos acuciantes gritos de socorro. Nadie acude en auxilio salvo él acompañado de un mozo nombrado Esteban de Garibay, vecino suyo. La noche es oscura y se iluminan con una vela. Cerca del umbral, en el suelo, encuentran a un hombre espada en mano, herido varias veces y sangrando. Le socorren y acercan a las habitaciones de doña Luisa de Montoya, madre de Esteban. Al caballero herido, que resulta ser Gaspar de Ezpeleta, le atiende el cirujano y barbero Sebastián Macías quien no puede impedir su muerte.

Cervantes humillado. Aparecen durante la cura el alcalde de Casa y Corte Cristóbal de Villarroel y dos alguaciles. Tras oscuras y nada precisas investigaciones y conjeturas entre conocidos del navarro Ezpeleta entre los que se encontraba el marqués de Falces, a quien al parecer servía, el juez sustanció el caso no encontrando veredicto mejor que suponer la muerte del caballero a causa de galanteos con la hija o la sobrina de don Miguel haciendo ingresar a todos en prisión. El dolor, la pesadumbre y la humillación caen de nuevo sobre Cervantes y su familia en un momento en que la vida había empezado a sonreírles. Afortunadamente tras varios interrogatorios y sin ninguna prueba realmente inculpatoria, fueron liberados días después. Will Shakes-

peare contaba 41 años y su existencia por esas mismas fechas era muy diferente. Famoso, popular, honrado por el público, sus colegas y el propio rey, era un rico y floreciente ciudadano que invertía sus pingües beneficios teatrales en bienes raíces e inmuebles en su localidad natal de Stratford. Sus ganancias como poeta y representante fueron considerables desde finales del siglo XVI. Al margen de la venta de sus obras a las diversas compañías que las solicitaban, recibía un porcentaje de las representaciones que de las mismas se hiciesen. Las obras solían tener un precio que oscilaba entre las 6 y las 10 libras. Los actores ganaban alrededor de 100 libras anuales en los corrales y teatros públicos, cantidad que aumentaba considerablemente cuando representaban en palacio y residencias de la nobleza. Shakespeare obtendría al año entre sus actividades como actor y autor en torno a 140 libras, a las que habría que añadir las que en concepto de regalo le proveía su íntimo amigo el conde de Southampton. Además era accionista de dos teatros: The Globe, del que cobraba el 1/14 de los beneficios, y Blackfriars, que le reportaba el 1/7 de los mismos. Con la llegada del Estuardo Jacobo I al trono -como nuestro Felipe IV gran aficionado al teatro- la compañía de Shakespeare se denominó The King´s Men (Los hombres del rey), Will pasó a ser su protegido y todos los actores del elenco considerados miembros de la Casa Real como ayudantes de cámara, cobrando un salario personal y anual de 52 chelines y 4 peniques además de las frecuentes gratificaciones por cada función representada en la corte. Como vemos una regalada vida que nada tenía que ver, desgraciadamente, con la de nuestro insigne escritor.

Aparece Cardenio. En 1613 John Heminges -socio y amigo de Will- pagó un impuesto con el fin de poder representar en la corte seis comedias entre las que se encontraba una titulada *Cardenio*, de Will Shakespeare y John Fletcher, aunque no existe ningún manuscrito de dicha obra. Por aquel tiempo era muy frecuente en Inglaterra que las comedias se escribiesen entre varios autores. Es notorio que Shakespeare prefería la autoría individual aunque colaborase en alguna ocasión con Christopher Marlowe o el citado Fletcher. Con este último compuso *Los dos nobles parientes*, por lo que no parece improbable que también lo hiciese en *Cardenio*, versión dramatizada del episodio cervantino que aparece en la primera parte del *Quijote* entre los capítulos XXII y XXXVI. Deducimos de todo esto que Will conoció el citado episodio o leyó el libro; en caso de esto último y como no conocía el castellano, probablemente leería la traducción al inglés, francamente mejorable, que en 1612 realizó Thomas Shelton. Por el contrario Fletcher, habitual colaborador de Francis Beaumont, sí leía español. La que tal vez fuese la más afamada comedia de la célebre pareja de dramaturgos: *The knight of de burning Pestle* (*El caballero de la mano de almirez ardiente*) se inspira claramente en *Don Quijote* pues narra las aventuras de un aprendiz de dependiente londinense que al leer *Palmerín de Inglaterra* enloquece al igual que nuestro hidalgo, es armado "tendero andante", se disfraza de caballero, abandona la metropóli, surca los caminos ingleses con la alta misión de socorrer desvalidos con una bacía a modo de yelmo y una rodela iluminada por una "mano" de almirez llameante y tras múltiples aventuras heróico-farsescas encontrará su fin en tierra de infieles. Muerto Beaumont, Fletcher se inspirará en la *La ilustre fregona* para su *The fair maid of de Inn*. Recordemos que el Bardo ya había tratado el asunto de la locura, tan caro para él, en varias de sus últimas obras: *Otelo* (1604), *El rey Lear* (1605), *Macbeth* (1606) o *El cuento de invierno* (1611). Anteriormente hizo aparición en *Hamlet* (1600), y es posible que la sugestiva criatura creada por Cervantes le interesase hasta tal punto como para hacerle subir a los tablados. La locura aparece en distintos momentos de la obra y las dos parejas protagonistas se reconocen por o son tratados como locos. Veamos algunos ejemplos:

Acto I, esc. II. Don Bernardo (a Luscinda): *Me temo que tu amante esté algo tocado de locura.*
Acto II, esc. I. López (por Fernando): *Seguro que este hombre ha enloquecido.*
Acto II, esc. III. Don Bernardo (por Luscinda): *Juro que está loca, loca de atar.*
Acto III, esc. III. Don Pedro (a Camilo): *Dices locuras.*
Acto III, esc. III. Ciudadano (por Cardenio): *Sólo sé que ha dejado este lugar y que se ha vuelto loco.*
Acto IV, esc. I. Segundo pastor (por Cardenio): *Está loco otra vez.*
Acto V, esc. I. Dorotea: *Aquí está el digno Cardenio loco y ultrajado.*

Todas las citas pertenecen a *Historia de Cardenio*, de Shakespeare y Fletcher. Traducción de Charles David Ley.

Es preciso, antes de adentrarnos en los "Cardenios", comentar que Guillén de Castro tiene una comedia, *Don Quijote de la Mancha*, en la que escenifica igualmente la historia de Cardenio escrita antes que la de Will, aunque es altamente improbable que los dramaturgos ingleses conociesen el texto del valenciano. El 19 de septiembre de 1653 el editor Humphrey Moseley obtuvo licencia para publicar una obra titulada *Historia de Cardenio*, atribuida a Shakespeare y Fletcher. Ninguna comedia así nombrada ha llegado hasta nosotros y tal vez haya que identificarla con la perdida *Cardenio* o *Cardenno*, citada anteriormente, representada en dos ocasiones ante la corte de Jacobo I por la compañía de Will Shakespeare "The King´s Men", la primera en febrero de 1613 durante las celebraciones motivadas por el matrimonio de la princesa Isabel y la segunda el 8 de junio ante el duque de Saboya, días antes del incendio del teatro The Globe donde al parecer ardió el manuscrito. El editor Moseley nunca vio publicada la obra para la que obtuvo licencia. Tras el incendio del teatro sus socios decidieron reconstruirlo, lo que hicieron con un gasto de 1.400 libras de las que Shakespeare aportó 100, una catorceava parte.

Los dos Cardenios. Como hemos comentado con anterioridad, el Cardenio cervantino aparece incorporado entre varios episodios quijotescos producidos entre los capítulos XXII y XXXVI de la primera parte.
En el capítulo XXII, el hidalgo libera una cuerda de galeotes entre los que

CENTRO
DRAMÁTICO
NACIONAL

DIRECCIÓN
ERNESTO CABALLERO

TEATRO MARÍA GUERRERO

TEATRO VALLE-INCLÁN

TEMPORADA

2017

2018

cdn.mcu.es

entradasinaem.es
902 22 49 49

se encuentra Ginés de Pasamonte. Caballero y escudero, temiendo a la Santa Hermandad, se internan en el inhóspito paraje de Sierra Morena, decisión con que se inicia el capítulo XXIII.

En él, Ginés de Pasamonte hurta el rucio a Sancho y en su búsqueda don Quijote halla una maleta dentro de la cual encuentra un diario ricamente guarnecido con un soneto y varias doloridas cartas de amor. Repentinamente descubren una desgreñada figura de hombre medio desnudo brincando entre las peñas que pronto se pierde.

En el capítulo XXIV Cardenio, que así se llama el aparecido, comienza el relato de su historia. *Enamorado de Luscinda decide pedirla en matrimonio, pero el duque Ricardo solicita su presencia en la corte. Se lo comunica a ella y ambos se juran amor y lealtad eternos. En palacio Fernando, segundo hijo del duque, le confiesa la pasión que siente por Dorotea. Su origen humilde hace imposible la relación y con el fin de olvidarla solicita a Cardenio pasar una temporada en su casa. Este desconoce el verdadero motivo de Fernando, que habiendo engañado a Dorotea prometiéndole matrimonio para así conseguirla, la gozó* y huía del escándalo. *En casa de Cardenio éste se encuentra con Luscinda, hablando de ella a Fernando tan encarecidamente que el noble desea verla cuanto antes*. En este punto Cardenio queda en suspenso, interrumpe la narración, se le escapa el juicio, arremete contra don Quijote y Sancho internándose en la espesura como alma que lleva el diablo.

Don Quijote sin vestiduras. Continúa el capítulo XXV en Sierra Morena. Don Quijote decide emular al penitente Amadís de Gaula, se despoja de las vestiduras y en camisa, para sofoco de Sancho, redacta una carta que el escudero debe llevar al Toboso, entregarla a Dulcinea y contarle los sacrificios que en su nombre es capaz de hacer el hidalgo enamorado. En el XXVI inicia Sancho el camino a lomos de Rocinante. Llega a la venta de Palomeque, se encuentra con el cura y el barbero, les relata la locura serrana de su amo y deciden urdir un engaño para sacar a don Quijote de aquellos parajes extremos.

Comienza el XXVII con el retorno de Sancho acompañado del licenciado y el barbero, éste disfrazado de doncella y aquél de escudero. Hacen un alto y escuchan una lastimosa voz que canta celosos amores. Deciden buscar al cantor encontrando a Cardenio, de nuevo entrado en razón y dispuesto a proseguir su historia desde el punto en que quedó suspensa. *"Luscinda le insta para concertar cuanto antes la boda. Fernando se ofrece a hacer la gestión y manda al joven al palacio ducal. Allí recibe una carta de su amada por la que conoce que Fernando se va a casar con ella. Enloquecido vuelve a su lugar el día de la boda. Habla con Luscinda, quien dice amarle, pero su padre la ha entregado. Esconde en su vestido una daga con que poner fin a su vida. Cardenio se oculta y es testigo de la ceremonia. Ante la pregunta ritual ella contesta "Sí" y cae desvanecida. Cardenio abandona la ciudad dispuesto a internarse en la sierra y acabar en ella sus días*. Calla el joven cuando escuchan una voz de "tristes acentos" que da inicio al capítulo XXVIII.

> *Shakespeare sigue con fidelidad la historia cervantina pero incorpora nueva situaciones dramáticas*

Los lamentos proceden de un "mozo vestido de labrador" de singular belleza que junto a un arroyo se lava. Al quitarse la montera descubren a una mujer. Atónitos por la visión solicitan a la joven que les relate su historia. *Hija única de ricos labradores "cristianos viejos ranciosos" es perseguida por Fernando. Defiende ciegamente su honestidad. El noble logra entrar en su aposento y le confirma su amor, prometiéndole hacerla su esposa. Convencida, cede. Una vez saciado su apetito Fernando huye. Días después se entera Dorotea, que así se llama la joven, de que Fernando va a contraer matrimonio con Luscinda, conoce los sucesos de la boda, el desmayo de la novia y el hallazgo en su seno de un papel en el que declaraba ser "esposa" de Cardenio confirmando su amor por él. Tras esta confesión desaparece sin dejar rastro. Dorotea, convencida de que no podrá recuperar su violentada honra, se adentra en la sierra junto a un criado que intenta forzarla. Se defiende, le arroja por un "derrumbadero" y decide internarse en lo más abrupto del paraje serrano*. Al escuchar el sorprendente relato Cardenio se da a conocer en el comienzo del capítulo XXIX. El cura les invita a su aldea rogándoles antes que le ayuden a convencer a don Quijote para abandonar el lugar. Dorotea se ofrece para hacer de doncella convirtiéndose en la princesa Micomicona. Cuando encuentran al hidalgo loco, la falsa princesa le suplica ayuda para arrojar de su reino al gigante Pandafilando de la Fosca Vista. A don Quijote le falta tiempo para socorrer a la dama, saliendo todos de la sierra y emprendiendo el camino de vuelta.

Así comienza el capítulo XXX. Descubren a Ginés de Pasamonte a lomos del borrico escuderil. Sancho recupera su jumento. El XXXI lo aprovecha don Quijote para requerir de Sancho explicación y noticias de su encuentro con Dulcinea. Llegan a la ya conocida venta en el capítulo XXXII. Se retira don Quijote a descansar. El cura revisa unos libros de caballería que allí guarda el ventero y encuentra la *Novela del Curioso Impertinente*. Ante la solicitud de los huéspedes comienza su lectura, que contiene los capítulos XXXIII y XXXIV.

