ESPIAR A LOS ÁRBOLES

Nº7

TEATRO ESPAÑOL
Desde 1583

NAVES ESPAÑOL
En Matadero

Dirección: Natalia Menéndez
Coordinación y edición: Josema Díez-Pérez
Diseño y maquetación: Nerea García Pascual
Ilustración: Leire Bueno
Ayudante de coordinación: Marta Ruiz
Depósito Legal: **M-25804-2020**
Todos los derechos quedan reservados

www.teatroespanol.es

TEATRO ESPAÑOL
Desde 1583

NAVES ESPAÑOL
En Matadero

Nº7

ESPIAR A LOS ÁRBOLES

Ilustraciones Leire Bueno

OCTUBRE 2023

EDITORIAL 04-05
Natalia Menéndez 04

EL MISTERIO 06-17
Alberto San Juan 08
Alejandro Tantanian 09
Bárbara Lluch 10
María Ruiz 13
Jana Pacheco 14
Antonio Garrigues 16

CURIOSIDADES DEL ESPAÑOL 18-25
Jose Padilla 20
Eduardo Pérez-Rasilla 22

CORTEZA Y ANILLOS 26-49
Valeriano Durán Manso 28
Luis Luque 32
Qianpeng Li 34
Hiroshi Koike 36
Irene Doher y Paloma García-Consuegra 38
Alejandro Palomas 41
Eduardo Vasco 43
Pablo Remón 44
Pilar Massa 46
Pilar Valenciano 48

ABONAR 50-63
Miguel Álvarez-Fernández 52
Paco de la Zaranda 58
Rubén Cano 60
Fátima Delgado 62

DE LA MANO 64-73
Myriam de Maeztu 66
Aurora Herrera 72

LA SEMILLA 74-93
Fernando Soto 76
Iñigo Rodríguez-Claro 78
María Luisa Manchado Torres 80
Leonardo Echeverri 82
Encuentro con Nacho Duato 84
Israel Elejalde 91
Marc Hervàs 92
Lali Ayguadé 93

Tenemos unos músculos diminutos que están en la base de cada vello; su contracción es lo que causa la piel de gallina. Se nos eriza cuando experimentamos emociones fuertes. Y nos quedamos alerta, al acecho de más, como los surfistas cuando esperan la ola. Así anhelamos en el patio de butacas, buscando la onda que nos conmueva.

Cuando este número salga a la luz, la ilusión de cuatro años se estará ofreciendo: la celebración de los 440 años del Teatro Español de Madrid. Dicen que la constancia en arriesgar por un sueño permite que se cumpla. Hace cuatro años ofrecí ser comisario del libro y de la exposición a Eduardo Pérez-Rasilla y llevamos todo ese tiempo caminando de la mano por esta inmensa aventura que nos ha permitido descubrir y aprender tanto. Gracias Eduardo. Hemos buscado llegar a ustedes tanto con el libro como con la exposición desde la ligereza, la apertura y el rigor. La exposición busca ser amable, para todos los públicos, como lo persigue también el espectáculo *Arder y no quemarse*, que suma además, humor. Estas tres "patas" creativas abren puertas y ventanas a la provocación, a que se siga investigando, a elaborar una idea acerca de que un teatro transforma una sociedad y viceversa.

Y es que el teatro es una tarea colectiva que nos transforma y que entre muchos transformamos. Damos las gracias a todas las personas que han convertido al Español de Madrid en el teatro más antiguo de Europa. Al hilo, agradezco a todas las personas e instituciones que participan en esta triple celebración.

Debemos buscar motivos para poder hablar, festejar y recordar la cultura. Alguien escribe aquí: *"¿Qué somos sin legado, sin orígenes, sin pasado y sin pasados...?"* Por eso, nos apetece recordar a Bretón, a la Callas y a Pau Casals, porque en algún momento de nuestra vida se nos erizó la piel con su música y su canto. Y es que perseguimos esa piel de gallina, la que no asusta, la que embellece, la que arranca una ovación espontánea. Cierto es que, de un tiempo a esta parte, parece que nos falta esa chispa que provocaba tumultos o minutos de gloria en mitad de un espectáculo. ¿Dónde queda la espontaneidad? ¿Se nos ocurre algún motivo? De pronto echo de menos a Guillermo Heras; él hubiera contestado con lucidez y sabiduría a esta y otras tantas preguntas. Te extraño.

¿Por qué motivos recordamos a las personas? Mallarmé en su definición de la responsabilidad del artista decía que había que transformar el azar en necesidad. Tal vez por eso, en este número, celebramos el Pulitzer que le concedieron a Tennessee Williams con su "tranvía". Con él nos adentramos en lo sórdido, en el deseo, en los tabúes, en la humedad y el calor, en la incomodidad; algo así como los recovecos del alma humana en un clima desazonado.

Me distraigo con el número de esta publicación, el siete. Dicen que es importante como perfecto y natural. ¿Qué quieren decir estos adjetivos atribuidos a un número? Solo sugerirles que se adentren en la antigüedad y en diferentes culturas como los Maya o Mesopotamia, o en las religiones o en las fases lunares o en la mitología. Suele representar lo divino y lo sagrado... ¿Existe, es o se crea? Misterio.

El teatro desliza el misterio. Buscamos qué nos pueden decir acerca del enigma, las respuestas son heterogéneas como lo son las olas o las incógnitas o la manera de expresar y de callar lo innombrable.

Seguimos el camino de los clásicos, que esta vez bailan al son de oriente y occidente, al son de olores maternos, al son de canciones picantonas, de poderosas y coloreadas imágenes donde también confluyen culturas, que expresan con sus símbolos la poesía y el cuidado. Las ilustraciones nos seducen desde lugares que nos aportan un estallido calmo, donde las personas son, no hay separación, forman parte de la naturaleza... ¿Acaso no nos han quedado claros los diferentes rugidos naturales de este semestre para actuar en consecuencia? Un niño se pregunta acerca del origen de la vida, sus padres se detienen, les recorre un escalofrío, saben que no hay escapatoria: deben comprometerse con su hijo y con la tierra a través del teatro.

Surge otra pregunta de interés ¿quién no ha llevado una doble vida imaginaria? ¿Hacemos caso de los presentimientos? ¿Qué es el instinto? Alguien sugiere que la mirada lo es todo. ¿El corazón del ser humano puede ser recto? ¿La rectitud forma parte de la naturaleza?

Sorprende leer en estos tiempos en los que se empeñan en meternos el miedo y el odio como moneda de cambio, que ciertos creadores confíen en cambiar el mundo murmurando, sin estridencias, para alcanzar un futuro mejor para todos. La ternura y el sosiego se abren paso entre susurros, acallando las disonancias y las especulaciones. Mientras, nos tomamos algo para agredir a la ñoñería y contra la imaginación disimulada, nos reímos de la mediocridad. Así redescubrimos a Nacho Duato.

Entretanto, en el pequeño despacho de la primera planta del teatro, se produce un encuentro con la jefa de sala del Teatro Español para proseguir este descubrimiento de aquellas personas que conforman el equipo técnico. Ella es Myriam de Maeztu y vive el teatro como un espacio sagrado.

El tema de la identidad está cobrando una fuerza inusitada, los debates crecen, de nuevo polarizados por la incomprensión y los prejuicios. A veces convertimos en extraordinariamente difícil esto de cohabitar y de respetarnos. Escriben: el teatro genera debate, muestra la duda y la contradicción, pero también plantea rupturas, cuestiona los patrones establecidos y los estereotipos de género.

Hacernos eco del latir de la sociedad; el teatro no se anticipa, va de su mano. Por eso nos colamos en los lugares donde debemos saltar el cotidiano y crear un espacio inmersivo para que se produzca un posible alumbramiento, y desvelar tragedias cotidianas y comunicarnos sin miedo. Este ha sido y es uno de los objetivos del proyecto *El Español en las aulas*, atendiendo a los adolescentes en sus institutos, en el que los alumnos participan y los profesores forman parte. Así, se pueden encontrar las pautas educacionales para una convivencia y no una connivencia entre profesores y alumnos. Sentimos que los adolescentes son hoy más vulnerables, y hemos constatado que con este proyecto reaccionan, les interesa y se siente interpelados...

La cuestión es estar atenta para poder ser útil e inútil en la vida, en la cultura. Despedimos también al filósofo italiano, Nuccio Ordine, que nos regaló su *Utilidad de lo inútil*. Los regalos son bienvenidos en esta revista como el que nos hizo Antonio Garrigues hace unos meses. Propongo que nos quedemos desde este lugar en calma, con entrega y agradecimiento, mirando como sube la marea a la espera de otra entrega.

Natalia Menéndez
Directora Artística del Teatro Español y Naves del Español en Matadero

EL MISTERIO

¿QUÉ MÁS?

¿Qué otro misterio más que lo que existe? La lluvia de repente, el sol por la tarde, la voz de una cabra. Una lechuga que nace. Y poder comérsela. ¿No querrás, además, fantasmas, platillos volantes, la virgen de Fátima? ¿Qué más que lo que existe? El deseo inevitable, el deseo como un empujón escaleras arriba. Los hongos, que hablan bajo la tierra y comparten necesidades y atenciones. El niño, que, antes de la escuela, ya sabe cantar y bailar, y después ya no, o no se atreve. Aunque esto menos. Esto es cosa nuestra, de quienes nos preguntamos qué es el misterio y jugamos a responder. Y nos desesperamos por no saber responder. Sin atrevernos a no saber. Sin dejarnos vivir en el no saber sabiendo, como decía Juan cuando entró donde no supo.

¿Qué más? ¿Qué otro misterio más que lo vivo? Y las relaciones entre todo lo vivo. Formar parte de lo vivo. Ser, entre lo vivo, como un pedazo más de aquello imposible de abarcar, imposible de someter. ¿Qué más para gozar este ratito entre dos nadas que es nuestro paso por el mundo? Pero no tenemos suficiente. Y golpeamos el misterio. Intentamos ordenarlo, jerarquizarlo. Lo despedazamos en busca de respuestas, en busca de instrucciones, en desesperada e inútil busca de una sala de control desde la que poder dominar el misterio, de una sala de torturas donde perder el tiempo, donde morir en vida y sin haber desvelado, finalmente, el misterio. Porque su naturaleza consiste en la imposibilidad de ser desvelado. Sólo puede una entregarse a ello, darse al misterio y gozarlo.

¿Y el teatro? El teatro está ligado al misterio. El misterio es su entraña.

¿Y mi experiencia? Fue de pelea con el misterio. Conmigo mismo. Sufría al salir al escenario pensando que sería expulsado por los espectadores. Tenía miedo al misterio del encuentro con el otro, miedo a no reconocerme en el otro, siempre igual y siempre diferente, único. Miedo a ser apartado como elemento no válido. Y, sin embargo, necesitaba probar una y otra vez. Me ayudó mucho Andrés Lima: “De entre todas las cosas que podían hacer esta tarde, han elegido venir aquí”. Es un encuentro amoroso. “No te lo pierdas”.

Alberto San Juan
Dramaturgo de *Asesinato y adolescencia*

LA ROSA DE NADIE

Me pidieron que escribiese algo sobre el misterio.
Busco en mi biblioteca algún texto que me lleve a pensar en este término tan esquivo como gigante.
Me pidieron que escribiese algo sobre el misterio.
¿Cuál?
¿El que resuelve Hércules Poirot narrado por Agatha Christie o el que descubre por la fuerza de la razón el flemático Sherlock Holmes o el sagaz Auguste Dupin?
Todos esos misterios, resueltos.
¿Escribir sobre eso?
O sobre aquellos que aún persisten: los de Elche, los de Eleusis, los Órficos.
Todos tienen algo en común: la palabra. Escrita u oral.
Me detengo en un detalle del gran fresco de Miguel Ángel *La creación de Adán*.
A la izquierda se encuentra Adán y Dios a la derecha, un poco más elevado que Adán. Adán está solo y Dios está rodeado de un grupo de arcángeles y querubines.
Ambos tienen el brazo izquierdo extendido.
Hay relajación en el brazo de Adán, parte de su brazo pareciera descansar sobre su rodilla; el brazo de Dios está más estirado, más tenso, intenta tocar a Adán.
Los dedos índices de las manos izquierdas parecieran querer tocarse, pero no lo hacen, hay en ese intento una distancia por recorrer, un espacio en blanco, un hiato, un silencio entre esos dos cuerpos, un silencio de esos dos cuerpos.
Lo que ese espacio en silencio alberga es el misterio de la creación, lo inefable.
No sabemos si Dios está creando a Adán o Adán a Dios.
Lo que sí podemos afirmar (o aventurar) es que ese espacio, ese hueco, ese vacío es el lenguaje, la palabra.
O lo que la palabra tiene de misterio.
Es el nombre de las cosas lo que da origen a las cosas.
El lenguaje, entonces, fundador del misterio y origen de todas las cosas.
La creación: que allí donde no hay nada, haya algo.
Nuestro trabajo, entonces: habitar en ese espacio vacío, demorarse entre aquellos dos índices que supo tan bien crear Miguel Ángel, guardar silencio en el silencio, morar en un espacio donde no hay morada, tan sólo vacío; y desde ese espacio sin espacio dejar que crezca la rosa de nadie - die Niemandsrose –.
La rosa de nadie, así nombró al lenguaje el enorme Paul Celan; entregándonos para siempre la mejor y más perfecta definición de la palabra, la mejor y más perfecta definición del misterio.

Alejandro Tantanian
Director de *El corazón del daño*

Cuando yo era pequeña, y era mi abuela la que me metía en la cama, ella solía transformar óperas, novelas, u obras teatrales en historias de misterio para ayudarme a dormir.

Recuerdo claramente los enigmas que el príncipe desconocido tiene que adivinar para ganar el amor de Turandot y no ser decapitado (Ópera *Turandot* de Giacomo Puccini), cómo Penélope tejía durante el día y destejía durante la noche, mientras esperaba el regreso de su amado esposo Ulises para no tener que desposarse con uno de sus muchos pretendientes que habían invadido su casa (*La Odisea*, poema épico de Homero) o de cómo Porcia salvaba a su padre, Antonio, de que Shylock le rebanase una libra de carne -solo carne, ni sangre, ni músculo- tras no saldar sus deudas... (*El mercader de Venecia* obra teatral del genio de William Shakespeare.)

Pero mi abuela no era la única que se empeñó en que yo no pegase ojo en mi infancia ni la única que se encargó de que me convirtiese en una yonqui del género de suspense.

Mi bisabuela, se leyó varias veces la obra completa de Agatha Christie y luego me las contaba con todo tipo de detalles y además devoró todas las series de suspense de la época - *Hércules Poirot*, *Se ha escrito un crimen*, etc.- junto a mí- mientras compartíamos cuarto durante nuestras vacaciones.

Mi abuelo me introdujo en el mundo del cine a muy tierna edad a través del brillante ojo de Alfred Hitchcock y el maravilloso Orson Welles.

Así que, con esta formación familiar que he recibido, lo que me extraña es que no me haya venido a reclutar como espía el FBI.

La vida me parece un misterio aterrador y maravilloso a partes iguales dependiendo de mi estado anímico.

Empecé a preguntar "¿por qué?" cuando un profesor intentó explicarme los colores -recuerdo perfectamente su cara de agotamiento, pobre hombre, debió de cambiar de oficio tras ese curso- y no he cesado hasta ahora.

Por qué hacemos las cosas los seres humanos es el misterio que más me intriga. Me gusta verme a mí misma como una espía doble -porque una normal no sería bastante- que va intentando descifrar los misterios de mi vida, y en alguna ocasión y sin requerimiento del perjudicado, la vida de los demás también.

Dice David Lynch que la vida hace detectives de todos nosotros. Estoy completamente de acuerdo con el cineasta, pero he de reconocer que creo ser mejor detective en lo que concierne a mi trabajo, (que es un grandísimo porcentaje de mi vida) que en mi vida en sí.

En el trabajo me atrevo a indagar, a preguntar, a perderme y a encontrarme, a borrar y a construir sin que me de miedo encontrar respuestas.

En mi vida en cambio..., no siempre estoy preparada para resolver ciertos misterios que se ocultan tras las puertas de mi querido inconsciente.

Como directora de escena, empiezo siempre desde el principio temporal: con los compositores y los libretistas y cuáles son mis interpretaciones sobre las decisiones que han tomado. Por ejemplo: ¿por qué se llama la obra o un personaje de una manera o de otra? ¿Por qué estamos en un país y no en otro? ¿Por qué el personaje principal es hombre y no mujer? ¿Por qué sucede durante este periodo? ¿Por qué han escogido ESTA historia, por qué ésta entre TODAS?, ¿qué nos quieren contar?

Luego paso a intentar resolver el misterio que supone el trayecto de cada personaje. ¿Por qué dice esto? ¿Por qué dicen esto de ella? ¿Dónde ha estado desde la última vez que ha salido de la escena hasta que vuelve a aparecer? ¿Por qué habla en ese momento? Y así hasta el infinito. Porque las preguntas nunca acaban y lo que es mejor todavía: nunca hay una sola respuesta.

Y así voy trabajando desde fuera hasta dentro sin parar de hacer preguntas. Como pelando una cebolla.

Amo la psicología, soy ferviente creyente en la terapia en todas o en casi todas sus formas y yo misma he tenido casi la misma cantidad de psicólogos que Woody Allen.

La lectura de maestros como Jung, Freud y Maslow me fascinan y me dan claves para comprender el más grande, fascinante y mejor misterio con el que me topo cuando empiezo los ensayos: el de las personas que tengo cantando o actuando sobre el escenario a los que les toca el menester de contar la historia que nos ocupa de la manera que nosotros hemos decidido contarla.

Porque ¿qué es dirigir sino contar una historia? ¿Y qué es contar una historia de otro sino interpretar un misterio?

Bárbara Lluch
Directora de *La Regenta*

ACTORES Y MISTERIO

La especie humana es narradora: pinturas, gestos, sonidos, palabras, ¿quién no lleva una doble vida imaginaria?... y ¿qué es la narración sin el misterio, algo que se percibe y aún no se conoce?, meras anotaciones sin alma. La chispa narrativa es el enigma, hasta la confidencia inane de la sala de espera resulta entretenida, como decía mi madre, si quien la suelta tiene ese punto. El cuerpo se alegra mientras el escritor mantiene el interés soltando migas que llevan a la guarida del ogro o al valle delicioso, o mejor a los dos que es como a mí me gusta, no sólo de sustos vive el pobre lector, también se agradecen ciertas compensaciones... Pero al final, mientras tanto que sufra la dulce tortura del no saber todavía y sin embargo presentir...

Eso digo a los actores, no deis nada por supuesto, no resolváis hasta el último suspiro, y aun así, que en el aire quede cierta interrogación, que sea el espectador quien ponga lo suyo al cuento.

El actor es narrador en vivo, narra a través de su personaje. Para lograr esa sensación de vida se esfuerza en actuar ignorando el argumento y su fatal desenlace, como si no supiera de qué va la historia, un no saber ficticio que le permite mantener una interrogación constante respecto a la dramaturgia... y cuando quiere ser afirmativo y contundente lo hace contra algo que le inquieta y perturba, o impulsado por algún afecto irresistible, como el odio, la ira o la pasión amorosa, pero en volandas, como si no estuviera en sus cabales. Eso le confiere una vibración semejante al vivir, una especie de intriga –otro de los nombres del misterio- que agarra al espectador, lo ata al personaje y a recorrer con él los escollos de la historia.

Porque puede que la gente no haya vivido la historia que contempla, pero seguro que su experiencia personal, sea la que sea, la ha vivido sin saber lo que se le venía encima. Ése es precisamente el punto de conexión, la semejanza verdadera con lo que sucede en el escenario. Y el actor se lo ofrece utilizando la mayor de sus armas, el misterio.

Que así sea.

María Ruiz
Directora de *Tennessee*

LA MAGIA REVELADA POR EL MISTERIO

Mircea Eliade, en *Lo sagrado y lo profano* (1957) describe el acto misterioso como "la manifestación de algo «completamente diferente», de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo «natural», «profano»". Siguiendo esta definición podríamos decir que el misterio es lo que se esconde detrás de nuestro mundo. A mí me gusta pensar que es una puerta que nos conduce a lo sagrado, que es el misterio humano por excelencia.