Diferencias de los Cardenios. En el XXXV arriba a la venta una tropilla de gente principal acompañando a una dama portada sobre un sillón. Dorotea llega hasta ella para conocer la razón de su estado. Ésta resulta ser Luscinda y Fernando uno de los caballeros de su compañía que se encuentra cara a cara con Cardenio. Dorotea vuelve a esgrimir sus razones, Fernando las acepta y arrepentido toma a Dorotea explicando que tras la fuga, Luscinda pidió asilo en un monasterio. Entróse en él para sacarla, privóse la doncella y abandonaron el lugar llegando a la venta donde tan felizmente todo había concluido. El hecho de que en el *Cardenio* cervantino conozcamos toda la historia a través del joven y de Dorotea difumina la personalidad del resto de los personajes que, salvo Fernando y Luscinda, son sujetos pasivos

sin intervención directa. No así en el *Cardenio* inglés donde comprobamos desde el principio la amoralidad, la deslealtad, la vileza y la falsedad de Fernando. Cardenio aparece inicialmente como alguien timorato, falto de determinación, nada resuelto y en manos de una Luscinda despegada y menos entregada, más escéptica y exigente. En cuanto a Dorotea, desde su aparición se muestra voluntariosa y decidida, dispuesta a defender su honra contra todo, que sólo flaquea al entregarse mediando una proposición de matrimonio. Los acontecimientos de Cardenio y Dorotea dan pie a Shakespeare para crear una multiplicidad espacial que agiliza el argumento dramático otorgando un protagonismo sustancial a los padres de Cardenio y de Luscinda -meramente anecdóticos en Cervantes- así como al hermano mayor de Fernando y a su padre el duque Ricardo. El texto de Shakespeare está escrito en endecasílabos salvo las partes de los padres de Cardenio y Luscinda que están en prosa. Los personajes que aparecen son bastante más numerosos que en el Cardenio quijotesco. A pesar de que el duque Ricardo sólo interviene en las escenas primera y última, en ésta da fin a la comedia actuando como *deus ex machina*. Shakespeare multiplica las incidencias y sigue con bastante fidelidad la historia cervantina, aunque incorpora ciertas situaciones meramente dramáticas, ya lo hemos apuntado, que no tienen lugar en Cervantes como el rapto de Luscinda en el convento por parte de Fernando y su hermano Pedro o la solución final en la que todos se encuentran en un refugio de caza que, curiosamente, posee el duque Ricardo en los parajes serranos donde se esconden Cardenio y Dorotea. Comedia rústica y urbana, gran parte de la acción se desarrolla en interiores y exteriores ciudadanos. La acción de *Historia de Cardenio*, que consta de cinco actos y dieciocho escenas, se distribuye de la siguiente manera:

ACTO I

Escena I.- Palacio del duque Ricardo. Don Pedro y Duque.

El duque se queja ante su hijo Pedro de la ausencia de su otro hijo, Fernando. Pedro recibe una carta de él en la que le pide un dinero, mandando a Cardenio para recogerlo.

Escena II.- Afueras de un pueblo. Camilo, Cardenio, Luscinda, don Bernardo.

Camilo, padre de Cardenio, recibe carta del duque rogándole que le mande a su hijo, lo que disgusta al joven que no desea alejarse de Luscinda. *Mutis de Camilo*. Entra Luscinda y el joven le habla de su partida. Ella no parece dispuesta a esperarle y duda de la voluntad de su enamorado. Cardenio le promete volver pronto. Entra don Bernardo, padre de Luscinda. *Mutis de Cardenio*. Reprende a su hija por la elección de Cardenio, manifestando la joven su predilección por él. *Mutis de los dos*.

Escena III.- Exterior casa de Dorotea. Don Fernando y Dorotea.

Fernando con criados, luces y músicos, ante el balcón. Ronda. *Mutis de acompañantes*. Dorotea ve imposible la relación por la diferencia de clase. *Mutis de Dorotea*. Fernando decide hacer cualquier cosa para conseguirla.

ACTO II

Escena I. Afueras de una aldea. Fabián, don Fernando, López.

Fernando, que ha conseguido a Dorotea con falsos juramentos y promesa de matrimonio, se autoexculpa. Su pasión se dirige ahora hacia Luscinda, apartado Cardenio tras enviarle a palacio para recoger el dinero.

Escena II.- Aposento de Dorotea. Dorotea, Gerardo.

Dorotea, perdida la honra, decide abandonar la casa tras recibir un billete de Fernando en el que reconoce su infamia y se despide.

Escena III.- Exterior casa don Bernardo. don Fernando, don Bernardo, Luscinda, Camilo.

Fernando reconoce su deseo por Luscinda, su deslealtad hacia Cardenio y su perfidia con Dorotea: "*Soy menos noble que mi perro*". Pide por esposa a Luscinda en contra de la voluntad de ella. Su padre acepta. La obediencia paterna la obliga, pero sigue amando a Cardenio. *Mutis de Luscinda y Fernando*. Entra Camilo. Habla con don Bernardo del amor de Cardenio hacia Luscinda, y aquél le miente diciendo que ella prefiere a Fernando. Camilo responde que quiere escucharlo de sus propios labios.

Escena IV.- Casa de don Bernardo. Balcón. Luscinda, Ciudadano, don Bernardo.

Luscinda desde el balcón entrega a un ciudadano una carta para Cardenio.

ACTO III

Escena I.- Afueras de un pueblo. Ciudadano, Cardenio.

Cardenio lee la carta que le ha sido entregada y conoce la traición de Fernando. Cambia su vestido con el fin de llegar a casa de Luscinda el día de la boda sin ser conocido.

Escena II.- Casa de don Bernardo. Luscinda, Cardenio, don Fernando, don Bernardo.

Luscinda se angustia ante la inmediatez del enlace. Entra Cardenio e intentan buscar una solución. Hablan de matar a Fernando y huir juntos. Se anuncia el inicio de la boda. *Mutis de Luscinda*. Cardenio se oculta y observa. Entran los contrayentes. Se descubre Cardenio. Los criados de Fernando le echan fuera. Luscinda se desmaya cayéndosele del pecho un papel en el que habla de un puñal. Se suspende la ceremonia.

Escena III.- Afueras de un pueblo. Don Pedro, Camilo, Dorotea, Ciudadano, don Bernardo, Criado.

Entran Pedro y Camilo, quien le cuenta la infamia de su hermano Fernando. Entra Dorotea sin ser vista. Escucha. Un hombre da a Camilo noticias de Cardenio: ha desaparecido y se ha vuelto loco. Entra don Bernardo contrito por haber obligado a Luscinda contra su voluntad. Reproches de Camilo. *Mutis de todos*.

ACTO IV

Escena I.- Llanura con montaña al fondo. Pastor I, Pastor II, Dueño, Cardenio, Dorotea, don Pedro, don Fernando.

Pastores y Dorotea vestida de zagal. Cardenio aparece. Habla con Dorotea, quien teme ser descubierta. Cardenio enloquece y sale. *Mutis de los pastores*. El dueño, al percatarse de que el zagal es una mujer la quiere forzar. Entra Pedro y Dorotea escapa. *Mutis del dueño*. Entra Fernando. Hablan de Luscinda interna en un convento decidiendo los hermanos sacarla de allí.

Escena II.- Llanura con montaña al fondo. Caballero, Cardenio, Dorotea.

Cardenio y un caballero. Se escucha un laúd y Dorotea canta fuera. Entra. Se lamenta de su situación y menciona a Fernando. Al oírlo Cardenio se da a conocer. Ella le da noticias sobre Luscinda.

ACTO V

Escena I.- Llanura con montaña al fondo. Don Pedro, Luscinda, don Fernando, Dorotea.

Entran Pedro, Fernando y Luscinda velada, quien acusa a Fernando de traidor. Éste reconoce sus actos. Pedro les invita a acogerse en una casa cercana y conocer toda la historia. Entra Dorotea de zagal y se descubre ante Pedro explicándole que fue engañada por su hermano y que Cardenio descansa cerca de allí.

Escena II.- Refugio de caza del duque. Camilo, Duque, don Bernardo, Caballero, don Pedro, don Fernando, Luscinda, Dorotea, Cardenio.

Hablan el duque Ricardo, Camilo y don Bernardo, quien reconoce su error. Entran Pedro, Luscinda y Fernando, ella tapada. Fernando se arrepiente. Dorotea se presenta al duque como Florio, servidor de Fernando quien le obligó a seguirle en contra de su voluntad. Fernando lo niega. Florio dice tener testigos y sale. Entran Cardenio, disfrazado, y Dorotea sin disfraz, que se dirige a Fernando para que repare su ultraje, lo que éste acepta. Cardenio se quita el antifaz. El duque acepta a Dorotea como nuera y uniendo las manos de las dos parejas pone fin a la función.

¿Cómo es posible que tengamos conocimiento de *Historia de Cardenio* si hemos dicho que el manuscrito se quemó en el incendio de The Globe en 1613? Uno de los autores que aparecieron en Inglaterra tras la muerte de Shakespeare fue su supuesto bastardo William Davenant, quien aseguraba haber recibido de su presumible padre ciertos manuscritos. El propio Davenant escribió la comedia *The Spanish Lovers* que no ha llegado a nuestros días, estrenada en 1629 y que puede ser claramente una adaptación de la *Historia de Cardenio*. Hasta 1653, ya lo hemos comentado, no se vuelve a saber nada de Cardenio. En el registro de libros de ese año existe una anotación: *Historia de Cardenio*, teniendo como autores a Shakespeare y Fletcher. Aunque se conocen los datos del citado registro no se tiene constancia de la existencia del libro. El siglo XVIII representa para la obra de Shakespeare un período fundamental, pues gracias a tres editores -Pope, Theobald y Warburton- comienzan a publicarse muy cuidadas ediciones de sus obras, corregidas y eliminadas las frecuentes erratas que hasta entonces sufrieron los textos. En ninguno de los registros de las obras de Shakespeare que anotaron los editores citados figura la *Historia de Cardenio*, pero Theobald asegura tener en su poder tres manuscritos, aunque no completos, de la obra en cuestión que refundió en un nuevo texto que bajo el título de *Doble Falsedad* o *Los amantes fingidos* publicó en Londres y se representó en 1727 en el teatro londinense Drury Lane con un gran éxito que permitió su representación, en distintas ocasiones, hasta 1791. La obra es bastante más corta que cualquiera de las que Shakespeare escribió, lo que puede significar la irremisible pérdida de algunas escenas del original. El mismo Theobald da noticia de la procedencia de los manuscritos.

Regalo para su hijo. Parece ser que el primero, según él escrito con la caligrafía de Shakespeare, fue un regalo del autor a un supuesto hijo o hija natural, lo que nos acerca a la figura de Davenant; el segundo había estado en poder del apuntador de la compañía de Davenant -quien dirigió junto al actor Thomas Betterton un teatro en Londres- el cual estuvo forzado a venderlo acuciado por una extrema necesidad; en cuanto al tercero nada se dice sobre él. Parecer ser que a la muerte de Theobald, Warburton se hace con su biblioteca. Respecto al desaparecido manuscrito de *Historia de Cardenio* corre una anécdota -que muy bien puede ser leyenda- en la que se dice que fue el cocinero del propio Warburton quien lo utilizó para encender la chimenea, evidentemente desconociendo el valor de esos "papeles". Theobald, en la refundición ya comentada, introduce una serie de importantes cambios, entre ellos los nombres de los protagonistas. Julio es Cardenio; Henriques, Fernando; a Leonor la convierte en Luscinda y a Violante en Dorotea. Al margen de los ya citados anteriormente hay que subrayar las partes en prosa de Camilo y don Bernardo, personajes tratados algo ridículamente por Shakespeare como era habitual en sus comedias donde hacía hablar en prosa a caracteres bufonescos. Es también interesante comprobar la muy distinta reacción del protagonista ante el desposorio de Luscinda. En la novela cervantina Cardenio se muestra impasible, sin reacción, decidiendo huir al darlo todo por perdido. No así en la comedia, donde furioso y violento intenta que la ceremonia no se consume espada en mano, a sabiendas de que su acción no pasa de ser un gesto dramático pues nada puede hacer contra su señor y está abocada al fracaso. Esta relación de vasallaje tiene un gran protagonismo en la comedia y es recordado frecuentemente por distintos personajes como Camilo, don Bernardo, Luscinda, Fernando y el propio Cardenio. Es asimismo curioso el travestismo de Dorotea en ambas creaciones, pues mientras en el *Quijote* se transforma en la princesa Micomicona, es Florio en la comedia. La primera traducción al español de *Historia de Cardenio*, siguiendo el texto de *Doble Falsedad*, se debe al profesor inglés David Ley, quien se ha mantenido absolutamente fiel a Theobald excepto en la canción que Dorotea expresa en la escena II del acto IV. Con muy buen criterio el propio Ley en la introducción explica que la canción que aparece en *Doble Falsedad* -seguramente debida a Theobald- se aleja mucho formalmente de las que podían ser habituales en el siglo XVII, por lo que decidió hacer cantar a la joven algunas estrofas de las que aparecen en el *Quijote* cantadas por Cardenio. Son las muy conocidas:

"¿Quién menoscaba mis bienes?/ Desdenes./Y ¿quién aumenta mis duelos?/ Los celos./ Y ¿quién prueba mi paciencia?/ Ausencia./De ese modo, en mi dolencia/ ningún remedio se alcanza,/ pues me matan la esperanza/ desdenes, celos y ausencia."

TEATROESPAÑOL

31 oct – 2 nov

SALA PRINCIPAL

TEMPORADA 2017/18

danza eñe

I Muestra de danza contemporánea española

COLABORA

feced

DANCE FROM SPAIN

ORGANIZA

20 años fundación sgae

teatroespanol.es - fundacionsgae.org

MADRID

Artistas plásticos unidos

Los fines y actividades de la Asociación de Artistas Plásticos de España explicados por su presidente.

José Luis Raymond

La Asociación de Artistas Plásticos de España (AAPEE) se crea en el 2014 para representar a creadores y artistas que trabajan en la plástica escénica: escenógrafos, figurinistas, caracterizadores, iluminadores, coreógrafos, directores, dramaturgos, videoescenistas, pudiendo también asociarse aquellos creadores que desarrollen su labor en TV, arquitectura, eventos, consulting, docencia, etc.