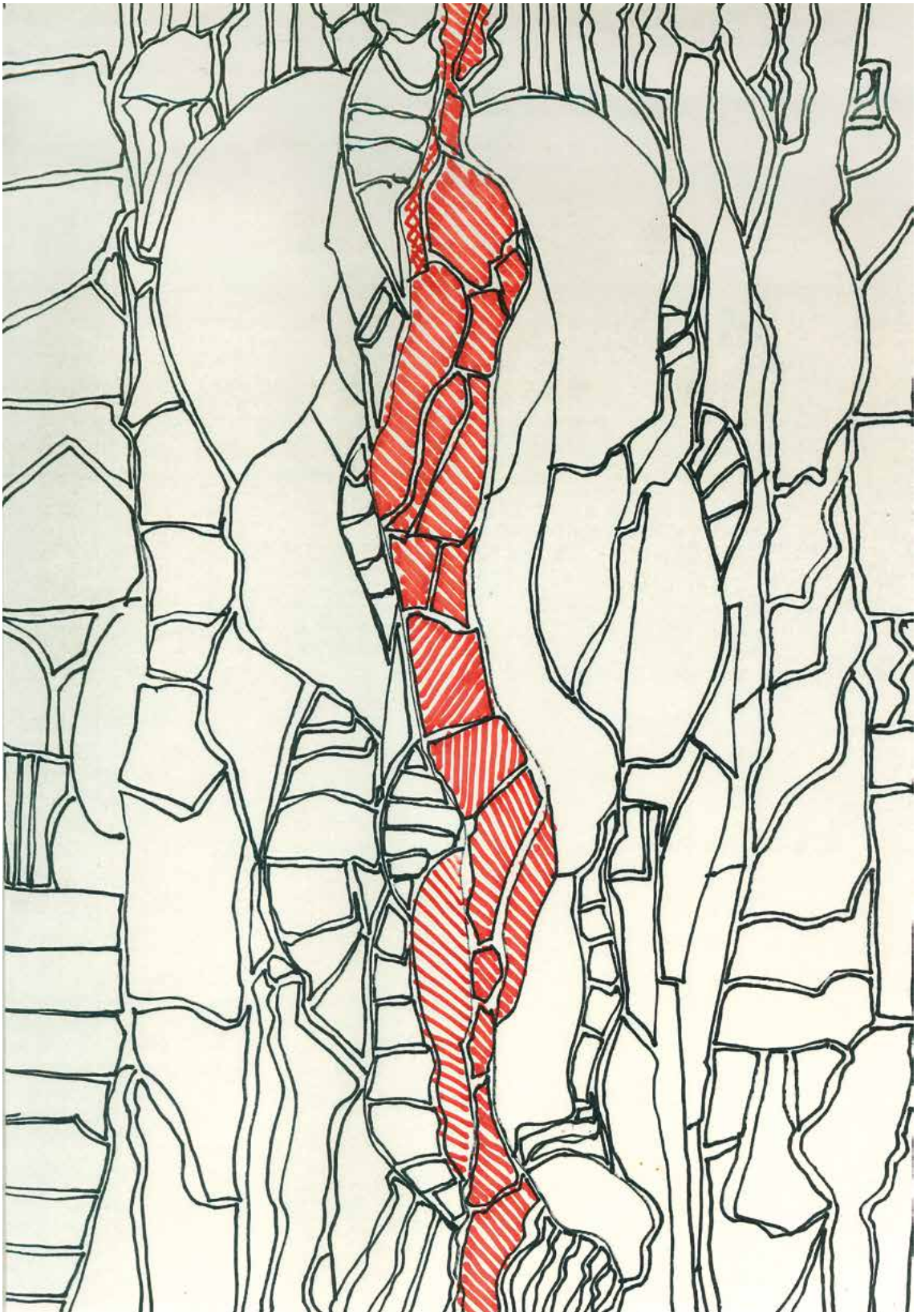
Cuando me enfrento a un texto como *Run baby run*, me interesa especialmente lo que está oculto y se revela cuando el actor o la actriz lo encarnan. Los impulsos, la intuición, el juego, son eslabones de una cadena de acciones misteriosas que nos conducen a lo sagrado. Como directora disfruto mucho de la inteligencia colectiva que equilibra el deseo de las actrices y los deseos de los personajes en el texto dramático. Con la escritura o la creación me sucede lo mismo. El misterio ha sido fundamental para entender qué camino tomar en las Artes Escénicas. En 2011 me marché a Buenos Aires y vi todo el teatro que pude, escuché a mi cuerpo y decidí lo que quería hacer en la vida: dirigir. A través de la dirección y la dramaturgia visual podía indagar en los misterios que se ocultan detrás de aspectos de la vida que me inquietan o me conmueven.

En 2019, tras una fuerte crisis personal, decidí distanciarme de la profesión para investigar el vínculo entre mi cuerpo y mi espiritualidad. Necesitaba abordar mi inspiración como fuente de creación y no como semillero de angustias. Fue entonces cuando la palabra misterio, que etimológicamente significa “iniciado”, cobró sentido. Tomé como guía espiritual a la artista Remedios Varo y comencé meditando como ella lo hacía, mirando sus cuadros. A través de ella llegué a la doctrina metafísica del Cuarto Camino, impulsada por George Gurdjieff y Peter D. Ouspensky que me invitaba a “despertar” a través del autoconocimiento y “el recuerdo de sí”. Este fue mi camino hacia la meditación, pero también hacia la creación y la sanación.

En mi trayectoria artística ha sido fundamental el vínculo a grupos de mujeres que mantienen esta filosofía de vida. Muchas de ellas, procedentes de Iberoamérica, comparten conocimientos situados en sus orígenes y su ancestralidad. Nuestra filosofía común es estar en el intento de transformación constante, poniendo atención en el ecofeminismo y la activación de la magia (entendida como una energía invisible que se revela a través de la creatividad, la ritualidad o las acciones cotidianas).

Gracias a este nuevo camino volví a la performance como filosofía de vida. Durante cuatro años he trabajado en dos caminos paralelos que a veces se unen en un valle y otras en lo alto de una montaña. He investigado mi cuerpo como archivo de memoria y he intentado trasladar a la pedagogía y a la dirección de escena todo lo aprendido. De estos dos caminos nace la serie *Rituales Expandidos*, donde investigo los espacios sagrados que vinculan mi cuerpo a la naturaleza; y *El Palomar*, una escuela basada en el desarrollo de proyectos escénicos a través del autoconocimiento, la espiritualidad, el coaprendizaje y los cuidados. En estos dos espacios sagrados me muevo, intentando disfrutar del misterio con ligereza, siendo consciente de la fuerza del colectivo como una energía concéntrica que nace de cuerpos sanos. Así, cada misterio revelado es un camino útil para el desarrollo artístico y la transformación de la vida.

Jana Pacheco
Directora de *Run baby run*



Escucha bien mi cuento.
Hubo una vez un padre
y una niña pequeña
que cruzaban un río,
como se cruzan todas las barreras,
llenándose de ansia y de deseo,
despreciando los límites,
imaginando cosas
que podrían cambiar toda una vida,
como así, por ejemplo,
regalar un juguete
o comprar una camisa nueva
o tomarse una caña
y un pincho de tortilla
o aceitunas.

El padre era un buen tipo,
-un tipo "bien portado", como dijo su madre-
y se llamaba Oscar
y su niña pequeña
iba a cumplir dos años en muy pocas semanas
y se llamaba como tú,
tenía el mismo nombre que tú tienes
y tu misma mirada y tu figura.
Erais exactamnete iguales. Como gotas de agua.

El río era muy grande
y estaba, como siempre, embravecido.
Su abuela les contaba que muchísima gente
había fracasado en el intento
y que no lo intentaran porque tenía miedo
a quedarse sin nada,
sin ninguna caricia ni consuelo.

Pero el padre era fuerte y "bien portado"
y llevaba en sus hombros, todo junto,
el miedo a la pobreza y el amor a esa vida
que merece la pena ser gozada.

Y entonces fue el momento
en que dieron el paso hacia adelante,
y, nada más hacerlo, en ese mismo instante,
la mano de la niña
-¡era tan diminuta!-
se soltó de la mano de su padre
y el agua los llevó con su corriente,
los revolvió en su seno muchas veces,
y al pasar un recodo
los dejó, con suavidad y mimo,
en un lecho de algas
y de ramas caídas.

Pero tú no te inquietes ni te duelas.
Es una historia llena de sentido.
Vivieron un amor maravilloso,
un amor absoluto.
El padre la detuvo cuando ya estaba lejos.
La escondió en su jersey
con gran cuidado
y le dijo mil veces al oído
lo mucho que la amaba
y su niña pequeña
-que no sabía hablar
pero que le quería como a nadie en el mundo-,
le abrazó con su brazo con inmensa ternura,
y se sintió feliz de estar unidos
y de morirse juntos para siempre
y ya no tener miedo a la miseria
ni al horror de una vida miserable.

Por eso tú, Angie guapa,
nunca cruces un río.
Permanece en la orilla.
Renuncia a otro futuro.
Yo sé que no lo tienes.

Esa es la moraleja de este cuento.

Antonio Garrigues
Abogado

CURIOSIDADES DEL ESPAÑOL

PARA QUE UN TEATRO HABLE

En la página del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, el edificio del Teatro Español aparece catalogado como "arquitectura recreativa", un propósito que determina la finalidad para la que fue construido (y sobre todo reconstruido). Todas las personas que nos hemos acercado a este recinto en mayor o menor medida, incluso aquellas que tan solo han observado desde la Plaza de Santa Ana su imponente fachada neoclásica, reconocemos de inmediato que su forma y materia son un artefacto colosal para dar lugar a aquel arte para el que fue concebido: hacer teatro. Recrearnos (re-crearnos, volver a crearnos tras ver una función allí, más bien). Es la primera vez en mi carrera, y no creo que muchos dramaturgos y dramaturgas hayan tenido esta oportunidad, en la que he de colaborar en la escritura de una obra teatral con un edificio como absoluto protagonista. Hamlet o Medea son aquí piedra, con arbotantes, bóvedas, cúpulas y escalinatas y, al igual que aquellos, este personaje también habla. Es verdad que sus palabras no son inmediatas y requieren una indagación exhaustiva, pero lo cierto es que una vez empiezas a escucharlo, el Español es prolífico en su lengua, generoso en escenas (¡cómo no!) y en las historias que han cincelado su legado, vivo y exultante a cada noche con cada aplauso.