Se creó con el fin de desarrollar las ideas espaciales y escenográficas, así como promover la investigación y creación de las artes plásticas vinculadas a las artes escénicas. Organiza cursos, conferencias, jornadas; promueve publicaciones, impulsa relaciones de los asociados con instituciones públicas de carácter educativo y cultural. Busca también resolver problemas artísticos y técnicos que les afectan mediante sus contactos con interlocutores de las administraciones públicas y representantes políticos. En este sentido, trabaja para el desarrollo, evolución, mejora y perfeccionamiento de la regulación en España en materia de propiedad intelectual de las artes escénicas y plásticas, además de velar por el correcto funcionamiento de las sociedades de gestión que administran los recursos de nuestra actividad profesional. La sociedad está en continua evolución por lo que las artes van asumiendo y potenciando dichos cambios. Las artes escénicas no se escapan a esta evolución y obliga a los artistas que trabajan en ellas a ser curiosos con las nuevas formas de entender la escena y de cómo adaptarlas a las reflexiones que ésta demanda.

Actividades. La Asociación está recogiendo el sentir de las necesidades creativas que se proponen en la actualidad, y para ello organiza actividades y mantiene colaboraciones. Las nuevas generaciones demandan información para el desarrollo de su trabajo y, en este sentido, damos apoyo para participar en la AAPEE y en actividades que impulsa. Por ejemplo, los Encuentros de Orientación Profesional y Cooperación y Desarrollo Internacional, que ya se han celebrado durante dos años consecutivos en la Sala Mínima de Lavapiés y en el Teatro de la Abadía, siendo organizadas con eficacia por Jana Pacheco y Yeray González y con la colaboración de varias instituciones y organismos públicos como Acción Cultural Española, AECID, Iberescena y Erasmus. El objetivo es informar a los profesionales de las artes escénicas sobre los programas de movilidad, cooperación y residencias artísticas, tanto en el ámbito nacional como en el extranjero.

No solamente las nuevas generaciones se hacen eco de las propuestas de la Asociación: por tercer año consecutivo se han desarrollado las Jornadas de Plástica Escénica dedicadas al encuentro de los profesionales del sector y a un público interesado. En las Jornadas han colaborado tanto creadores como teóricos plásticos; Mariaelena Roqué, Lorenzo Caprile, Marta Jiménez, Sofía Pantouvaki, Simona Rybakova, Felipe de Lima, Elisa Sanz, Ikerne Jiménez, Juan Gómez Cornejo, Juan Sebastián, Mónica Boromello, Alejandro Andujar, Jose Antonio Sánchez, Javier Chavarría, Pep Durán, Óscar Cornago, etc., encuentros que han fortalecido la presencia de la creatividad plástica en la escena española, y para los que ha sido imprescindible la ayuda del Centro Dramático Nacional. Tres jornadas donde el espacio, la escenografía, la iIndumentaria y la iluminación han sido protagonistas de las sesiones de trabajo.

Encuentros y exposiciones. Las exposiciones, encuentros y divulgación gráfica se encuentra presente en todas las actividades que lleva a cabo la Asociación. La exposición "Tránsitos por la escenografía española" sigue recorriendo la geografía española después de presentarse en la Cuatrienal de Praga 2015; nuestra colaboración con la OISTAT (España) ha llevado a nuestro asociado Eufrasio Lucena a representar a la AAPEE en el World Stage Design 2017, en Taipei y a formar parte de la comisión de vestuario Internacional de la organización "Costume Design "(CD). Hemos presentado los "Encuentros de Arquitectura Escénica" en Sevilla, donde Curt Allen ha presentado nuestra asociación, y ha formado parte de un encuentro con Florencio Ortiz (AAI) para debatir sobre "El espacio y la luz en Hamlet" (los dos creadores fueron galardonados con los Premios ADE 2016).

Son muchas las actividades y proyectos en los que participan nuestros asociados, desde intervenciones plásticas en espacios museísticos y públicos, publicaciones, workshops internacionales, encuentros. Agradecemos también el apoyo a nuestros patrocinadores: Sastrería Cornejo, Mambo Decorados, Sfumato (Pintura escénica), Sala Lanau, Ibercover, a nuestro socio de honor Pedro Moreno y a los 70 asociados que hacen que entre todos sigamos activos.

Asociación de Autores de Iluminación

Se creó hace 20 años para promover la labor y formación de los iluminadores de espectáculos. Sus actividades no han dejado de crecer.

Juan Gómez-Cornejo

La Asociación de Autores de Iluminación es una organización profesional sin ánimo de lucro. Se fundó en 1998 y desde entonces hemos tratado de reunir y representar a los iluminadores de espectáculos. En 2014 incorporamos la sección de videoescena, una disciplina intrínsecamente relacionada con la luz y que cada día cobra mayor relevancia. Con esto tratamos de evolucionar con el medio y las nuevas tecnologías y crear nuevas vías de interés para nuestros socios. Somos pues un portal profesional, pero también queremos que sea una plataforma de conocimiento y aprendizaje. Nos proponemos desarrollar programas de formación y capacitación para futuros iluminadores, tratando de rellenar el increíble vacío existente y librándonos del autodidactismo al que hemos estado irremediablemente obligados. Aspiramos a ser referente de nuestra profesión y de la industria que la rodea, para esto contamos con empresas colaboradoras y patrocinadores que, junto con nuestras pequeñas cuotas, nos apoyan para desarrollar actividades que promocionen nuestro oficio y sirvan para mejorar su aprendizaje y desarrollo. Cada vez son más los profesionales del espectáculo que consideran la luz como un elemento imprescindible para la dramaturgia. Entre los fines de nuestra Asociación figura el de promover y defender los derechos propios de nuestro campo y de otras organizaciones con las que creamos sinergias y vínculos, tanto profesionales como artísticos. Por ello, la formación figura como uno de nuestros objetivos. Ponemos todo la intención y experiencia de nuestros socios en conseguir estos propósitos a través de fórmulas online como nuestro Canal Youtube y otras redes sociales (Facebook, twitter, Google...) que permiten acceder a eventos sobre "la cultura de la luz". Ya contamos con 6.000 seguidores.

ASOCIACIÓN DE
AUTORES
DE ILUMINACIÓN

Encuentros. De forma resumida podemos enumerar algunas de nuestras actividades y la repercusión que tenemos. Para empezar y en estrecha colaboración con centros de producción públicos (Teatro Real, CNTC, Teatro de la Abadia, Teatro de la Zarzuela, Academia de las Artes Escénicas, etc.) pusimos en marcha *Encuentro de la Luz,* un formato didáctico donde el público, tras ver el ensayo general de una obra, asiste a un encuentro con los iluminadores, que exponen y comentan su trabajo. Un formato innovador y apasionado para aquellos amantes de este trabajo y futuros Iluminadores. En nuestra web podemos encontrar todos los *Encuentros*: http://adadi.org/encuentros-de-la-luz/, hasta ahora ya vamos por el décimo noveno y hemos conseguido más de ocho mil visualizaciones. De todos ellos podemos citar algunos profesionales con una larga carrera como Jennifer Tipton, con la que estrenamos el formato, Pascal Merat, y el último fue Jean Kalman, que nos invitó a compartir su último trabajo en el Teatro Real para la opera *Billy Bud*. En el ámbito nacional hemos contado, entre otros, con Nicolas Fischtel, Carlos Torrijos, Albert Faura, David Bofarull, Juan Gómez-Cornejo, Juanjo Llorens, además de diseñadores con gran experiencia en mega eventos y grandes espectáculos en vivo como Óscar Gallardo y Juanjo Beloqui o en trabajos para televisión como Iñaki Irastorza.

Uniendo fuerzas. A través de nuestro ciclo *Miradas*, desarrollamos otro tipo de actividades donde implicamos a otras áreas artísticas relacionadas directamente con la iluminación y la videoescena, como la escenografía o la dirección. Estas actividades nos permiten crear sinergias y aunar fuerzas con otras organizaciones. También aprovechamos visitas de iluminadores reconocidos para organizar conferencias, y hemos contado con la colaboración de Rick Fisher, Jeff Ravitz, Tupac Martir, Yaron Abulafia, entre otros. Colaboramos con escuelas públicas y privadas del sector audiovisual (Resad, CIFF José Luis Garci, Centro de Tecnología del Espectáculo, Institut del Teatre de Barcelona, TRADE, IED, AFIAL) en la organización de cursos monográficos de materias relacionadas con el trabajo de la luz (Autocad, Qlab, Catalyst, etc.) y participamos en la formalización de convenios de colaboración en prácticas con sus alumnos. El año pasado en estrecha colaboración con la Asociación de Artistas Plásticos de España y el Centro Dramático Nacional participamos en las II Jornadas de Plástica Escénica dedicadas a la iluminación, acontecimiento que despertó un gran interés entre los profesionales. Nos sentimos arropados por los centros e instituciones ya citadas y apoyados por grandes fabricantes y distribuidores de la Iluminación, tanto en el ámbito nacional como internacional. Confiamos en que nuestro trabajo sea una chispa para que la cultura y la magia de la luz se preserve dando solidez a los profesionales ya existentes y formación a futuros artistas de la iluminación. La pasión por la luz y las ganas de compartir experiencias son los únicos requisitos indispensables para estar en la AAI, experiencias que además de enriquecernos como profesionales nos engrandecen como personas.

El tiempo de las flamencas

Las mujeres del flamenco no se limitan a perfeccionarse en su oficio para mantener la tradición, también se interesan por la creación, tejen ideas y las llevan a escena. Artistas que cuestionan el flamenco "seguro" y se posicionan en un territorio entre la pertenencia y la ruptura. Así se define el flamenco de esta centuria, que ya es conocida como *el siglo de las flamencas.*

por Cristina Cruces

Rocío Molina en *Caída del cielo.*
© Pablo Guidali

A pesar de los muchos nombres de artistas-mujeres reverenciadas, las primeras profesionales flamencas ocuparon salvo excepciones puestos subalternos en un género ya de por sí estigmatizado, marcado por la procacidad hampona, el alterne, la nocturnidad, la asociación gitana y la aspereza de sus formas, en el que ser mujer, artista, flamenca y, en su caso, gitana, constituía un acúmulo de desprestigio. Las artistas históricas asumieron un rol único entre la contestación a lo establecido, la admiración icónica y la desconsideración social. Quisiera referirme a dos factores analíticos, tal vez explicativos, para definir el flamenco como un arte *sexuado* o —si optamos por asentar un nuevo término— *generizado.* El primero de ellos es la corporeidad, que situó a las flamencas históricas en el espacio de la interpretación, sobre todo del baile, apartándolas salvo excepciones de otras tareas de organización y administración. El segundo factor fue la asociación automática de las mujeres con los papeles de madre y esposa, y la deseabilidad social del entorno privado. Las prohibiciones explícitas o implícitas para convertirse en "mujeres del arte" no afectaron sólo a las mujeres, pero lo hicieron a través del control masculino, por razones distintas a las de los hombres y en mucha mayor medida que a ellos. De tal modo que hoy resulta imposi-

ble referirnos a aquella gran mayoría invisible de flamencas que ni siquiera llegaron a las tablas, ocultas por las convenciones en torno a "lo artístico" y "lo público".

Raíces románticas.. El flamenco es un arte a la vez nacionalista, romántico y costumbrista, que nace como sabemos de la particular combinación del patetismo y la algarabía, una mezcla entre lo popular, el autenticismo y la sensualidad. Andalucía ofrecía un panorama colmado de formas populares y danzas festivas a las que se ayuntaron las aboleradas de palillos, de versión popular y también academicista, con aquellas célebres Pepa Vargas, Manuela Perea "la Nena", Dolores Serral o Petra Cámara que, cual las copistas Guy Stephan o Fanny Elssler, conquistaron con sus mudanzas los teatros españoles y extranjeros desde París a La Habana. Los bailes de gitanas, mujeres anónimas las más de las veces, se concentraron en la segunda mitad del siglo XIX, aparte de sus ritos y festividades "de uso" y de actuaciones en fiestas domiciliarias en cinco entornos escénicos: "zambras" de Granada (en origen "danzas"); salones para fiestas y números sueltos (en uno de ellos encontramos la primera mención al término "flamenco" en 1847); academias de acceso previo pago para ver los "ensayos" de boleras e intermedios de gitanas; teatros con las más diversas formas escénicas, y los celebrados "cafés cantantes" donde se codificó "lo flamenco" que llevó el estereotipo gitano o agitanado —confundido metonímicamente con "lo andaluz"— y a marcar las claves estéticas de un arte nuevo. Para el cante, el tono sentimental y el jipío se alinearon en torno a la figura de Silverio Franconetti (1823-1889), nombre masculino de referencia que convivió junto a las referencias exotizantes del magnetismo gitano. Sobre todo en el baile de mujer.

El flamenco es un arte a la vez nacionalista, romántico y costumbrista

Éste es el embrión de la división sexual del trabajo que caracterizará el arte por venir. Los nombres del cante anteriores o coetáneos a Silverio de los que se tiene referencia fueron básicamente masculinos: Tío Luis de la Juliana, al Tobalo, el Planeta, el Fillo, Juan de Dios, el Colorao, Lázaro Quintana, Curro Durse, Manuel Molina, Paquirri el Guanté, el Marrurro, el Loco Mateo... Ciertamente, conocemos a María Borrico, la Serrana o la Andonda, pero la primera celebridad femenina del cante (la Serneta, que además de cantaora en teatros y salones fue también guitarrista y docente) ocupa ya el tránsito desde mediados del XIX hasta las primeras décadas del siglo XX, cuando reverdecen otras como la Parrala, la Rubia, la Trini o después Paca Aguilera. Pero, en el cante, siempre fueron las menos. Lo **siguen siendo.** De ellas se pasó al práctico monopolio de Pastora Pavón Cruz, la Niña de los Peines (1890-1969), la gran voz del flamenco cuya obra sonora, catalogada como Bien de Interés Cultural del Patrimonio Histórico de Andalucía (1999), aglutinó el cante conocido hasta entonces. Mantenedora de los estilos clásicos, imaginativa por tangos, creadora de la bulería moderna y artífice de su fusión con el cuplé de moda, Pastora fue el gran e indiscutido nombre de mujer inmediato a la "Edad de Oro" (hasta las primeras décadas del siglo XX) y del periodo de la "Ópera Flamenca" (mediados de 1920-1930), en competencia con viejos y nuevos prodigios como Chacón, Manuel Torre, Manuel Vallejo o Pepe Marchena, todos cantaores-hombres. Pero, una vez casada con el también cantaor Pepe Pinto, se apartó del cante para limitarse a alguna tardía aparición, en pleno auge del flamenco más edulcorado en los años cuarenta, o a servir de compañía en las giras de su marido.