La labor es exigente y, por ello, toda conclusión a la que hemos ido llegando observándolo ha resultado más fascinante que la anterior. El Español ha respondido a nuestra mirada revelándose como testigo de la historia de nuestro país y por supuesto de nuestro teatro. Recupero aquí unas palabras que compartió conmigo Antonio Ripoll: la historia del Teatro Español es la historia del teatro español. Suena a calambur, pero es tal cual. El país entero está contenido en sus paredes, la interacción con su público, tan cambiante, tan vinculado a las distintas épocas, es lo que ha marcado su trascendencia como parte ineludible del acervo cultural de nuestro país. No puedo dejar de decir que este carácter irrepetible impresiona y nos responsabiliza. En nuestra humilde intención el reto es colosal, queremos (y debemos) compartir con el público el impacto y trascendencia que en nosotros ha tenido esta labor investigativa: el Teatro Español tiene y ha tenido una trascendencia impetuosa con las comunidades que lo han acompañado a través del tiempo.

Hemos puesto, también, la mirada en los distintos arquitectos que a lo largo de la azarosa suerte del edificio se han entregado a la traducción de su entorno social, económico y político en un recinto, así con el ánimo de unir el espacio con los ciudadanos utilizando la arquitectura como un idioma, una forma de comunicación con la realidad que los rodea. Ha sido asombroso comprobar la enorme responsabilidad que ha existido en todas estas personas, la construcción de un coliseo de estas características no puede requerir menos, han adquirido un compromiso inigualable con la población para que ésta demande lo que es suyo, para lo que exija como propio y, más allá, para que el edificio se asiente como emblema de la ciudad. Ese es el propósito de un teatro. Eso es el Teatro Español.

Como todo gran personaje, el nuestro se muestra como un pertinaz superviviente a desgracias de todo tipo, un caer y levantarse recurrente y continuo que le otorga un carácter de una magnitud aún mayor que la que un pabellón así pudiera tener. Incendios, demoliciones parciales, reconstrucciones... y ahí sigue, en pie para nuestra fortuna y deleite. Sin embargo, esta resiliencia a prueba de tiempos, no podría comprenderse sin las personas que le han dado fin, sin cuyo empeño y esfuerzo esta titánica tarea no tendría el menor de los sentidos, hablo por supuesto de todos aquellos profesionales que sobre el escenario y muy particularmente a su alrededor y a través de los siglos han posibilitado que el Teatro Español pueda seguir hablando hoy.

Y eso es *Arder y no quemarse*, un tributo a las personas que cada noche de función desde hace 440 años han posibilitado que el hecho teatral pueda tener lugar en la Calle del Príncipe, un homenaje a los que han permitido, con su empeño y saber hacer, que los ciudadanos de Madrid y sus visitantes hayan podido disfrutar del arte de Lope, Valle, Lorca y tantos otros y otras. Recordando así la máxima que debe presidir toda puesta en escena, que preside nuestro oficio: el teatro es un arte colectivo.

Jose Padilla
Dramaturgo de *Arder y no quemarse*

UN LIBRO PARA UN TEATRO

Cuatrocientos cuarenta años. Desde 1583 hasta 2023, de manera ininterrumpida, la Calle del Príncipe ha ofrecido acomodo a la exhibición teatral. El actual Teatro Español de Madrid, que antes se denominó Corral del Príncipe y después Coliseo y Teatro del Príncipe, puede presumir de tan larga y fecunda historia. Un libro no puede contarla por entero, pero sí esbozarla. Ofrecer un panorama de conjunto y estimular en el lector el deseo de conocer más acerca de este lugar señero fue el primer propósito que nos movió a prepararlo, hace ya más de tres años, pocas semanas antes de que la pandemia nos confinara y alterara las vidas de todos nosotros como no podíamos imaginar.

Quisimos desde el principio que fuese un libro para muchos, si no para todos. Un libro que, sin prescindir del rigor histórico e intelectual, pudiera ser leído con deleite por los estudiosos, por las gentes de teatro y por sus espectadores, para lo cual, a la exactitud de la información debía sumar la claridad y el interés narrativo y anecdótico del relato. Un libro que no se circunscribiera al reducido ámbito de los especialistas académicos, sino que se ofreciera a la misma sociedad que acude al teatro y siente curiosidad e interés por su actividad y su vida. Queríamos también, en consecuencia, un libro que convocara voces diversas. Un libro plural, como habían de serlo sus lectores.

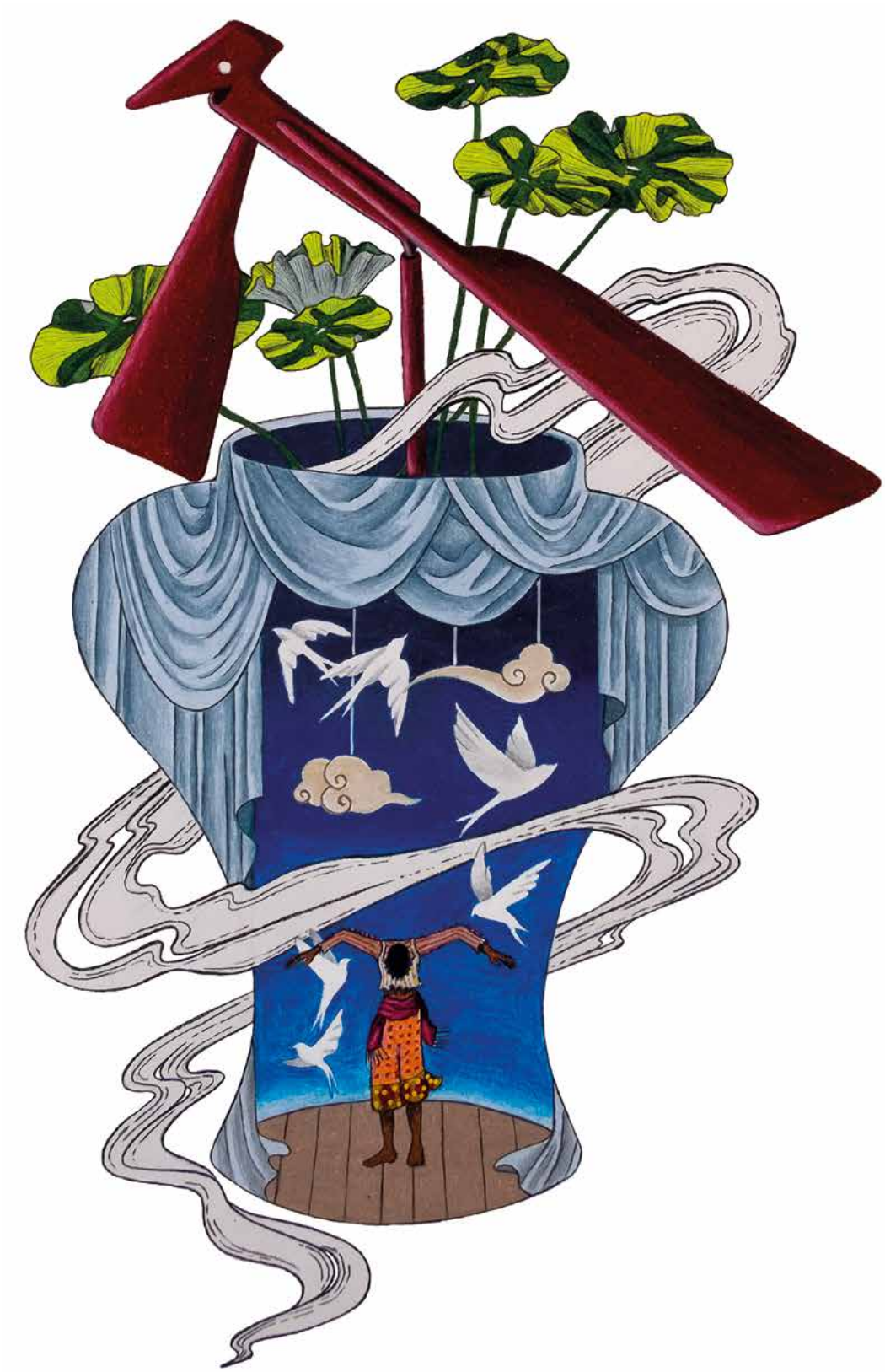
La historiografía ha establecido los períodos en los que escande la actividad intelectual y artística que se desarrolla sin interrupciones ni saltos, pero sobre la que inciden acontecimientos singulares, que suponen un cambio en la manera de hacer o de actuar o en la manera de pensar o de mirar. El libro no debía renunciar a ese recorrido histórico que propone la tradición académica, pero pensamos que la vida del Teatro Español estaba jalonada por circunstancias y sucesos que merecían una particular atención y que podían constituir motivos temáticos específicos, que convivieran con los capítulos de naturaleza propiamente histórica. Así dispusimos una estructura que permitiera aproximarse a las principales etapas de la vida del Teatro Español y también a aquellos aspectos trasversales en el tiempo que han dibujado su perfil. En primer lugar, claro está, nos ocupamos de sus antecedentes y sus orígenes, en el último tramo del siglo XVI, y de su brillante desarrollo en el siglo XVII, que ha marcado la impronta del Teatro hasta nuestros días. Después, el siglo XVIII, en el que el Príncipe pasó de Corral a Coliseo, un siglo fecundo en proyectos y en polémicas, diverso en sus propuestas escénicas, menos conocido, por lo general, pero imprescindible para comprender el tránsito del siglo de Oro a las vías que conducirán al teatro moderno. Parecía conveniente dedicar dos capítulos al siglo XIX, cuya primera parte está perfilada por el Romanticismo y sus resonantes estrenos, pero también, o quizás, sobre todo, por la formación de los actores y las reflexiones teóricas y prácticas sobre la actuación. El escenario del Príncipe es el lugar emblemático de aquellos restallantes estrenos y el ámbito preferente en el que consolidan su prestigio popular y social las grandes actrices y actores españoles. A mediados de siglo, el Príncipe recibe ya la denominación de Teatro Español y conoce las mejoras arquitectónicas y técnicas que se extienden a su entorno y que confirman su condición de teatro de referencia, a lo que contribuye una nueva generación de dramaturgos que obtiene éxitos notables con sus estrenos. Entre los años finales del XIX y la guerra civil, el Teatro Español vive una singular efervescencia teatral y política a la que no son ajenas las circunstancias históricas y sociales por las que atraviesa el país, lo que no impide los éxitos de dos de las más grandes actrices de la historia del teatro en España, ni los estrenos, casi siempre ruidosos, de los dramaturgos más justamente célebres del siglo pasado: a este período se dedica el quinto de los capítulos. La historia del Teatro Español durante la guerra civil y durante la primera postguerra es el objeto del capítulo siguiente, en el que quedan de relieve los contrastes –tantas veces inesperados- de una época en la que el Teatro Español trata de buscar un sentido a su actividad en circunstancias difíciles. Los años que van desde mediados del siglo XX hasta la transición democrática ocupan el capítulo sexto, en el que se

atiende a las luchas de la escena con la censura y a las tentativas de modernización. Cierra el recorrido histórico un capítulo dedicado a la vida del Teatro Español desde los años 80 hasta el presente. Sus nuevos espacios de exhibición, la internacionalización de sus programas y la apertura a nuevas formas escénicas convierten este periodo en una etapa intensa que permite imaginar un futuro ilusionante.