Inflación de bailaoras.. Respecto a las mujeres del baile, las mayoritarias, los cuadros fueron el modelo de presentación más habitual, con un guitarrista, uno o dos cantaores y una verdadera inflación de bailaoras que desde 1860-1870 ya son flamencas plenas, gitanas o de forma agitanada, insertas en un mundo socialmente devaluado, ajeno a la veneración que hoy nos provoca. En unas décadas pasarían por los cafés flamencos las Coquineras, la Gamba, Concha la Carbonera, la Mejorana, Gabriela Ortega, la Malena, la Macarrona y otras que convivieron hasta bien avanzado el siglo XX con los géneros de variedades o los cuadros boleros.

Obviado en la investigación del flamenco escénico y hoy felizmente rescatado para las mujeres por autoras como Ángeles Cruzado (www.flamencasporderecho.com), el tiempo de las

variedades nos recuerda la condición siempre versátil de las flamencas. Las unas, acogidas a la gitanería flamenca del café, las ventas, el colmao o la fiesta de señoritos, el pequeño entorno de la juerga donde, pasado el tiempo, cantaoras como la Pompis, Luisa Requejo, Rosalía de Triana, la Moreno o Isabelita de Jerez hallaron su acomodo, dejando todo lo más algunos pequeños testimonios grabados de sus cantes. Las otras, sostenedoras de las viejas danzas circulares y rituales de Granada, con sus agudos timbres por fandangos, cachuchas y mosca, legatarios de aquellas zambras de la Capitana o la Golondrina que alcanzó a filmar Alice Guy en 1905. Las más, mujeres de la escena que se codearon hasta "los felices veinte" con las "troteras y danzaderas" (como tituló su novela de 1912 Ramón Pérez de Ayala) de la psicalipsis, el cuplé y la bohemia, cuando el teatro comercial era la máxima fuente escénica de beneficios.

Tras la Guerra Civil, muchas artistas flamencas se apegaron a este "hacer de todo" (nos lo define así agudamente Matilde Coral), cantando copla o flamenco, bailando indistintamente danzas regionales, clásico español, números de pareja o flamenco, y declamando o actuando en las estampas andaluzas. Lo que entonces era una exigencia empresarial, hoy se ha convertido en estrategia creativa para jóvenes bailaoras que, como la gaditana Rosario Toledo, ofrecen un novedoso formato de "flamenco-teatro" que armoniza narrativa, danza, parodia, recitado y cante.

Tras la Guerra muchas artistas se apegaron al "hacer de todo", cante, baile, declamación

Algunos datos estadísticos. Tras un exhaustivo tratamiento del contenido de *Arte y artistas flamencos*, libro fundamental de 1935 de Fernando el de Triana, confirmamos que cante y baile representaban en el tiempo narrado por su autor (desde el último tercio del XIX) el 41 y el 42 por ciento de los 313 intérpretes recogidos (127 y 133 en total), más un 17 por ciento de guitarristas (53), con una subdivisión claramente sexuada. Según dedicación principal, contamos 30 cantaoras y 97 cantaores, frente a 96 bailaoras y 37 bailaores, proporciones prácticamente invertidas que situaban a los hombres mayoritariamente en el cante y el toque y a las mujeres en el baile. El criterio de hipercorporeidad fijó para las mujeres el cuerpo como única fuente para la producción de arte y frontera última de la profesión. Los atributos considerados *esencialmente* femeninos hicieron el resto.

Voluptuosas y seductoras. Las bailaoras fueron reiteradamente glosadas por su sexo, fundamento éste de la gracia, la figura y la belleza que las hacía, en palabras de Simone de Beauvoir, "objetos eróticos ideales". Todavía hoy es frecuente leer en las crónicas periodísticas referencias acerca de la "femineidad", el baile "de cintura para arriba", las rotaciones, la curva, la sensualidad de unos cuerpos que "parecen no tener huesos", cual redactó Richard Ford, o lo voluptuoso de sus expresiones, los detalles corporales, las descripciones de la indumentaria y el adorno, la blandura de las formas o la insinuación de los gestos. La expresión más clara y aceptada de estos valores aplicados al baile es el modelo de la Escuela Sevillana, donde, como describió la gran maestra Matilde Coral en su *Código*, "La bailaora tiene que seducir. Que cada movimiento y cada gesto sean una promesa [... donde] cada quiebro se convierta en un esguince de sensualidad oculta y cómplice". Ninguno de estos son los campos referenciales que se utilizan para el baile masculino, "de cintura para abajo", todo zapateado y fuerza, directividad, velocidad, acrobacia y grandes desplazamientos.

Ciertamente, los bailes gitanos impugnan en parte estas categorías, apostando por una búsqueda alternativa de la belleza que se caracteriza por la radicalidad, el desafío, el desbordamiento, la excitación emocional y el barroquismo, cuyo modelo femenino hace menos potente el dimorfismo sexual. No es casual que gitanas fueran algunas de las primeras bailaoras que renegaron de la femineidad convencional vistiéndose de hombre en los escenarios. Desde la Cuenca a Salud Rodríguez se abrió para las flamencas un camino que Carmen Amaya consolidó para el baile de mujer con técnicas como pitos en las manos, vertiginosidad o zapateados poderosos. La división sexual del trabajo flamenco situó a la música, por el contrario, en el espacio masculino de cantaores y tocaores. Como Joaquina Labajo señala, la mujer es el cuerpo que atiende la cualidad indispensable del sonido, voz, guitarra y palmas, que detentan los hombres. Tal centralidad fue también económica: hemos anotado en otros textos la enumeración que hizo el cantaor Rafael Pareja de Triana (1877-1965) de los cachés artísticos de principios del siglo XX: el cantaor de mayor rango, Chacón, cobraba 30 pesetas; el primer guitarrista, Maestro Pérez, 17,5; la bailaora de mayor nivel, la Macarrona, un tercio que su equivalente masculino en el cante: 10 pesetas. El resto de bailaoras, entre 4 y 10 pesetas. El cantaor peor retribuido que se cita, Niño de Alcalá, cobraba 12 pesetas, y los tocaores en general 10 pesetas, más el coste de la rotura de las cuerdas. Las cifras manifiestan la desigualdad salarial del baile que, en buena medida, se mantiene en la actualidad. Del mismo modo que determinados estilos se califican como más ajustados al baile de mujer (guajiras, alegrías...), existen determinadas asociaciones acerca del repertorio cantaor de las mujeres, de las voces que les serían propias, o de las intérpretes que cantan "con voz de hombre".

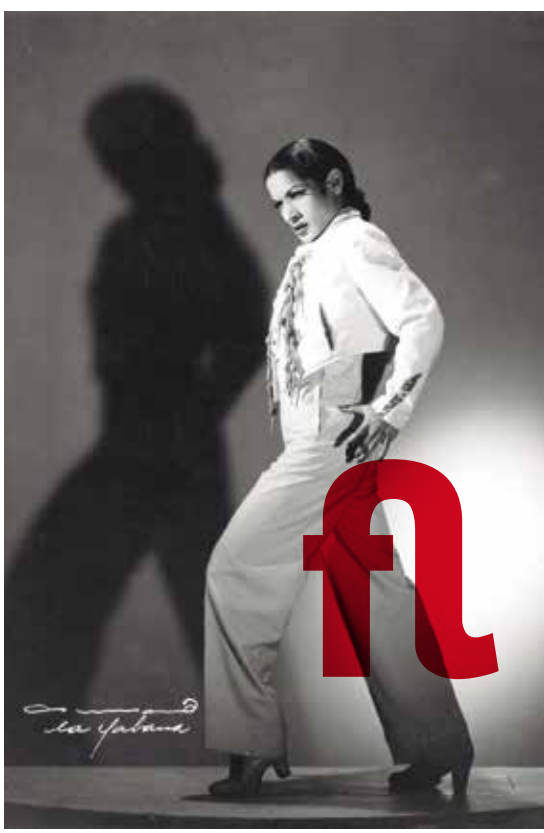
Guitarra y mujer. El toque presentó en origen sus propias peculiaridades, con una anulación de la mujer como instrumentista en los cuadros flamencos desde finales del XIX que no puede escudarse en manidas justificaciones orgánicas de fuerza o complexión. Tocaores-hombres con dedos cortos o pulsación débil, presencia continuada de mujeres en el tañido de la guitarra popular, grandes intérpretes de la guitarra andaluza que han sido y son mujeres actúan como pruebas en contrario, y también la constancia histórica de bailaoras y cantaoras que a finales del XIX y principios del XX tocaban la

guitarra (Dolores la de la Huerta, la Antequerana, la Serneta, la Cuenca…). Avanzado el siglo XX, también lo hicieron Anilla la de Ronda y tía Marina Habichuela, o las más virtuosas Adela Cubas y Victoria de Miguel. Son otras cuestiones históricas y culturales las que han apartado la guitarra flamenca de las manos de mujer: los masculinizados y privados entornos de aprendizaje social de la guitarra flamenca (fiestas, juergas, barberías, casas de los maestros), la hipercorporeidad de la bajañí, un elemento simbólicamente "externo" al cuerpo, y sobre todo la guitarra como instrumento de poder. Con frecuencia, a los tocaores les eran atribuidos la selección de los cuadros, el trato con los pagadores, la tutela de la fiesta, la administración y distribución necesarias para iniciar los primeros pasos en las grabaciones de sonido, posiciones públicas y de gestión *impropias* para las mujeres, que han frenado los itinerarios femeninos. Todavía hoy, los guitarristas son los directamente implicados en las tareas de composición, producción discográfica y arreglos.

Ocho frente a dos. Algo debe haber sucedido, para que las tasas de hombres y mujeres en cada apartado del flamenco hayan variado lo mínimo, e incluso hayan empeorado en algunos indicadores, y no necesariamente porque las mujeres sean menos, sino tal vez porque acceden en menor medida a las contrataciones. Si lo narrado por Fernando el de Triana establece una proporción de seis hombres frente a cuatro mujeres para cada diez artistas flamencos, un reciente artículo nuestro en la revista de investigación La Madrugá de la Universidad de Murcia (2015) evidencia que ocho de cada diez intervenciones artísticas fueron masculinas. El toque representó casi una tercera parte de dichas intervenciones, junto a un 41 por ciento de cante y un 28 por ciento de baile. Pero frente a 47 actuaciones de cantaoras-mujeres, las de cantaores-hombres fueron más del doble: 103. En el sentido opuesto, la presencia de los bailaores-hombres también se ha incrementado, superando las intervenciones de ellas, aunque en poco, las de bailaores (52-49). No ha cambiado, sin embargo, la exclusión femenina del toque y la percusión, y no precisamente por la ausencia de estas parcelas en el flamenco escénico del siglo XXI. De hecho, la guitarra y todo tipo de percusiones flamencas detentaron más de un centenar y tres decenas de intervenciones respectivamente en la Bienal citada, todas ellas masculinas. Omitida una orquesta sinfónica, sólo tres mujeres colaboraron en espectáculos de la Bienal 2014 por 43 hombres en la categoría "otra instrumentación", mientras en el papel de coros, palmas, jaleos y compás se advierte un cierto avance femenino, aun siendo las actuaciones de "palmeras" todavía algo menos de la tercera parte de las de sus homólogos masculinos (13 frente a 42). Finalmente, es significativo que en un contexto cada vez más complejo y de diversificación y especialización de tareas como el que vive el arte flamenco, el análisis arroje sólo un 16 por ciento de mujeres en actividades técnicas de escenografía, iluminación, sonido, audiovisual, maquinaria, montaje o regiduría. Los profesionales hombres duplican la proporción de mujeres en dirección y coordinación de eventos o actividades de creación y composición, mientras son las tareas de producción, intermediación y comunicación las que incorporan una mayor presencia de mujeres (43 por ciento frente al 40 por ciento masculino).

Desigualdades profesionales. El rango artístico nos ayuda a afinar esta mirada sobre las desigualdades profesionales del flamenco. En la Bienal 2014, el número de figuras masculinas de primer nivel prácticamente duplica al de mujeres en los espectáculos (92-49), en la categoría "colaboración especial" o "artista invitado" hay menos de una mujer por cada dos hombres (8-18), y las flamencas suponen sólo uno de cada seis puestos como artistas de acompañamiento (58-273). A día de hoy, Flamenco Viene del Sur es la única programación con compromiso de paridad en cuanto a cabeceras de cartel. Caso particular representan las artistas que son, no sólo titulares de los espectáculos, sino también de sus propias compañías, las menos en la historia del flamenco y, en general, bailaoras más que cantaoras. El dato, que hay que situar dentro de la habitual fragmentación profesional del género, remite a las grandes bailarinas y bailarinas que, durante la Edad de Plata y con arranque principal en Antonia Mercé "la Argentina" y continuando con Encarnación López Júlvez "la Argentinita", menudearon en un entorno escénico en torno a "lo español" de proyección internacional. Muchas de las intérpretes de copla española, que vinieron a ocupar tras la Guerra Civil el espacio perdido por las antiguas cupletistas, fueron también sus propias empresarias. Con el paso de un régimen autárquico a otro desarrollista, y tras la progresiva apertura de la dictadura franquista tras la Guerra Fría, también algunas flamencas y bailarinas de español harían lo propio, en torno a compañías de baile (Pilar López, María Rosa, Lucero Tena, Mariemma) o bien en apuestas agregadas del tipo de Antonio y Rosario. Actuaciones en solitario, elencos mixtos o cuadros flamencos contribuyeron a "blanquear" la imagen de la vieja bailaora de taberna. Sin embargo, los procesos de toma de decisión fueron con frecuencia com-

Carmen Amaya, vestida con traje masculino.



partidos, cuando no subsumidos, en los nombres masculinos de la compañía, viniendo la formación de grupos de trabajo estables dentro del flamenco de la mano de mujeres acompañadas (¿tuteladas?) por su pléyade de guitarristas, cantaores o técnicos, a menudo pareja previa o que pasaban a engrosar los afines familiares mediante matrimonios mixtos, como el de Carmen Amaya con su tocaor Antonio Agüero. Entre las "parejas mixtas" actuales encontramos a las bailaoras Manuela Carrasco, Pepa Montes o Eva

Rocío Márquez.
© Martín Guerrero

Yerbabuena, entre otras escoltadas al toque por sus propias parejas. También en el cante, Lole y Manuel se sumaron a esta fórmula que, con variantes, se ha ampliado a conjuntos completos como la Familia Montoya o la Familia Fernández. El siglo XXI nos devuelve nuevos enunciados, como los de bailaoras que se hacen acompañar por el cante, el baile de compañía o incluso el toque de sus compañeras sentimentales.

El camino del siglo XX. En el siglo y medio de trayecto desde los cafés, salones y teatros hasta nuestros días, las flamencas han pasado por salas de fiesta y cabarets, espectáculos en gira de la Ópera Flamenca, compañías de baile español y comedia flamenca, entre los 30 y los 50. Suscitaba entonces las pasiones de los públicos el *hit* musical sin precedentes de la Niña de la Puebla, con sus "campanilleros". A mediados del siglo XX, la aparición de los primeros tablaos supuso un punto de inflexión fundamental para entender el flamenco escénico contemporáneo. Escoltadas por los grandes del cante clásico, mujeres de diferentes generaciones (desde Pastora Imperio a Rosita Durán, Lucero Tena, Mariquilla o Blanca del Rey), se convertirán en cabeceras de cartel de los tablaos, junto a bailaoras de cuadro de las que resultarían posteriormente grandes nombres. Ahí quedan el Guajiro en Sevilla (en este caso, un formato cercano a la sala de fiesta al aire libre, con bailes a orquesta), visitados por unas jovencísimas Matilde Coral o Manuela Vargas, o la eclosión de los tablaos madrileños de culto con la visita de todas las que fueron desde entonces, desde Maleni Loreto a Merche Esmeralda, la Tati o Manuela Carrasco, y también en el cante, como demuestran los éxitos de la Paquera, Fernanda y Bernarda de Utrera, Dolores de Córdoba o Adela la Chaqueta. Con el devenir de los años, el tablao asumió las más diversas formulaciones, entre las que no faltaron el atractivo femenino para turistas, cuadros aderezados de ciertos alivios indumentarios, o la moda de sevillanas y sonoras rumbas que abrieron mercado para las "flamencas modernas" en traje rumbero y minifalda de volantes. Su despliegue por toda España, especialmente Madrid, Sevilla y las zonas costeras, ha llegado hasta nuestros días, cuando parte del mejor flamenco puede verse en estos establecimientos que emulan en parte el concepto del viejo café cantante: Corral de la Morería, Los Gallos, El Arenal, El Cordobés... Las cuevas granadinas se han mantenido, por su parte, como espacio único de empoderamiento del cante y baile femenino, y han persistido las compañías flamencas más o menos estables, siendo lo más frecuente para las mujeres la conjunción entre una bailaora principal, un cuadro masculino de cante y toque, y alineaciones diversas de jóvenes, hombres y mujeres para números accesorios. Tales elencos ocuparon las agrupaciones que dieron nuevos bríos al baile flamenco de la segunda mitad del siglo XX con narrativas teatralizadas y reivindicativas, como las de Manuela Vargas, Antonio Gades o Mario Maya. Algunas de las profesionales que completaron entonces los cuerpos o parejas de baile (caso de Cristina Hoyos), llegarían después a ser directoras de sus propias compañías, de otras institucionales, o a encabezar algunos de los grandes montajes escénicos del periodo.

Restaurar la tradición. El auge de las propuestas mairenistas y la concentración en torno a un renovado interés por el "purismo" de las formas, despertaron desde los años sesenta un conjunto de iniciativas restauradoras de lo que se concebía entonces como "tradición". De un lado, una creciente sujeción a la norma se materializaría en el primer Concurso de Córdoba (1956), cuyo galardón otorgaba patente de calidad y despertó en pocos años una verdadera fiebre competitiva en el baile, abriendo el tiempo de los concursos de cante, en paralelo al auge del peñismo flamenco. De otro, se reivindicaron las voces ásperas y la afición se concitó en torno a la ideología en boga: las "esencias" gitanas de la Baja Andalucía. Fernanda y Bernarda, la Periñaca, la Perrata o, en el baile, Juana la del Pipa, dieron cuenta de un modelo propio, muy alejado tanto del timbre canoro de la copla (a la que debieron, no obstante, inspiración y repertorio) como del ornamentismo previo. Estas mujeres participaron activa, aunque minoritariamente en porcentaje, del periodo de los festivales flamencos, concebidos como una mezcla entre los Festivales de España y el entorno íntimo de la fiesta, y distribuidos en dos partes con sucesivas actuaciones de cantaores, que finalizaban con sendos números de baile. Conducidos en Andalucía por el empresario Jesús Antonio Pulpón y con el apoyo de los ayuntamientos, los festivales modificaron el rumbo profesional de las flamencas, que encumbraron sus nombres, dignificaron la profesión, y elevaron no-

tablemente sus cachés, sobre todo en los ochenta. Aquí fue donde encontraron las bailaoras un espacio propio; no tanto en el cante, cuyos nombres más relevantes fueron, salvo excepciones, cantaores masculinos. El documento de *Cotización de artistas flamencos al 1 de mayo de 1973* del citado representante contiene cuatro cantaoras remuneradas entre 30.000 y 20.000 pesetas (las hermanas de Utrera cobraban juntas), muy cerca del nivel de las máximas figuras masculinas. Pero éstas son once de una oferta total de 39 cantaores, diez guitarristas y sólo seis cantaoras. Entre las bailaoras, destacaron Trini España y Matilde Coral (quien formó el trío "Los Bolecos", junto a Rafael el Negro y Farruco), y muchas de quienes habían sido sus alumnas. Ahí quedan los nombres de Milagros Mengíbar, Pepa Montes, Carmen Carreras, Carmen Montiel, María Oliveros, Merche Esmeralda. Además de ellas, Angelita Vargas, Manuela Carrasco, la Toná, Ana Parrilla, Carmen Ledesma, Concha Vargas, Mariquilla, la Farruca... Algunas siguen activas; en otros casos, y tras los éxitos y el prestigio, los avatares del mercado o el desgaste de los cuerpos las condujeron a tareas docentes e incluso a la condición de "maestras", como Matilde Coral en su academia o Ana María Bueno en el Centro Andaluz de Danza. Entre las cantaoras, los festivales fueron incorporando algunas intérpretes entonces más jóvenes, como Juana la del Revuelo, la Susi o Mariana Cornejo. A partir de ahí se ha abierto una multiplicidad de opciones entre las voces femeninas, desde cantaoras consolidadas como Carmen Linares, que marcó un hito con su disco de 1996 *La mujer en el cante (Antología)* hasta intérpretes que, desde la madurez, fusionan el cante y el baile festero, como Remedios Amaya o Aurora Vargas.

Estudiadas las biografías de quienes participaron de esta expansión del mercado flamenco, corroboramos algunas tendencias: la entrada en la profesión desde muy jóvenes, la retirada de algunas una vez casadas o convertidas en madres, la persistencia de otras que no llegaron a contraer matrimonio o con una identidad sexual alejada de lo heteronormativo, la formación de grupos familiares en el entorno laboral, la dilación, restricciones o renuncia a la maternidad, incluso la incorporación (o vuelta) al mercado en situaciones de viudedad, problemas económicos graves o edad avanzada. Entendemos que la etnicidad no ha sido aquí factor determinante.

Los festivales han modificado el rumbo profesional de las flamencas, dignificando la profesión y aumentado sus cachés

Nuevas flamencas. Aunque participan de festivales, tablaos, cursos y cursillos de amplia difusión internacional, las flamencas más jóvenes se sienten normalmente ajenas a los recorridos vitales y profesionales que hemos expuesto. Para las contemporáneas, el flamenco es fundamentalmente una profesión apasionante, alejada de un sustrato machista cada vez más desvanecido, y también del estigma y los panegíricos sobre "ser artista" como forma de escapar del hambre. Así nos lo verbalizan, aunque arañando en las entrevistas se advierten contestaciones a esta idílica idea de "igualdad" en el flamenco del siglo XXI. No por casualidad, en la última convocatoria para el Ballet Flamenco de Andalucía, tres cuartas partes de las candidatas eran mujeres (141-46 bailaores), dos terceras partes de los aspirantes seleccionados fueron bailaoras (49-24), y nueve finalmente los admitidos: cinco mujeres y cuatro hombres, lo que representa una arena más competitiva para las mujeres. Pero el flamenco abre hoy un campo inmenso, pleno de nuevos mercados internacionales y líneas estéticas.

Flamencas disciplinadas. Las flamencas del siglo XXI están atentas a cualquier discurso útil para la creación. Se presentan disciplinadas en el aprendizaje, técnicamente muy formadas, prácticamente "nativas teatrales", por aplicar la expresión de Prensky al ámbito que nos ocupa. Amplían el oficio en conferencias, publicidad, cinematografía y otras oportunidades de realización profesional. Sus situaciones son, desde luego, variadas: algunas han huido del flamenco clásico hacia un tono más comercial, como Niña Pastori; otras, incluso muy jóvenes como María Terremoto, apuestan por salvaguardar las normas estéticas, por la continuidad de los discursos cantaores y la preservación de las formas y las taxonomías bailaoras, como hace Luisa Palicio con la Escuela Sevillana. La Macanita, consolidada como representante del cante de Jerez, la Tobala, Montse Cortés o Chonchi Heredia prolongan el sello del flamenco clásico, con sus guitarristas y sus cuadros, manteniendo la marca gitana en sus cantes profundos o festeros. En un contexto de progresiva desgitanización de la escena flamenca, sobre todo en el baile, jóvenes o ya no tanto aúnan la estirpe y la búsqueda, como Esperanza Fernández, Marina Heredia o Estrella Morente. Algunas leen y admiran el pasado, respetan la herencia recibida pero son capaces de reinterpretarla del modo que, en el cante, han hecho Mayte Martín, hoy en su madurez, Gema Caballero o la Tremendita, que también se acompaña a la guitarra. Rocío Márquez, dentro de una renacida pasión por el virtuosismo y las voces dulces y ornamentadas, rescata repertorios olvidados mientras lee su tesis doctoral sobre la voz flamenca. Prolifera asimismo un perfil de cantaoras para el baile, jaleadoras o palmeras, de las que teníamos escasas referencias representativas hasta finales del siglo XX. Caso diferente es la guitarra, de la que sólo pueden espigarse algunos nombres como Antonia Jiménez.

Neoflamenco. Se nos aparecen como "flamencas duales" las muchas que trabajan en un tablao bailando o cantando seguiriyas, soleares y alegrías, dan clases o participan de compañías adheridas al flamenco más tradicional y sin embargo, llegado el momento, mutan el discurso para desarrollar rompedoras narrativas en espectáculos propios o colaboraciones. En esta línea se suceden las sorpresas, con los espectáculos de Patricia Guerrero y Ana Morales. Así son las secuencias

de bailaoras ya consolidadas como la Moneta o Pastora Galván. Titulada en el conservatorio, esta última es habitual en el tablao El Cordobés, amiga de colaboraciones puntuales con terceros, pero que ha transitado entre la mimetización de bailaoras sevillanas (*Identidades*), la deformada renovación de los bailes de Triana (*Pastora*), el parentesco arábigo-andalusí (*Moratana*) y los elaborados desafíos (*La Francesa*). El baile flamenco de mujer subvierte hoy las dicotomías sexuadas braceos/zapateados, y las intérpretes preparan sus configuraciones corporales a través de dieta, ejercicio e incluso intervenciones plásticas que han hecho variar la complexión de las bailaoras, y situarla en un canon estándar normalizado, infantilizado y hasta a veces hipermusculado. La anulación o la "quiebra de la representación" forman parte del *neoflamenco* que copa sus últimas ofertas escénicas, un flamenco tal vez sin oles, arreferencial, centrado en la forma más que en la emoción, cercano a la descomposición forma. Un género que rompe con los esquemas previos de espacio, tiempo y discurso, cuya autenticidad se busca en una inhibición consciente y experimentalista respecto a la tradición, intelectualizado por las propias intérpretes o por ideólogos.

Especialmente el baile, pero también algunas experiencias cantaoras, buscan nuevos lenguajes de esquemas múltiples, asimilando otras culturas coreográficas y musicales que traspasan las fronteras de "lo flamenco/lo no flamenco" y "lo femenino/lo masculino". Belén Maya, Rafaela Carrasco, Isabel Bayón, Rocío Molina, Olga Pericet y tantas otras pueden realizar el ejercicio más redondo de mantón o bata de cola, y a la vez desarrollar una danza de raíces flamencas desafiante respecto al canon. Su morfología pasa desde un flamenco exuberante y barroco, hacia las límpidas formas de otro muy depurado, alambicado y visualmente desfigurado, casi irreconocible, que trabaja nuevas zonas anatómicas, dibuja figuras nunca vistas, abre los movimientos, se inscribe en un perfecto cálculo coreográfico. Secuencias y ritmos escénicos se alteran, se atomizan; nuevos materiales pueblan la escenografía y la indumentaria, lejos del arquetipo, con trajes rompedores, tejidos o patrones inéditos, cercanos al minimalismo o amigos del travestismo y la mueca.