A este panorama cronológico acompañan algunos motivos temáticos que nos parecían ineludibles a la hora de mostrar lo que ha sido el Teatro Español. El edificio y su evolución y sus cambios arquitectónicos a lo largo de los tiempos requerían una mirada sosegada y un conocimiento especializado y preciso que pusiera de relieve su singularidad como espacio público de exhibición escénica y reunión social. Los incendios han constituido la mayor amenaza para los teatros. El Español no se ha librado de ellos ni de su efecto destructor, aunque, felizmente en su caso, no haya habido víctimas personales. No entendíamos el Teatro Español sin su entorno. Una de las ideas que desde el principio iluminaron el proyecto fue precisamente la consideración del Teatro como manifestación ciudadana. Como una realidad que adquiere sentido solo en y para la ciudad en la que crea. Así, esta ciudad debía tener una presencia en el libro a través de la mirada de un imaginado paseante que recorriera las calles y plazas que rodean al teatro. La crítica teatral y su decisivo papel en el éxito o en el fracaso de tantos estrenos no podía estar tampoco ausente del libro, y a ella se dedica el penúltimo de los capítulos. El libro se cierra con unas páginas dedicadas al proceso de investigación que culminará con la edición del volumen y con la exposición a la que acompaña. Las referencias a archivos y lugares en los que se ha buscado la documentación conviven con anécdotas y sorpresas y subrayan el carácter laborioso y entrañable del proceso.

Naturalmente había que contar, para esta ambiciosa tarea, con reputados especialistas en las respectivas materias que componen este panorama. Pero nos atraía también la idea de una pluralidad de voces y de enfoques. Por ello solicitamos la colaboración de un elenco de autores pertenecientes a distintas generaciones, cuyas trayectorias profesionales e intelectuales fuesen rigurosas, pero no coincidentes. El resultado de esta ingente tarea podrá leerse muy pronto. Pero ahora es de justicia agradecer muy cordialmente el trabajo desinteresado, brillante y preciso de Francisco Sáez Raposo, Fernando Doménech, Guadalupe Soria Tomás, Ana Isabel Ballesteros Dorado, Ana Alma García, Víctor García Ruiz, Berta Muñoz Cáliz, José Ramón Fernández, Carlos Villarreal Colunga, Antonio Castro, Verónica Ripoll León y Noelia Burgaleta Areces. Y, claro está, la iniciativa feliz y el empeño tenaz de Natalia Menéndez, sin la que el proyecto no hubiera sido posible.

Eduardo Pérez-Rasilla
Profesor en la Universidad Carlos III de Madrid



CORTEZA
Y ANILLOS

TENNESSEE WILLIAMS SE SUBE A UN TRANVÍA LLAMADO PULITZER

El impacto que Tennessee Williams tuvo en 1944 con el estreno de *El zoo de cristal* le otorgó un lugar privilegiado en Broadway. En esta *memory play* plasmaba sus vivencias familiares en Saint Louis cuando era un adolescente a través de Tom, Amanda y Laura Wingfield, tres seres de ficción que en realidad eran su alter ego, su madre y su delicada hermana, Rose. Desde entonces, se observó que el dramaturgo –nacido con el nombre de Thomas y a quien muchos llamaban Tom-, reflejaba sobre el papel sus inquietudes y las relaciones con los miembros de su familia.

Así se advierte en los personajes de sus diferentes obras y en las adaptaciones cinematográficas de las mismas producidas en el Hollywood clásico en el periodo comprendido entre 1950 y 1970: *El zoo de cristal* (*The Glass Menagerie*, Irving Rapper, 1950), *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar Named Desire*, Elia Kazan, 1951), *La rosa tatuada* (*The Rose Tattoo*, Daniel Mann, 1955), *Baby Doll* (*Baby Doll*, Kazan, 1956), *La gata sobre el tejado de zinc* (*Cat on a Hot Tin Roof*, Richard Brooks, 1958), *De repente... el último verano* (*Suddenly, Last Summer*, Joseph L. Mankiewicz, 1959), *Piel de serpiente* (*The Fugitive Kind*, Sidney Lumet, 1960), *Verano y humo* (*Summer and Smoke*, Peter Glenville, 1961), *La primavera romana de la señora Stone* (*The Roman Spring of Mrs, Stone*, José Quintero, 1961), *Dulce pájaro de juventud* (*Sweet Bird of Youth*, Brooks, 1962), la comedia *Reajuste matrimonial* (*Period of Adjustment*, George Roy Hill, 1962), *La noche de la Iguana* (*The Night of the Iguana*, John Huston, 1964), *Propiedad condenada* (*This Property Is Condemned*, Sydney Pollack, 1966), *La mujer maldita* (*Boom!*, Joseph Losey, 1968) y, por último, *Last of the Mobile Hot Shots* (Lumet, 1970).

Como había demostrado en su anterior éxito teatral, Williams solía escribir basándose en sus experiencias, aunque esta vez plasma en los personajes su compleja personalidad y no imprime en ellos su vida familiar. Por este motivo, abandona el Saint Louis de su adolescencia para ubicar la trama en el barrio más emblemático de la decadente ciudad sureña donde era plenamente feliz, el French Quarter de Nueva Orleans, cuyo ambiente cosmopolita, sofocante y húmedo era perfecto para que Blanche se refugie de su pasado. Los temas y personajes de *Un tranvía llamado deseo* provocaron más impacto que los de *El zoo de cristal*. El alcoholismo, el adulterio, la homosexualidad, la ninfomanía y la violación, tan controvertidos como impactantes en la escena, y más aún en Hollywood debido a las estrictas normas de censura del Código Hays, estaban muy presentes en la obra: todos a la vez e incluso en los protagonistas. Sin duda, la polémica estaba servida, pero también la invitación a reflexionar sobre unos personajes fugitivos de sí mismos que se convierten claramente en almas a la deriva. La elegante y desequilibrada Blanche DuBois, el atractivo y violento Stanley Kowalski, la serena y paciente Stella DuBois y el bondadoso y timorato Harold Mitchell, coinciden en un espacio asfixiante, un lúgubre apartamento que se convierte en una cárcel y donde las víctimas y el verdugo no tardan en aparecer. Bajo la batuta de Elia Kazan, quien junto a Richard Brooks se convirtió en el director que mejor comprendió el enrevesado universo del escritor, los papeles fueron interpretados por Jessica Tandy, Marlon Brando, Kim Hunter y Karl Malden, un elenco brillante que a excepción de Tandy repetiría en la adaptación cinematográfica.

Un tranvía llamado deseo tuvo un gran éxito en su estreno, acaecido el 3 de diciembre de 1947 en el Ethel Barrymore Theatre de Nueva York tras visitar ciudades como New Haven y Boston. Se mantuvo en cartel durante más de dos años, contó con un total de 855 representaciones, y fue la primera de la dramaturgia norteamericana en conseguir los tres premios principales: el Pulitzer, el New York Drama Critics' Circle Award y el Donaldson. En cuanto al primero, hay que tener en cuenta que a Williams se le había resistido con *El zoo de cristal* –la obra que lo ganó ese año fue *Harvey*, de Mary Chase, que se hizo muy popular por la película que en 1950 dirigió Henry Koster y protagonizó James Stewart-, pero todo apuntaba a que lo

conseguiría muy pronto. Así fue gracias a una obra incómoda, que removía al espectador y cuyo demoledor final no daba tregua, pero que, a la vez, era actual, necesaria y rupturista. Nada parecido se había estrenado antes en la escena de Broadway y, sin duda, esto colocó al dramaturgo en una posición privilegiada. Las comparaciones con el genial Arthur Miller no tardaron en producirse, pero cierto es que el dramaturgo neoyorquino tendía más a la reflexión sobre aspectos de tipo social y el autor sureño solía ahondar más en los recovecos del alma humana. Ambos fueron los dos grandes nombres del teatro de Estados Unidos surgidos en la II Guerra Mundial. Williams abrió camino a otros como Robert Anderson y William Inge, responsables, respectivamente, de las interesantes *Té y simpatía* (1953) y *Picnic* (1953), que en 1956 llevaron con acierto al cine Vincente Minnelli y Joshua Logan y estuvieron protagonizadas por Deborah Kerr, William Holden y Kim Novak.