En suma, el compromiso actual de las mujeres del flamenco no reside solo en la reproducción del pasado, sino también en la creación; no sólo en tener oficio, sino también en tejer ideas y llevarlas a la escena. Esta reflexión especulativa sobre la música y la danza cuestiona el flamenco "seguro" y posiciona a cantaoras, bailaoras e instrumentistas en un apasionante territorio entre la pertenencia y la ruptura, que define ya el flamenco del siglo XXI. Una centuria que será a todas luces (ya lo está siendo) *el siglo de las flamencas.*

MÁS QUE PALABRAS Y PALABROS

por Manuel Gallardo

*La **golfa** de **Concha**, dijo al **metemuertos**, que te den **morcilla** con los **ñaques***

GOLFA | Mujer de vida airada y otros adjetivos no muy agradables, encajarían perfectamente. Tampoco la acepción masculina nos sirve, ya sabemos que hay golfos de León, de Cádiz, de Vizcaya, etc. y también de tierra adentro, no son estos a los que me refiero. Las ***golfas*** de teatro eran unas representaciones que se hacían una vez a la semana, después de la última función, destinadas a que los actores de otras compañías pudieran asistir, ya que por la coincidencia en horarios les era imposible. También se hacían ***golfas*** de cine, en el barrio chino de Barcelona, eran un desmadre, ocurría de todo, parejas ocupando una sola butaca, se fumaba de todo, y hacían su agosto las señoras de vida airada.

CONCHA | En algunos países sudamericanos es… otra cosa. También es el caparazón de algunos bichejos muy sabrosos del mar. En el teatro se llama ***concha*** a un mueble cóncavo, que se coloca en la *corbata* con forma de concha, (marítima) o en el *proscenio* del escenario, con el fin de ocultar a un individuo, que llaman *apuntador,* pero que no apunta, sino que lee la función que se representa y va adelantando las frases que los Actores puedan olvidar. Sobre todo cuando un actor hace un *Toro*. *(Este sí que es un palabro, más adelante seguiremos dando los significados de las palabras escritas en cursiva).*

METEMUERTOS | Así se llama al personal técnico encargado de sacar de escena los enseres que ya no se necesitan para la acción. La auténtica raíz del nombre nace en los corrales de comedias. Como no existía el telón los cambios de escenas se realizaban a la vista del público, pero si había muerto algún personaje, era muy ridículo y motivo de risas verlos levantarse. Para estos casos, actuaban los ***metemuertos*** y ***sacamuertos***, que también así se llamaban, sacándolos de escena y haciendo más real la muerte de los personajes.

MORCILLA | Yo no sé por qué se dice de forma despectiva, "que te den morcilla" con lo rica que está. "Esa ***morcilla***, si fuera graciosa, ya se me hubiera ocurrido a mí" dijo un autor a un actor que se le ocurrió decirla durante unos *ensayos*. Los actores cómicos eran los más prolíferos en decir Morcillas que a los autores no les hacía ni pizca de gracia. Una ***morcilla*** en el teatro, es esa frase o palabra, que el Actor incluye en el texto de su personaje, y que si es ingeniosa o el autor es novato o benévolo, suele aceptar, pero que normalmente no les gusta.

ÑAQUES | Sinónimo de ***naque*** y ambos *palabros* significan: "compañía de teatro compuesta por dos *titiriteros*". Efectivamente, dos *Titiriteros* de la época se las arreglaban para representar escenas de dos o más personajes disfrazándose con *postizos* y el vestuario conveniente. Este dúo de *titiriteros*, era siempre de varones, nunca trabajaban mujeres, que lo tenían prohibido en aquellos tiempos.

Continuará…

ASAMBLEA GENERAL ORDINARIA

La Academia convocó su Asamblea General el 12 de junio para debatir distintas cuestiones organizativas y económicas. Como preámbulo a la misma se hizo entrega de las distinciones de académicos de honor a Hermann Bonnin y Manuel Gallardo. La figura del primero estuvo glosada por Rodolf Sirera mientras que Nuria Gallardo hizo lo propio con su padre. Los dos homenajeados se dirigieron también a los asambleístas. En el apartado económico se aprobaron las cuentas anuales del ejercicio 2016 y se presentó la memoria de actividades, entre la que destacaron la publicación de tres números de la revista *Artescénicas*, cuatro volúmenes de la colección *Libros de la Academia*, la convocatoria y fallo del *II Premio de Investigación*, las nueve convocatorias de los *Lunes de la Academia* en la Comunidad Valenciana, Andalucía y Madrid, la participación en los Premios MAX, la inauguración del curso Académico en Andalucía por parte de la académica Gemma Cuervo o la participación en el I Festival de Teatro Clásico de Fuenteovejuna, entre otras, con una asistencia total de 800 personas y 40 de media por actividad, Se contabilizaron 20 actividades externas y 30 reuniones de trabajo en 2016. Se resaltó el aumento sustancial de académicos, 105 más en 2017 que en 2015 y las visitas de la web, registrándose en 2016 109.791 visitas. Se aprobaron también las propuestas de modificaciones en los estatutos de la Academia, así como la composición de las comisiones de Garantías e Interventora. La primera está integrada por Marta Carrasco, Ricardo Iniesta y Claudia Gravi; y la Interventora por María López, Francisco Sanguino y Pedro Manuel Víllora.

Bonnin y Gallardo con Rodolf Sirera y Nuria Gallardo.

III PREMIO DE INVESTIGACIÓN

Ana Fernández Valbuena, ganadora del III Premio de Investigación.

La doctora en Filología Ana Fernández Valbuena fue la ganadora de la tercera edición del Premio de Investigación 'José Monleón' que convoca la Academia. El trabajo a concurso debía versar sobre *La mirada femenina en la dramaturgia española del siglo XXI*. El jurado estuvo compuesto por los académicos Carlos Gil, Carmen Resino, Valle Hidalgo, Fefa Noia, Fernando de las Heras, Ana Graciani, Adelardo Méndez e Ignacio Amestoy en representación de la UNIR. El trabajo premiado lleva por título *Las prosopopeyas de María Velasco (Autoficción y teatro)*. Como las investigaciones anteriores, será editado en la colección de *Libros de la Academia*. Ana Fernández Valbuena es dramaturga, investigadora y docente en la RESAD y en Universidad Nebrija.

EL ANDALUZ A ESCENA

En la Hospedería Monasterio de San Francisco de Palma del Río (Córdoba) se celebró una jornada de debate y un taller de investigación vocal bajo el epígrafe de 'El andaluz a escena'. Antonio Onetti, Secretario General de la Academia de Artes Escénicas y Presidente de la Fundación fue el impulsor de este encuentro organizado con la Fundación SGAE y Fundación AISGE y en el marco de la 34ª Feria de Teatro en el Sur de Palma del Río. Como escribió Onetti: *Hace ya muchos años que el andaluz, en todas su variantes y peculiaridades que forman el dialecto, se ha convertido en vehículo expresivo en numerosas producciones teatrales y audiovisuales contemporáneas. Por suerte, ya pasaron aquellos tiempos en que "el andaluz", como tipo, era en sí mismo un personaje. Compañías andaluzas con solera, como la Cuadra de Sevilla o La Zaranda de Jerez, o más recientes, como Chirigóticas de Cádiz, por poner solo algunos ejemplos, llevan tiempo usando el andaluz como vehículo expresivo, una forma idiomática que no se limita a una pronunciación, sino que incluye léxico y construcción gramatical diferenciados y una musicalidad propia que forma parte de la riqueza del español.*

Intervinieron en las distintas sesiones de trabajo Ramón López, Vicente Palacios, Antonio Onetti, Alfonso Zurro, Mercedes de los Reyes, Julia Oliva, Pedro Álvarez Ossorio, Antonio Álamo, José Manuel Seda y Juan Carlos Sánchez. Los temas abordados: *La interpretación del andaluz; Técnica vocal del andaluz; La dramaturgia andaluza clásica, popular y contemporánea y La creación en andaluz.*

LA ACADEMIA EN SALAMANCA. BREVE CRÓNICA DEL VERANO

Durante el pasado julio, nuestra Academia llevó a cabo un curso teórico-práctico en la universidad de Salamanca. Fueron cuatro días de intenso trabajo, pues las sesiones se abrían a primera hora de la mañana y terminaban, a veces, superada la media noche. El tema elegido, habida cuenta que se cumplían dos siglos del nacimiento del poeta castellano José Zorrilla, giró tanto en el entorno de su obra dramática, como en el debate entre modernidad y posmodernidad. José Luis Alonso de Santos pronunció la primera lección magistral, "Zorrilla, dramaturgia y práctica escénica", exponiendo con claridad las contradicciones entre la escritura dramática del autor del *Tenorio* y su propuesta teórica, tema en el que se insistiría posteriormente. Roberto Alonso coordinó el primer 'Diálogos con', espacio dedicado al debate entre profesores y alumnos. En él, Helena Pimenta habló de los donjuanes que se habían programado en la Compañía Nacional de Teatro Clásico que ella dirige; Eduardo Vasco lo hizo del *Don Juan* que montó, y las características que lo inspiraron; Santiago Sánchez, que también estrenó un *Tenorio*, explicó las peculiaridades de su propuesta, y Carme Portaceli, a pesar de no haber puesto en escena el célebre personajes, terció en el tema dando su visión personal del mito. Hubo cantidad de intervenciones por parte de los estudiantes, tal y como sucedería en los siguientes debates.Por la tarde, dentro del apartado 'Sesión en abierto', Antonio Notario y Javier San José hablaron de "Zorrilla en los pentagramas: más acá y más allá de Chapí", excelente lección teórica cargada de ejemplos prácticos, con el piano como protagonista. Germán Vega dictó la lección magistral del segundo día: "Zorrilla, de la teoría a la práctica". El catedrático vallisoletano hizo mención de cantidad de cuestiones que rodearon la actividad del famoso poeta, centrándose entre lo que escribía y lo que pensaba de ello. Los 'Diálogos con' tuvieron ese día a los intérpretes como protagonistas, con intervenciones tan brillantes que produjeron múltiples aplausos. Allí dieron muestra de su excelencia Ginés García Millán y Manuel Gallardo, dos donjuanes de distintas generaciones, la doña Inés Yolanda Ulloa, y una Julieta Serrano que aunque nunca pasó de interpretar a Lucía, demostró su saber y sensibilidad. La sesión abierta vespertina consistió en un más que interesante taller práctico sobre la "Teoría y práctica del verso romántico", a cargo de Julia Oliva.

Alonso de Santos, presidente de la Academia, junto a Cristina Pita, vicerrectora de la Universidad de Salamanca (en primera fila), con alumnos y profesores de la Escuela.

El tercer día dejamos a un lado el romanticismo de Zorrilla para iniciar el debate entre modernidad y posmo-

dernidad. El catedrático Francisco Gutiérrez Carbajo, con gran claridad, dio ese salto que necesitaba el curso para abandonar a don Juan y entrar en conceptos más actuales. Liz Perales coordinó los siguientes 'Diálogos con' una serie de personalidades del mundo de la teoría y la práctica, saliendo a la luz las contradicciones del difícil canon de la crítica. Antonio Castro, Carmen Márquez y Raúl Losánez fueron los ponentes, a los que se unió el autor José Ramón Fernández, que ofreció el punto de vista del receptor de dicha crítica.

Por la tarde, Mercedes L. Caballero presentó a Javier Casado y Guillermo Vidal-Ribas que, con *Transmissions*, dieron una auténtica lección de danza contemporánea desde la sencillez y el talento.

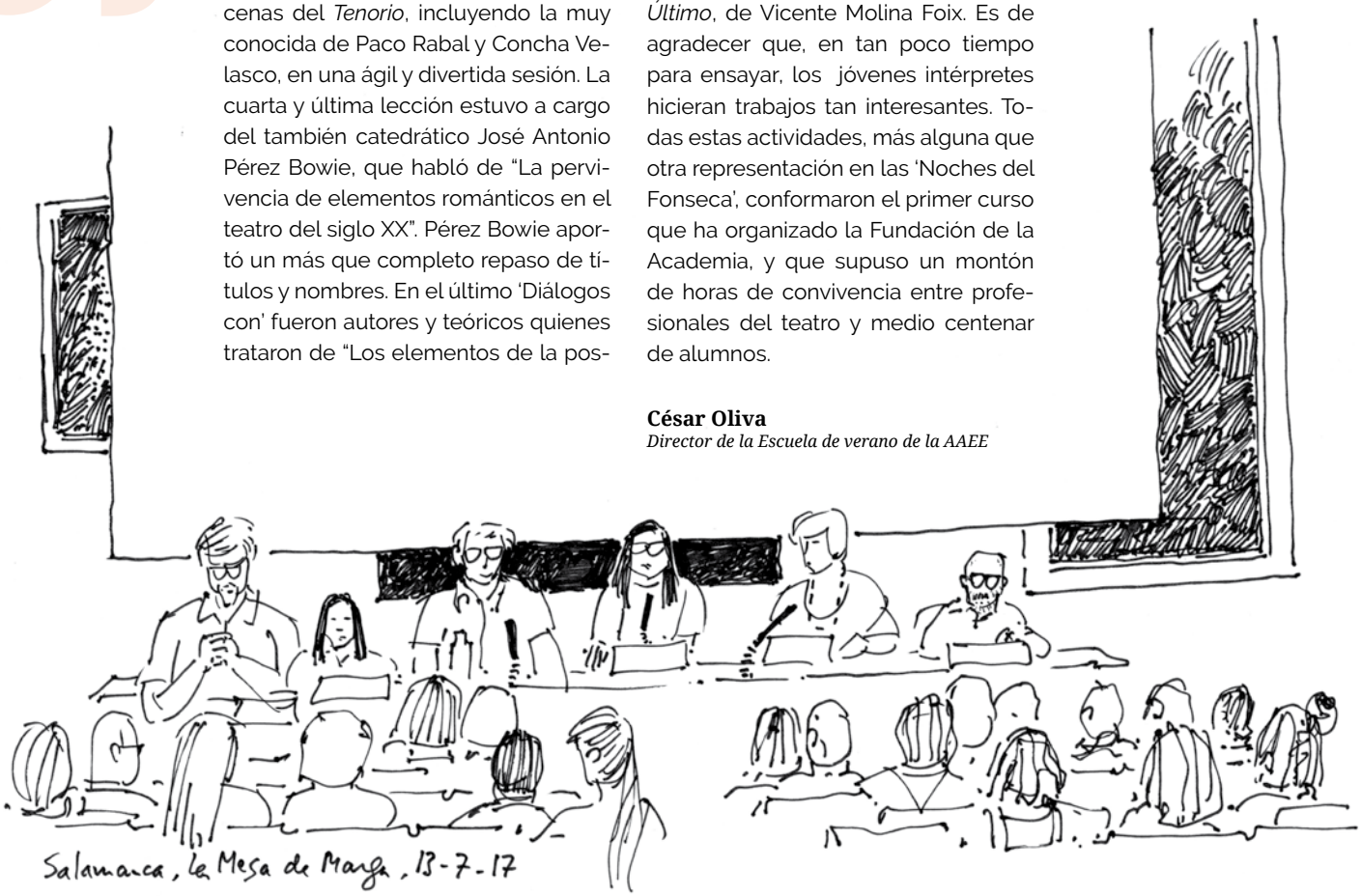
Al final de la noche, el profesor Romera Castillo mostró en pantalla cuatro escenas del *Tenorio*, incluyendo la muy conocida de Paco Rabal y Concha Velasco, en una ágil y divertida sesión. La cuarta y última lección estuvo a cargo del también catedrático José Antonio Pérez Bowie, que habló de "La pervivencia de elementos románticos en el teatro del siglo XX". Pérez Bowie aportó un más que completo repaso de títulos y nombres. En el último 'Diálogos con' fueron autores y teóricos quienes trataron de "Los elementos de la posmodernidad en el teatro contemporáneo". Margarita Piñero coordinó una mesa en la que intervinieron, con absoluto rigor, Virtudes Serrano, Antonio Tordera, Guillermo Heras, Carmen Resino y Julio Salvatierra.