Sobre los personajes, Blanche DuBois era el propio Williams, como él mismo confesó en sus *Memorias*. Tom había recibido una selecta educación de marcado carácter sureño por parte de su madre, Edwina, y de sus progenitores maternos, pero era muy consciente de que tanto las normas sociales como los valores en los que había crecido estaban en plena decadencia cuando se los inculcaron. Por ello, le resultaba relativamente sencillo reconocer a mujeres como Blanche, que habían vivido en las fastuosas plantaciones que habían creado sus progenitores, o sus antepasados, y que ahora estaban arruinadas. No obstante, el prestigio social, el honor y el refinamiento las seguían acompañando, pero en la nueva sociedad americana estos aspectos eran incluso ridiculizados por seres como Stanley, un inmigrante de origen polaco que ha trabajado muy duro para sobrevivir y que carece de cualquier tipo de educación. A pesar de que Blanche odiaba todo lo que él representaba, a la vez se sentía irremediablemente atraída por su rudeza. Así le sucedía al propio dramaturgo, cuya ambivalente personalidad reflejó en muchos personajes que se encontraban atrapados en la dicotomía entre lo que realmente querían y lo que debían querer. En cuanto a Stanley, también detestaba a Blanche porque se sentía inferior a ella y no podía soportar que estando refugiada en su propia casa por haber perdido la finca lo mirara con superioridad, despreciara sus modales y reprochara a Stella que estuviera casada con él. Si por la protagonista fuera, no existiría nadie como Stanley, y lo mismo sucede al contrario. Así, Williams enfrenta en un mismo lugar a dos personajes que no se soportan, pero que están condenados a entenderse, o a destruirse.

Son muchas las frases brillantes que se mantuvieron en la película gracias al excelente guion que firmó el escritor y dirigió Kazan, quien pensaba realmente que estaba frente a una obra de arte. En una escena que revela la irremediable crisis entre Mitch y Blanche, él le dice, "Yo te creía una mujer recta", a lo que ella, ofendida, le responde ofreciendo una de las grandes reflexiones de la obra: "¿Recta? ¿Qué entiendes por recta? Una línea puede ser recta o una calle, ¿pero el corazón de un ser humano?" La mirada de Vivien Leigh consigue reflejar esa mezcla de fragilidad, miedo y ternura que tenía un personaje que ya había encarnado en la escena londinense con la dirección de su marido, Laurence Olivier. La propia Blanche transmite otra de las grandes frases del texto en uno de los momentos más trágicos del personaje: "Siempre he dependido de la amabilidad de los desconocidos". A pesar de la potencia del drama original,

la repercusión que obtuvo el filme producido por Warner Bros traspasó fronteras gracias a la dimensión más popular y universal del cine de Hollywood frente al teatro, que, aun tratándose de Broadway era más selecto. A este respecto influyeron notablemente los apropiados actores, a quienes se sumó la británica Vivien Leigh en el papel de Blanche; la onírica fotografía de Harry Stradling; el arriesgado vestuario de Lucinda Ballard, quien hizo de la camiseta ajustada de Brando todo un icono en la moda masculina de los años 50; y la sugerente música de Alex North, la primera en la historia inspirada únicamente en jazz, que era la esencia de Nueva Orleans. La elección de Leigh fue todo un acierto pues con ella Blanche parecía la evolución de una Escarlata O'Hara a la que le habían arrebatado Tara.

Tennessee Williams volvió a conseguir el Pulitzer en 1955, en este caso por otra de sus mejores obras: *La gata sobre el tejado de zinc*. De nuevo, un espacio muy concreto, la mansión sureña de la familia Pollit, condicionaba a unos personajes al límite dentro de un tiempo muy reducido. En un solo día las vidas de los protagonistas cambiaban para siempre y conseguían que los espectadores se sintieran reflejados en ellos. Así sucedió tanto con el montaje de Broadway que también dirigió Kazan con Ben Gazzara, Barbara Bel Geddes y Burl Ives, como en la versión fílmica que llevó a cabo Brooks para Metro-Goldwyn-Mayer con Paul Newman, Elizabeth Taylor y, repitiendo rol, Ives. Como no podía ser de otra forma, *Un tranvía llamado deseo* causó sensación en los Óscar con un total de doce nominaciones, entre las que se encontraban las de Mejor Película, Mejor Director y Mejor Guion para el propio escritor. Finalmente, obtuvo los de Mejor Actriz para Vivien Leigh, Mejor Actriz de Reparto para Kim Hunter, Mejor Actor de Reparto para Karl Malden y Mejor Dirección Artística en Blanco y Negro para Richard Day y George Hopkins. El filme era moderno, audaz e incómodo, y aunque los triunfadores de la edición fueron el musical *Un americano en París* (*An American in Paris*, Minnelli) y el melodrama *Un lugar en el sol* (*A Place in the Sun*, George Stevens), la conservadora Academia supo reconocer la dificultad de adaptar al cine los polémicos temas de la obra original. Posteriormente, el dramaturgo sureño volvería a optar a la dorada estatuilla en la categoría de Mejor Guion Adaptado por la controvertida *Baby Doll*. Tanto el Pulitzer como el Óscar evidencian que *Un tranvía llamado deseo* es uno de los más brillantes dramas de Tennessee Williams y una obra maestra del séptimo arte.

Valeriano Durán Manso
Profesor de Historia del Cine
de la Universidad de Sevilla

PONCIA JULIANA

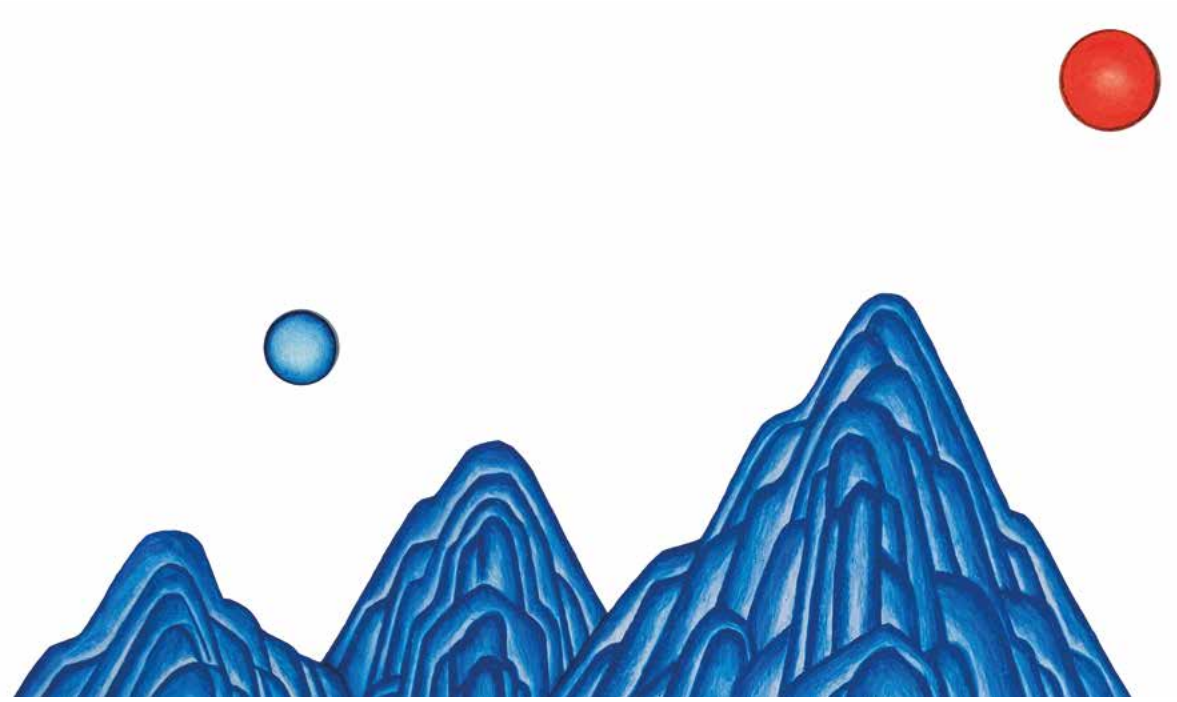
Tengo que cerrar los ojos para que sea más fácil que el olor del mandil vuelva. El mandil es esa prenda que, atada a la cintura, se usa para proteger la ropa en las labores de las tareas domésticas. Lo llevaban las cocineras, las criadas y muchas madres; la mía también. Imagino que estoy arrodillado, con los ojos cerrados, y me aprieto entre sus enormes rodillas. Mi nariz roza la tela del mandil. El mandil está impregnado de perfumes ordinarios; olor a ensaladas avinagradas, a ajo macerado para alargar la vida, aroma de potajes que es necesario comerlos varias veces a la semana. El mandil huele a mi principio, a mi madre, de ahí vengo. El tejido doméstico desprende esa esencia insustituible, aquella que se impregnó en mi piel en el primer abrazo. Sigo con los ojos cerrados para que no se escape ninguna fragancia, como si al tenerlos cerrados pudiera impedir que la esencia se derramara por los pozos de la memoria. Necesito ese recuerdo de su aroma para imaginar el personaje de Poncia, la criada de Bernarda Alba. Seguro que el mandil de Poncia también huele a puchero pero además a ramas de olivo, a queso, a chorizo de orza. El recuerdo de ese olor me hace imaginar las manos de mi madre secándose en la prenda y pienso que de esa misma manera se seca las manos Poncia. La imagen del personaje va apareciendo y puedo ver sus brazos, sus piernas y su cabello recogido. Los principios contienen los olores más genuinos, son aquellos que seguimos percibiendo a lo largo de nuestra vida, son los olores que, de alguna manera, desprendemos cada uno de nosotros. Las potencias sensoriales son un instrumento valioso para la creación, a partir de ellas evocamos, imaginamos y transformamos hacia una realidad artística. El olor es parte de lo invisible que se hace carne, conforma un cuerpo y nutre de emociones. El aroma del mandil de mi madre me acompaña también cuando construyo el personaje de Poncia. Porque esa es la bella transferencia de la vida: lo que está en uno puede estar en el otro.

Luis Luque
Director y dramaturgo de *Poncia*

EL ABRAZO ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE: *EL SILENCIO EN BODAS DE SANGRE*

El silencio en Bodas de sangre constituye la primera reinterpretación de *Bodas de sangr*e de Lorca desde una perspectiva oriental, y es también un conmovedor cristal de la mirada y el abrazo recíprocos entre las culturas de Oriente y Occidente en el contexto global contemporáneo.

Como profesional del teatro de origen chino y residente en España, siempre he mantenido un interés profundo en proyectos interculturales y de colaboración internacional. He liderado muchas veces la planificación y organización de numerosas iniciativas de esta naturaleza. Por ello, hemos invitado a un director de Japón, una diseñadora de escenografía, una diseñadora de vestuario, y un diseñador de carteles de China, un diseñador de iluminación de España, además, actores, actrices y un músico, provenientes de cinco ciudades distintas de España a sumarse a esta aventura artística intercultural.



Aspiro a que esta obra logre conservar la energía dramática que impregna el texto original de *Bodas de sangre*. No obstante, la intención es superar la mera representación lingüística, o las formas escénicas convencionales como la danza, para adoptar un enfoque integral de la creación artística. Esta propuesta incorpora aspectos visuales (como diseño de escenografía, iluminación y vestuario), sonoros (con la presencia de la guitarra en vivo y percusión), vocales (a través del canto), dancísticos (con el flamenco) y performáticos, entre otros.

Las obras de arte total suponen retos particulares para los directores, y en este sentido, me siento afortunada de haber podido contar con el reconocido director japonés contemporáneo Hiroshi Koike que es un experto. En la adaptación del texto, ha optado por preservar únicamente a los personajes de la Novia, Leonardo, la Mujer de Leonardo y la Madre del novio, condensando la estructura, concentrando los conflictos y reduciendo el diálogo. En sus espectáculos teatrales suelen destacar la 'musicalidad', el sentido del ritmo, y poniendo el énfasis en el aspecto visual, facilitando así que incluso aquellos que no hablan español puedan comprender y apreciar fácilmente las imágenes de la obra. El equipo principal de creadores, compuesto por artistas de China y España, ha aportado a esto una asombrosa imaginación y creatividad. Además, sus obras desprenden un sentido de ritualidad que hoy en día resulta poco común en el ámbito teatral contemporáneo. El manejo del espacio en sus producciones lleva implícito el ADN del arte tradicional oriental, y la técnica de "cambiar la escena con un simple movimiento" se utiliza con una maestría tal que roza la perfección.

Aprecio mucho el concepto estético que el director Hiroshi Koike enfatiza en esta obra, su preferido: *Silence is everything* (El silencio lo es todo). En el canon budista se encuentra la siguiente frase: “El Buda dijo: No es decible. No se puede decir.” Con el paso del tiempo y los cambios históricos, el concepto de “lo indecible” se ha impregnado en la filosofía y el comportamiento de la población oriental moderna. En el mundo actual, también se da el caso de que la pérdida de palabras es la norma, pero es en el silencio donde las personas se perciben a sí mismas con mayor agudeza. Desde esta perspectiva, el "silencio" también engendra resistencia y esperanza.

Recuerdo que, tras una reunión creativa, la diseñadora de escenografía china Tan Hua expresó unas palabras que dejaron una huella indeleble en mí: "la textura de esta obra es onírica, intensa, hermosa; puedes sentir el palpitar de tu corazón y una ligera sudoración". Durante la fase de planificación de este proyecto, me interesaba que si desde una perspectiva oriental, ¿podría *Bodas de sangre* experimentar una expansión e interpretación únicas de su clasicismo? ¿Sería capaz de ofrecer una textura que, trascendiendo las barreras del lenguaje, se distinguiese de las numerosas versiones de *Bodas de sangre* y atrajera a la mayoría del público teatral a nivel global? Cabe mencionar que considero que esta obra es apta para espectadores mayores de ocho años. Estoy convencida de que todas estas preguntas hallarán sus respuestas idóneas en *El silencio en Bodas de sangre*.

Qianpeng Li
Idea original y dirección artística de
El silencio en Bodas de sangre

Me he inspirado en *Bodas de Sangre* de Lorca para escribir un texto original. He optado por minimizar el diálogo, narrando la historia a través de imágenes, sonidos y expresiones físicas. Es una obra dinámica, estática y musical, en la que el ritmo ondea y el cuerpo habla.

El equipo para *El silencio en Bodas de sangre* es una mezcla de bailarines de flamenco, un guitarrista de flamenco y un diseñador de iluminación de España, una diseñadora de escenografía y una de vestuario de China y yo, un director de Japón. Esta diversidad de elementos me emociona, porque siento nuevas posibilidades.

Las bases de la obra se asientan en los ritmos y paisajes de Japón. Los elementos chinos son parte de toda la mezcla. Los bailarines y el guitarrista también aportarán su voz y jugarán con diversos ritmos, convirtiéndose así en percusionistas. Amplificaré las capacidades físicas de los intérpretes, ya que considero el cuerpo como un universo en sí mismo. Por lo tanto, destacaré todos sus asombrosos detalles.

Crearé una situación en la que el espacio, el tiempo y el cuerpo interactúen, cada uno con su propio ritmo, y todos se unirán en una armonía.

Hiroshi Koike
Adaptación y dirección de
El silencio en Bodas de sangre

VOLANTES EN EL AIRE

Irene Doher y Paloma García-Consuegra, más conocidas como La Berta y La Reme de Livianas Provincianas, *van en un coche por una carretera comarcal llena de curvas camino de un bolo. Al volante va Pepe, pianista y director musical de la compañía. De copilota va Paloma y la Irene va en el asiento de atrás encajada viva entre un piano y el resto de bultos de la escenografía. Las dos se suelen marear en el coche y hace poco alguien les dejó caer que el mejor método para evitarlo es fingir que vas conduciendo. Ambas se han entregado a esa fantasía, así que van con las manos en el aire como sosteniendo un volante imaginario.*

Paloma: ¿Nena, qué plazo teníamos para lo de la revista del Español?

Irene: ...

Paloma: ¡Irene!

Irene: ¿Me hablas?

Paloma: Sí.

Irene: Perdona, que estoy muy concentrada conduciendo de mentira y no me he enterado.

Paloma: El artículo para *Espiar a los árboles*, que hasta cuándo tenemos para escribirlo.

Irene: Creo que se entregaba el día de la Virgen de la Paloma.

Paloma: Tíaaaaa, eso es pasado mañana. ¡La madre que nos parió!

Irene: Toda la vida igual...

(Silencio)

Paloma: ¿Vamos soltando ideas para escribir luego?

Pepe: ¿No ibais a hacer un diálogo?

Irene: Sí, nos representa más que un artículo.

Paloma: ¿Va, desde La Berta y La Reme o desde nosotras? Igual desde los personajes es más divertido.

Irene: A ver, nosotras somos también bastante cuadras de comedor fuera del drag. Y así podríamos contar que tú y yo nos conocimos haciendo teatro en la universidad hace 18 años. Y que ahí fue cuando conocimos el repertorio de los cuplés y nos enganchó.

Paloma: ¿Vas a contar la anécdota que siempre pones de ejemplo de cuando conoces a ese tío lejano y piensas, "de aquí vengo, en estas raíces sí que me reconozco"?

Irene: Esta historia no es mía, se la he robado a una amiga, jeje. Pero sí, creo que representa muy bien la sensación que tuve cuando escuché a Olga Ramos por primera vez. No me podía creer que unas canciones tan divertidas y desinhibidas pertenecieran al pasado de España. Para mi yo de 18 años, el pasado reciente de mi país era una película de la guerra civil en blanco y negro. Nada que oliese ni de lejos a diversión, a feminismo, a juegos con los roles de género, a cabaret europeo, a jazz y fox-trot, a tango y rumbas. ¿Y tú?

Paloma: Pues yo puedo contar la sensación de vértigo y de gustito que me dio cuando nos plantamos por primera vez en un escenario a cantar cuplés y vi los ojillos de emoción de la gente mayor que se sabía las canciones y las cantaba con nosotras. Y a la gente joven alucinando por escuchar unas letras tan picantes, libres y llenas de dobles sentidos. Y cómo supe que era necesario recuperar esa tradición musical para que no se perdiera, homenajeando a nuestras madres y abuelas y a la vez resignificando el repertorio desde nuestro punto de vista de mujeres creadoras del siglo XXI.

Pepe: ¡Hijas, qué bien os ha quedado esta parte!

Paloma: Claro, mujer, que se note que tenemos carreras.

(Curva. Silencio)

Irene: Tía, además si lo escribimos desde nosotras podemos hablar del inicio de la compañía, cuando empezamos hace ocho años en la gira acuática.

Pepe: Yo esa no me la sé.

Irene: Claro, es que fue con el Juando.

Paloma: Pues fue nuestra primera gira por provincias, actuando en balnearios. Hicimos aquagym con cuplés, nos alojábamos en los mismos balnearios que el público, y las señoras nos llamaban por el nombre del personaje cuando nos encontrábamos por los pasillos.

Irene: Y el empresario nos estafó.

Paloma: Es que normal que se borre la fina línea entre persona y personaje, hija, con este historial...

(Curva pronunciada, que las seis manos conductoras abordan con maestría. Silencio.)

Irene: Oye, ¿y de la obra nueva decimos algo, en el artículo?

Paloma: No debemos destripar mucho.

Irene: No, pero sí podemos avanzar que estamos investigando sobre el género de la revista musical, la España de los años 70, el destape y la censura.

Paloma: Y que este tercer espectáculo de la compañía se llama *Mírame* porque también tiene mucho que ver con el ser visto; y que la Berta y la Reme van a vivir en sus carnes las contradicciones de ese mundo exterior de brillo y plumiferio con la procesión que va por dentro.

Pepe: Pues hablando de procesión, mirad qué atasco.

(Irene y Paloma bajan las manos de sus volantes imaginarios. La buena noticia es que ya no se marean. La mala es que van a tener que llamar a la productora del bolo para avisar de que llegan tarde.

Otra vez)

Irene Doher y Paloma García-Consuegra
Livianas Provincianas

UNA ISLA Y UN CUENTO

La mirada lo es todo. En la ficción quien crea, quien construye, está mirando y contando a la vez. Hay voces, hay texto, hay imaginación y nadie te controla desde el exterior. El autor manda, ordena, desordena, se proyecta, está en casa y mueve la batuta como quien mueve un arma desde la trinchera. Yo escribo novelas como quien construye origamis. Estoy solo. Soy solo. Me oigo.

Entonces, un día, surge la posibilidad de que esa soledad se expanda y tome vida: llegan en su furgoneta actores, actrices, director, productor, decorados, música -ah, la música-, ensayos, estreno, crítica, gira... ruido, y mi imaginación ya no cuenta porque ha tocado tierra. La magia no sale de mi mano ni de mi libertad/locura/inconsciente/valentía, sino del gesto, la garganta y la mirada de todos/as ellos/as.