Por la tarde, Juan Ruesga y Miguel Ángel Camacho hicieron un espléndido taller en el que descubrieron los secretos iniciales de la escenografía y la iluminación. Cada día, también en horario de tarde, un grupo de intérpretes de Salamanca montaron, bajo las direcciones respectivas de César Oliva, Emilio de Miguel, Luis Miguel González Cruz y Mariano de Paco Serrano, cuatro lecturas dramatizadas de temáticas próximas a don Juan: *Las galas del difunto*, de Valle-Inclán; *La sombra del Tenorio*, de Alonso de Santos; *Ventolera*, cuatro piezas de los autores del Astillero; y *Don Juan Último*, de Vicente Molina Foix. Es de agradecer que, en tan poco tiempo para ensayar, los jóvenes intérpretes hicieran trabajos tan interesantes. Todas estas actividades, más alguna que otra representación en las 'Noches del Fonseca', conformaron el primer curso que ha organizado la Fundación de la Academia, y que supuso un montón de horas de convivencia entre profesionales del teatro y medio centenar de alumnos.

César Oliva
Director de la Escuela de verano de la AAEE

Julieta Serrano y Ginés García-Millán, participantes invitados de la Escuela. © Antonio Castro

abajo: Ilustración de la mesa coordinada por Margarita Piñero sobre Dramaturgia. © César Oliva



CRÍTICA Y PRODUCCIÓN TEATRAL

La crítica teatral en España, sobre todo durante los siglos XIX y XX, fue casi un género literario. Desde que Francisco Nipho sentó las bases del periodismo español en la segunda mitad del siglo XVIII, la atención al teatro fue constante. La aparición de numerosos periódicos en el siglo siguiente, y la importancia social del hecho escénico, propiciaron un caudal de información y opinión sobre el mismo sumamente valioso para los investigadores actuales. Fernando Domenech y Eduardo Pérez-Rasilla han coordinado una monumental Historia y Antología de la crítica teatral en España. Por otra parte, sobre todo en el siglo pasado, los profesionales del teatro en todo el mundo, esperaban con ilusión y temor la aparición de las críticas para ver si con ellas, en caso favorable, aumentaban las posibilidades comerciales de sus producciones. Unos comentarios demoledores -y los había con frecuencia- podían hundir un espectáculo. Hoy las críticas ya no aparecen al día siguiente de un estreno, ni tienen el espacio de antaño en los medios de comunicación. Además, la aparición de las redes sociales puede haber reducido su influencia. Por eso nos preguntamos: ¿es útil ahora la crítica para la escena?

Una crítica necesaria

Rosana Torres

Dedicado a Alberto y Beatriz San Juan

Poco tiempo después de morir Eduardo Haro Tecglen en la Unidad de Críticos del Hospital Clínico de Madrid (no es ni cachondeo ni una metáfora), el entonces redactor jefe de la sección de Cultura de El País, Santiago Segurola, me encargó buscar un crítico de teatro para llenar el vacío intelectual dejado por Haro, considerado por seguidores y enemigos, uno de los grandes críticos teatrales del siglo XX.

Me venía una y otra vez un solo nombre por encima de todos que pudiera ser respetado y admirado por lectores con hábitos escénicos y por la familia teatral, ecléctica, unida y puñetera (si hace falta): Máximo San Juan, conocido como dibujante, humorista y escritor, oficios por los que logró gran prestigio. Pero desconocido como grandísimo espectador de teatro, que no se perdía ni un solo espectáculo. Eso no hubiera sido suficiente. Pero desde muy joven le oí comentarios sobre muchos espectáculos y su mirada lúcida e inteligente, la misma que tenía para todo lo que le rodeaba, en el caso del teatro se amplificaba, encontrando siempre algo de interés en lo visto, pero analizando con precisión, y dureza si hacía falta, los muchos elementos que compone cualquier espectáculo. Escucharle era asomarse a una ventana llena de paisajes que nadie habíamos visto en la representación. Y lo que es más meritorio, sus análisis no fueron ni más benevolentes, ni más ácidos, cuando dos de sus cuatro hijos se dedicaron al teatro: Alberto actor, dramaturgo y director y Beatriz escenógrafa y figurinista.

A Segurola la idea le pareció doblemente buena. A su intachable biografía intelectual se sumaba que Máximo era un hombre de la casa desde su fundación. Tardé minutos en llamarle y tardó minutos en darme una de las lecciones más importantes que he recibido en mi vida. Máximo, cariñoso y amable, como siempre era y quiero pensar que en especial conmigo, me dijo que ya le gustaría iniciarse en ese oficio, "pero para ello tendría que saberme todo Shakespeare, conocerme al dedillo el barroco español, estar al día de las corrientes y tendencia escénicas, distinguir un vestuario isabelino de uno victoriano……". Y en esos términos habló un rato. Para concluir que no aceptaba por su supina ignorancia. Me quedé en silencio reflexionando. No un rato. Sino el resto de mi vida. Supongo que Máximo se pasó un poco asegurando que un crítico tenía que estar poseído por todo el saber. Pero no dudo que la crítica (él la hacía charlando con sus amigos al salir del teatro), cuando es inteligente, aporta otra mirada, más enriquecedora, más sabia y, sobre todo, necesaria. Una mirada con la que poder ver más allá de nuestras propias limitaciones.

Ni puntual ni extensa

Antonio Castro

Analizando si la actual crítica es útil o no para los profesionales del teatro me he preguntado: ¿es puntual la publicación de crítica en los medios? ¿Se le dedica suficiente espacio? ¿Aporta información para la investigación teatral? ¿Influye en la decisión del espectador? Me consta que los críticos acuden puntualmente a los estrenos y no dudo que entregarán diligentemente a sus medios los textos que redacten. Pero las críticas ya no salen un día o dos después del estreno. Algunos diarios nacionales optan por dedicar un día a la semana a la escena. Las páginas reservadas deben compartirse entre la información, entrevistas y las críticas. Por eso algunas de las últimas pueden aparecer la misma semana del estreno, pero otras se demoran excesivamente. Algunas llegan a publicarse cuando el espectáculo ya ha desaparecido. La crítica en los medios locales suele aparecer al día siguiente de un estreno. Pero como las compañías, salvo en las grandes capitales, solo hacen ahora una representación, tampoco le sirve a ese público como orientación. Solo en los montajes que permanecen varios meses en cartelera pueden salir beneficiados, o perjudicados, por las críticas e influir de alguna manera en los posibles espectadores. Este retraso en la publicación en papel -no me consta que también se produzca en las emisoras-- contrasta con la inmediatez de las redes sociales. El problema de estas es que se tejen a base de amistades y afinidades, artísticas, empresariales o personales. Quienes opinan en Facebook o Twitter son, generalmente, amigos y familiares a los que siempre les parece magnífico todo lo que hacen los suyos. No son, por tanto, opiniones ecuánimes ni imparciales. No solo eso, sino que, si aparece una crítica negativa en cualquier medio, desde estas mismas redes sociales se lincha al osado. Cuando aparece una buena crítica se comparte hasta la saciedad. Esto nos lleva también a hablar de los blogs o páginas web dedicadas a la escena. Mientras sean personales e independientes, pueden opinar con libertad. Pero si el mantenimiento de esos medios informáticos depende de la publicidad que inserten las productoras, podemos suponer que no se harán críticas negativas a quienes les están dando dinero para mantenerse. Sí resultan útiles las buenas críticas para engordar los documentos promocionales de las compañías de cara a su contratación en cualquier punto de la geografía. Los investigadores tenemos en las abundantes críticas de los siglos XIX y XX un material documental impagable con opiniones, datos y reflexiones sobre cada momento de la escena española. En este apartado las críticas actuales sí podrán ayudar a los investigadores del futuro.

Tengo la convicción de que ya no existen críticos implacables, furibundos muchas veces, como los de siglos anteriores. Podían ser absolutamente demoledores sin ninguna piedad. Hoy difícilmente un crítico se carga rotundamente un espectáculo.

LIBROS...

Stanislavski, Meyerhold y Chaliapin: la interpretación operística

Susana Egea
ADE
Español/ 295 pp.
15 euros/ Impreso

La actriz y profesora del Institut del Teatre de Barcelona Susana Egea se adentra en un terreno apenas explorado en el campo de la interpretación al presentarnos convertido en ensayo, su tesis doctoral en torno a la técnica actoral para la escena operística. Estructurado en dos partes, en la primera analiza de forma diacrónica los primeros referentes de quienes abordaron durante los siglos XVI, XVII y XVIII los entresijos de la interpretación actoral en el ámbito de la ópera, resaltando la relevancia de las aportaciones de Somni e Ingenieri y su acercamiento a una conciencia de la realidad escénica global. En la segunda, que recorre la etapa más reciente a partir de 1863, analiza las aportaciones del método desarrollado por el polifacético actor y cantante ruso Fedor Chaliapin, pionero en crear escuela, sistematizando las peculiaridades y relaciones del actor cantante y cuyo magisterio fue indudable en generaciones posteriores. Igualmente recorre las aportaciones que, partiendo de este, realizaron grandes teóricos rusos como Stanislavski, tras su paso por el Estudio de Ópera del Teatro de Bolshoi, y Meyerhold, bajo la influencia de las teorías de Appia y Graig, como director artístico del Teatro Marinski. Con el apoyo de numerosas ilustraciones, partituras y tablas comparativas, la autora desarrolla, de forma didáctica y rigurosa, un estudio tan novedoso como necesario en las relaciones entre el mundo del actor y la ópera. ***Juan Luis Mira***

Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral

Ángela Monleón, directora
Nº 352 1/2017
Español/ 304 pp.
24 euros/Impreso

El primer número de la revista semestral Primer Acto aparecido en 2017 se abre con un editorial en el que su directora, Ángela Monleón, afirma la voluntad de la publicación de continuar en la línea que marcaron sus fundadores, ahora hace 60 años: la defensa de un teatro de arte, comprometido con la libertad y la democracia. Desaparecido José Monleón, que fue el alma de la publicación a lo largo de todos estos años, asume el relevo su hija Ángela, quien organiza este número en torno a dos temas centrales: por una parte Travesía compartida, el mismo título que escogió José Monleón para su libro de memorias, en la que se integran más de 60 artículos y comentarios en torno a su biografía y a los temas que centraron su larga y fecunda trayectoria profesional, junto a fragmentos de la larga entrevista realizada a José Monleón por el crítico e historiador Enrique Herreras. La segunda parte de la publicación, titulada *Seis décadas, seis temas*, está dedicada, entre otros temas, a la polémica Buero-Sastre acerca del posibilismo, los antecedentes del teatro independiente o el exilio español del 39. Y este muy interesante y especial volumen se cierra con los textos dramáticos *Los días de la nieve*, de Alberto Conejero, y *La grieta, entre animales salvajes*, de Gracia Morales y Juan Alberto Salvatierra. ***R.S.***

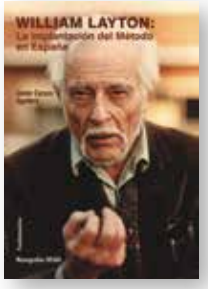
Nuevos asedios al teatro contemporáneo

Béatrice Bottin (coord.)
Fundamentos
Español/ 349 pp.
24 euros/ impreso

La profesora de la Universidad de Pau et de Pays de l'Adour, Bétarice Bottin, reúne en este volumen veintiséis estudios sobre nuevas dramaturgias, resultado de un proyecto de investigación y colaboración con la compañía Théâtre des Chimères, en los que incide —como señala la propia coordinadora— en "la evolución formal del texto dramático, destacando las innovaciones en los montajes".
El primero de los tres bloques, dedicado el teatro español (desde 1900 a 2105) agrupa artículos tan distantes como el dedicado a Emilia Pardo Bazán, los que se ocupan de dos trilogías –la de Esteve Soler y la de Fernández, Pallín y García Yagüe–, la osadía de Marta Galán y su TRANSlab o la "aventura francesa" de Rodrigo García,

como autor y, recientemente, gestor de un CDN.
El segundo contiene tres ensayos breves sobre el último teatro en el País Vasco y un último que nos acerca a la creación teatral en Mallorca.
El tercer bloque se abre con dos análisis relacionados con la escena experimental en Quebec y la figura de Robert Lepage, para dar paso a siete trabajos centrados en la nueva dramaturgia hispanoamericana –entre ellos, dos interesantes estudios referidos, respectivamente, a los universos dramáticos de Arístides Vargas y Mario Vargas Llosa– y concluir con una reflexión sobre la educación y el arte en el tránsito del siglo XX al XXI.
En todos los artículos se subraya el carácter crítico, híbrido y comprometido de un nuevo teatro que, más que respuestas, pretende provocar interrogantes en el diálogo con el espectador del siglo XXI.

Juan Luis Mira



William Layton: La implantación del método en España

Javier Carazo Aguilera
Fundamentos
Español/ 240 pp.
20 euros/ impreso

El teatro español de la segunda mitad del siglo XX le debe mucho a William Layton. Desde que se instaló en España en 1960 trabajó con un destacado núcleo de artistas para implantar el Método Stanislavski en nuestro país. Su Laboratorio fue la escuela por la que pasaron desde Ana Belén a José Carlos Plaza. El periodista y actor Javier Carazo realizó su tesis doctoral sobre Layton. Ahora ve la luz una síntesis de la misma gracias a la editorial Fundamentos. Este libro nos recuerda a los mayores a aquel teórico y descubrirá a los jóvenes intérpretes a una figura fascinante. Su minucioso trabajo investigador ha sido resumido en los aspectos más fundamentales de la obra de Layton: el proceso de introducción del Método y los primeros centros privados de enseñanza teatral; los discípulos que siguieron -y siguen- sus enseñanzas teóricas y prácticas y, finalmente, un repaso a los montajes teatrales en los que intervino, con curiosas ilustraciones. El autor ha conseguido informes de la censura sobre los proyectos. Gracias a ellos podemos adentrarnos un poco más en la mentalidad de aquellos censores porque sus opiniones sobre las propuestas de Layton son perfectamente extrapolables a los emitidos sobre otras muchas. ***A.C.***

Esto acaba de empezar.
Recorridos, recorrer. 20 años de Losdedae Danza

Paco Tomás
Editorial Continta me tienes
Español / 158 pp.
18 euros/ impreso

Dos protagonistas: Paco Tomás, el autor, que nos descubre su fascinación por el lenguaje de la danza. Rescatamos sus propias, y hermosas, palabras: "fui una parte de ese todo que una noche dio un paso al frente para saludar y agradecerle la luz que había dejado entrar en mi habitación." Chevi Muraday, el coreógrafo y alma de la compañía Losdedae, un ejemplo de creatividad y de verdad, de generosidad y tenacidad, de libertad y de valentía.
Una celebración: Los 20 años de la compañía, 20 años de lucha por mantenerse en un país, España, donde, como bien dice Mercedes L. Caballero en el prólogo, "hay más talento que soporte" y Miguel del Arco remata "donde seguimos sin ser capaces de observar la cultura como un espacio para el diálogo, una herramienta para llegar a ser mejores ciudadanos. Un país donde se sigue vapuleando a los creadores, donde los apoyos públicos y privados son contados y mal establecidos". **Una historia:** La dificultosa labor que un coreógrafo e intérprete de danza debe realizar en nuestro país para perdurar/se, fiel a la libertad que le confiere el hecho de ser creador y pensador crítico: "No soy moderno ni belga", razona Chevi, no sin cierta amargura. **Un recorrido:** Por las piezas y los espectáculos creados en estos 20 años, a través de un dialogo entre Paco Tomás y el propio Chevi Muraday, además de los intérpretes y agentes principales que le han acompañado en estos años. Muchas, e importantes, son las voces que claman en *este desierto* de amor y lucha, de arte y verdad. Un recorrido coreográfico y biográfico, pero también de ideas, de política cultural, de gestión; en suma, de cómo se sustenta, y se protege, una compañía de los avatares de la precariedad en la que crea. Siempre de la mano, impecable, de Paco Tomás que, con su sabia pluma, nos introduce, con delicadeza, en el universo poético e ideológico de esta gran compañía: Losdedae o Chevi Muraday. ¿Has pensado alguna vez, dado que llevas 20 años bailando y dando clase, cuál es tu legado en la danza contemporánea española?, le pregunta Paco Tomás a Chevi Muraday: "Hay un legado en el número de piezas... pero si algo he intentado ha sido remover conciencias... creo que mi legado es la conexión con el movimiento y la emoción, por eso incorporo la palabra... creo en una forma de expresión de conmover y remover". Un libro altamente recomendable tanto para neófitos como para profesionales de las artes escénicas. ***Rosángeles Valls***

Joan Matabosch en el Teatro Real.
© Javier del Real | Teatro Real

Teatro, música, ópera

Joan Matabosch

Mi relación con la música y el teatro comenzó por la vinculación familiar con estas y otras disciplinas artísticas. También las artes plásticas, la danza, la lectura y muy especialmente la bibliofilia. Frecuenté la mayoría de los teatros de Barcelona desde muy joven y me convertí inmediatamente en un adicto a la programación del Teatre Lliure. Eran los años inolvidables de Fabià Puigserver, Lluís Pasqual, Anna Lizarán. Lluís Homar y muchos otros artistas inolvidables que hicieron una aportación crucial a las artes escénicas no solo en Cataluña, porque su influencia fue poderosísima en toda España. De repente, una compañía de tu misma ciudad ponía en escena unas producciones que resultaban competitivas con lo mejor que se podía ver en el Piccolo de Milán, la Comedie Française y el National de Londres. A veces, incluso mejores. Desde siempre he viajado a la menor ocasión para ver teatro allí donde he intuido que podía haber calidad, ideas y riesgo. Ya no hacía falta ir solo al extranjero. El Lliure fue una inyección de autoestima para los amantes del teatro.

"Frecuenté la mayoría de los teatros de Barcelona desde muy joven y me convertí inmediatamente en un adicto a la programación del Teatre Lliure"

Al mismo tiempo vino el descubrimiento de la música, a través del Patronato Pro Música, la Asociación de Cultura Musical y la Orquestra Ciutat de Barcelona (que integraría más adelante en su nombre "Nacional de Catalunya"). Las tres entidades presentaban su programación en el Palau de la Música Catalana, pero no podían ser más diferentes. La "Cultural" era un ciclo restringido a sus abonados que funcionaba a la manera de un club privado, pero tenía artistas fieles de la talla de Arthur Rubinstein o Rosa Sabater, y orquestas estupendas como la de Bamberg que acudían casi cada año. La asistencia a la temporada de la orquesta de la ciudad era casi un acto de militancia y tenía el atractivo, respecto a los otros ciclos, de ser mucho más abierto a los repertorios menos habituales. Allí escuché mi primera "Turangalila" de Messiaen y tantas otras piezas esenciales. El Patronato Pro Música era el ciclo estelar y presentaba un desfile de nombres impresionantes. Los precios eran, eso sí, prohibitivos salvo que te pasaras la noche entera haciendo cola para lograr una "entrada de órgano". Así, en el órgano del Palau, seguí año tras año a su artista más fiel, Jessye Norman, que era una perfecta desconocida en sus primeros recitales de "lied" ya apoteósicos y se acabó convirtiendo en un mito. Años después, el testigo de Pro Música lo recogería Ibercámera. Y estuvo, desde luego, el Gran Teatre del Liceu, al que he acudido regularmente desde los cinco años de modo que he tenido el privilegio de presenciar su profunda transformación: en la etapa final del franquismo era un teatro explotado por un empresario privado; durante la transición democrática, el sistema de gestión privado colapsó en una profunda crisis; y la creación del consorcio permitió recuperar el atractivo de unas temporadas que, de nuevo, estuvieron cimentadas en grandes estrellas del canto. Al inicio de los 1990 el Liceu hizo un tímido intento de convertirse en un centro de producción, y la operación se consolidó –curiosamente- a pesar del incendio de 1994 y, desde luego, tras la reinauguración en 1999, ya bajo mi responsabilidad como director artístico.

COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO

DIRECTORA
HELENA PIMENTA

Temporada **17/18**

TEATRO DE LA COMEDIA

C/ PRÍNCIPE, 14 - MADRID

LA DAMA DUENDE
DE CALDERÓN DE LA BARCA

SALA PRINCIPAL
5 OCT - 10 DIC

Dirección
Helena Pimenta
CNTC

EL PERRO DEL HORTELANO
DE LOPE DE VEGA

SALA PRINCIPAL
13 ENE - 18 FEB

Dirección
Helena Pimenta
CNTC

EL BURLADOR DE SEVILLA
DE TIRSO DE MOLINA

SALA PRINCIPAL
13 ABR - 3 JUN

Dirección
Josep Maria Mestres
CNTC

BARRIO DE LAS LETRAS
Recorrido literario por el Barrio de las Letras de Madrid

SALA TIRSO DE MOLINA
19-29 OCT

Dirección
Ángel Fernández Montesinos
CNTC

LOS EMPEÑOS DE UNA CASA
DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

SALA TIRSO DE MOLINA
22 FEB - 25 MAR

Dirección
Pepa Gamboa
Joven Compañía
CNTC

EL BANQUETE
Basado en textos de varios autores

SALA TIRSO DE MOLINA
3-27 MAY

Dirección Helena Pimenta y Catherine Marnas
CNTC

LA DAMA BOBA
DE LOPE DE VEGA

SALA TIRSO DE MOLINA
28 NOV - 30 DIC

Dirección
Alfredo Sanzol
Joven Compañía
CNTC

COMEDIA AQUILANA
DE BARTOLOMÉ TORRES NAHARRO

SALA PRINCIPAL
23 FEB - 11 MAR

Dirección
Ana Zamora
CNTC /
Nao d'Amores

LA CUEVA DE SALAMANCA
Basado en la obra
DE JUAN RUIZ DE ALARCÓN
y en textos de otros autores

SALA PRINCIPAL
7-17 JUN

Dirección
Emilio Gutiérrez Caba
CNTC /
Euroscena /
Universidad de Salamanca

MI PRIMER CLÁSICO

OTRO GRAN TEATRO DEL MUNDO
Basado en la obra
El gran teatro del mundo
DE CALDERÓN DE LA BARCA

SALA PRINCIPAL
16 DIC - 7 ENE

Dirección Olga Margallo
CNTC /
Uroc Teatro

EL CABALLERO DE OLMEDO
DE LOPE DE VEGA

SALA PRINCIPAL
15-31 MAR

Dirección
Eduardo Vasco
Compañía invitada
Noviembre
Compañía de Teatro

ARLECCHINO
SERVITORE DI DUE PADRONI
DE CARLO GOLDONI

SALA PRINCIPAL
21-24 JUN

Dirección
Giorgio Strehler
Compañía invitada
Piccolo Teatro di Milano

DRAMATIZACIONES

CAÍN, PIRATA de José Zorrilla

CUANDO HAY FALTA DE HECHICEROS LO QUIEREN SER LOS GALLEGOS, Y ASOMBRO DE SALAMANCA de Nicolás González Martínez

SALA PRINCIPAL
12 FEB | 21 MAY

GIRAS

PRÉSTAME TUS PALABRAS 3
Textos de
Calderón de la Barca
y Lope de Vega

RUTA 1: ANDALUCÍA
RUTA 2: CASTILLA Y LEÓN
RUTA 3: MADRID
6-24 NOV

Dirección
Alex Ruiz-Pastor
Joven Compañía
CNTC

LA VOZ DE NUESTROS CLÁSICOS 4
Proyecto Europa
Bicentenario de José Zorrilla

BRUSELAS / LYON / MILÁN
15 / 17 / 19 NOV

Dirección
Helena Pimenta
CNTC /
Instituto Cervantes

EL PERRO DEL HORTELANO
BARCELONA / BILBAO
DIC-FEB

LA DAMA DUENDE
PAMPLONA / LOGROÑO / VITORIA
VALLADOLID / MURCIA / VALENCIA
CÓRDOBA / SEVILLA
MAR-MAY

EL BURLADOR DE SEVILLA / LOS EMPEÑOS DE UNA CASA / LA DAMA BOBA / EL BANQUETE
ALMAGRO
JUL

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
inaem

http://teatroclasico.mcu.es

TEATRO COMPAÑÍA NACIONAL CLÁSICO

TEMPORADA 17 | 18

TEATRE **PRINCIPAL** TEATRE **RIALTO**

ENGANXA'T A LES EMOCIONS

DE LA MÀ DE CARLES ALFARO, RODOLF SIRERA, VÍCTOR SÁNCHEZ, GEMMA MIRALLES, JOSÉ ANTONIO PORTILLO, CARLES ALBEROLA, JUAN LUIS MIRA, CRISTINA FERNÁNDEZ, PASQUAL ALAPONT, NOÈLIA PÉREZ, JOSEP ZAPATER, GERARDO ESTEVE, PACO ZARZOSO, CHEMA CARDEÑA, BEGOÑA TENA, PATRÍCIA PARDO, JULI DISLA, XAVIER PUCHADES, YOSKA LÁZARO, HADI KURICH, INMA GARCÍA, MERITXELL BARBERÁ, PEP LLOPIS, DANIEL ABREU, EDUARDO ZÚÑIGA, PACO MUÑOZ, DAMIÁN SÁNCHEZ, MAMEN GARCÍA, ÉDISON VALLS, ANA LUJÁN, ROSÁNGELES VALLS, TONI APARISI, ENRIC MONFORT, GUSTAVO RAMÍREZ, CARLES MAGRANER, MIGUEL ÁNGEL LANDETE, CARLES DÉNIA, Mª DEL MAR BONET, WAJDI MOUAWAD, ALFREDO SANZOL, ERNESTO CABALLERO, CARLOTA FERRER, FABRICE MURGIA, GEORGE BRANT, ANDRÉS LIMA, LLUÍS HOMAR, JOSEP MARIA POU...

GENERALITAT VALENCIANA | TOTS A UNA VEU

INSTITUT VALENCIÀ DE CULTURA

DIPUTACIÓ DE VALÈNCIA
Delegació de Teatres