Y yo ya no cuento. Ya conté.

Es un duelo. Convertir parte de una novela como *El tiempo que nos une* en el texto teatral de *La isla del aire* es una despedida, porque te obliga a jugar de nuevo, pero con unas reglas que, para alguien como yo, que escribe desde lo pequeño, cuestan. Me cuestan los formatos. Soy demasiado aire. "El conflicto, dónde está al conflicto", recuerdo que me pedía sin descanso un director de teatro argentino con el que estuve trabajando en un proyecto al que terminé renunciando. "Es que el conflicto va con los personajes, están constantemente en conflicto, aunque no lo cuenten, aunque no lo sepan. Si no, no serían humanos."

Yo cuento porque he vivido, no al contrario, y eso, a la hora de acometer el trasvase del texto narrativo al texto teatral, es una pared que cuesta sortear. En el caso de *La Isla del aire*, empecé por verter los diálogos de estas mujeres tal y como estaban en la versión novelada, sin más. Quería la experiencia bruta, sin depurar. Probar cómo sonaban los silencios alrededor del texto. Difícil. Los silencios en el escenario no son los de la ficción porque están, son físicos, son personaje. A partir de ahí me tocó exponer el conflicto de este viaje de reparación que quiere ir directo al plexo de quien mira, hacer del/a espectador/a un niño o niña que, ya a punto de dormirse, confía en que quien va a contarle un cuento le va a contar una verdad.

La isla del aire no puede verse solo con los ojos del adulto. El espectador debe sentarse al niño que también es sobre las rodillas y dejar que confíe en que el cuento, cuento es. Porque lo humano, aunque sea sobre un escenario, es plexo y es cuento.

Y es verdad.

Alejandro Palomas
Dramaturgo de *La isla del aire*

Cuando uno lee las memorias de Carlo Goldoni —¡qué gran regalo las publicaciones de la ADE de aquel año Goldoni a principios de los años 90! —, encuentra algo sorprendente, extraordinario en nuestros días: un artista que confía en cambiar el mundo susurrando; en transformar, mediante el teatro, a las personas de su entorno sin estridencias.

El autor veneciano escribe con la elegancia propia de la sabiduría sin dejarse llevar por arrebatos, caprichos ni modas. Vive en su ciudad, observa con delicadeza a sus vecinos, entiende sus problemas y opina con un criterio que no está basado en el desprecio sino en un interés: alcanzar un futuro mejor para todos.

No deja de ser un hombre de su tiempo y, en consecuencia, su herramienta expresiva es el teatro. Escribe comedias acordes a lo que cree que va a sentir y entender su público, pero no para que aplique directamente una receta moral; no se cree mejor que aquellos a los que habla. Ama los clásicos y confía en el viejo adagio de Cicerón, y lo emplea en sus obras con sensibilidad: deleitar y conmover para enseñar. La naturaleza es su maestra, y así mide los tiempos, comprende a los personajes sin ridiculizarlos y cuenta la historia como un habitante más de la polis, sonrisa en ristre, sin intención de alterar, ni epatar, ni herir a nadie; con ese único deseo: que sus vecinos sean mejores personas. No se considera un artista, sino un artesano que cumple su importante función en el engranaje social; una pieza más de un gremio algo particular que contribuye, a su manera, a construir ciudadanía en la *serenissima*.

Su inspiración le rodea y la encuentra fácilmente en las calles, en las plazas, en los mercados, en los salones y, cómo no, en los teatros, donde aparecen envidias y rivalidades tan destructivas como las que podemos conocer ahora; son rasgos imperecederos del oficio...

El caso es que mientras montamos nuestra versión de *Las locuras por el veraneo*, la primera de las comedias que conforman la *Trilogia della villeggiatura*, sentimos, llevados por el ritmo fantástico de esta divertida comedia estival, que caminamos de la mano de un maestro bien temperado, que recibimos una herencia de años de oficio y que hemos abierto una ventana a la ternura y al sosiego mientras hablamos de lo que nos interesa confiando más en los susurros que en las estridencias.

Eduardo Vasco
Director de *Las locuras por el verano*

ALGUNAS FRASES CORTAS SOBRE VANIA (A LA MANERA DE VERLYN KLINKENBORG)

Todo nace del aburrimiento.
Todo nace del aburrimiento y del aislamiento de esta casa.
Todo nace de la ruptura de la costumbre.
La ruptura de la costumbre propicia una crisis.
La crisis es atisbar otra vida posible.
Cuando los personajes no trabajan, se meten en problemas.

Para escapar del aburrimiento, los personajes se inventan su conflicto.
Algunos son conscientes de que se inventan su conflicto. Esto es lo que hace cómica la obra.
Otros no. Esto es lo que la hace trágica.

O al contrario. ¿Qué es más trágico? ¿Qué es más cómico?

En el tedio, en ese adormecimiento, se abren espejismos:
Yo podría haber sido un Schopenhauer. Yo amo al doctor. Yo amo a Elena.
También se abren posibles soluciones:
Yo debo seguir con el profesor. Yo debo salvar los bosques. Yo debo trabajar.
Estas soluciones son también espejismos.

Yo, yo, yo.
Pero lo importante no es la individualidad, sino las dinámicas que se establecen entre los personajes.
La obra es un ecosistema.

Los personajes dicen una cosa, y al minuto siguiente dicen lo contrario. No son coherentes; son humanos.
Duermen; atraviesan su vida como sonámbulos. La rutina los protege del caos. A la vez, los mata.
Los deseos llegan, los visitan, los despiertan. Luego se van.
No se sostienen, no fructifican. Nacen y mueren.
Los deseos no nacen del yo individual. Vienen de fuera (¿de los bosques?).
Son como dioses antiguos: caóticos, azarosos, juguetones.

La obra no dice nada.

O bien: la obra dice una cosa, y su contraria.
O bien: la obra dice aquello de Beckett: *Hay que seguir, no puedo seguir, voy a seguir.*
O bien: la obra dice aquello de Steinbeck: *Aquí están, qué pequeños son, y son buenos.*
O bien: la obra dice aquello de Chejov: *¿Me preguntan qué es la vida? Es como si me preguntaran qué es una zanahoria. Una zanahoria es una zanahoria y punto.*

Hay una niebla sobre la obra, como hay una niebla sobre los personajes.
Los deseos permiten que los personajes se asomen por encima de esa niebla. Entonces les parece atisbar esa otra vida posible.

¿Qué fue eso que vimos?
No sé, no me acuerdo. Olvídalo. Sigamos trabajando.

Pablo Remón
Director de *Vania X Vania*

CARTA ABIERTA A DON ENRIQUE JARDIEL PONCELA

Cuánto me hubiera gustado citarme con usted, en alguno de sus cafés favoritos cercanos al Teatro de la Comedia en la calle del Príncipe donde (salvando las distancias) a mí también se me arremolinan los recuerdos de juventud.

Habríamos pedido dos cafés con leche (aunque sepa usted que ya no uGlizamos la peseta) y a lo mejor se los habríamos pedido a ese camarero que le enseñaba sus versos para que usted le diera su opinión.

El caso es que habríamos pedido *un café con leche sin sonetos* a alguno de los camareros que tan entrañablemente le querían, hasta el punto —y sé de buena Gnta—que el gremio de camareros le organizó en el café Fenix un homenaje en su honor (el único que aceptó en vida).

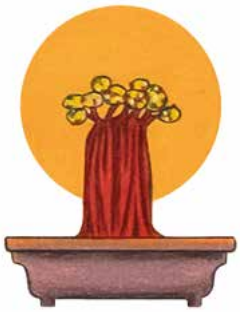
Y se me ocurre que, quizás, hubiera pasado a saludarnos Don Tirso Escudero, empresario del Teatro de la Comedia a preguntarle *cómo lleva usted el primer acto* y yo, exaltada y pizpireta, y haciendo un guiño a *Cuatro corazones...*, le habría comentado que conocí a su nieto (el tercer Tirso) allá por el año 1985, al que llamábamos Tirsín, y que he leído las muchas referencias que usted Don Enrique le dedicaba, agradecido por los ánimos que le daba en los éxitos y en los fracasos y cómo le animaba a seguir escribiendo y estrenando.

Y entre café con leche y café con leche yo le habría confesado que fue cuando leí el prólogo que antecede a las comedias que usted llamó "Tres proyecGles del 42" lo que me removió y me animó a poner en pie ***Es peligroso asomarse al exterior***. *«... y estas obras fueron —como siempre en mi caso— piedras lanzadas que conmovieron las aguas inmóviles, tres elementos agresivos dirigidos contra la ñoñería, contra la insulsez y contra la carencia de imaginación disimulada...»*

¡Ah! Y no se me olvidaría felicitarle por su merecidísimo Premio Nacional de Teatro.

Y conociéndome, sé que le habría apabullado preguntándole sobre su vida, sus anécdotas, sus viajes, Hollywood, sus amigos, los estrenos...

Y le diría que me agobio cuando tengo que resumir todo lo que de usted me sorprende y me impacta, porque es imposible, como imposible es abarcar su obra, *las más de 26.000 cuarFllas* como usted dice, escritas con su pluma Parker comprada en Hollywood en el año treinta y cuatro.



Y hablando muy deprisa —que bien sabe usted que es un vicio— le expresaría mi deseo de que su obra se lea y se represente, porque como dice su amigo Marquerí: *Es usted un autor único, grandioso y excepcional. Su teatro está lleno de situaciones que son pura delicia y de una fuerza hilarante verdaderamente prodigiosa*. Y no se lo diría por hacerle la rosca, pero me habría dado un poco de vergüenza y entonces, acariciando a su perrito Bobby, me reafirmaría diciéndole que, en lugar de hablar y escribir tanto sobre Jardiel, ojalá le lean a usted en los insGtutos, en los cafés, en los parques y en los autobuses y que sus comedias se representen en los teatros de España y del extranjero, porque todo lo que usted escribe es úGl para realizar un sueño.

Sobre el humorismo: *Definir el humorismo es como pretender clavar por el ala una mariposa, uFlizando de aguijón un poste de telégrafo*. ¿Entonces me da su permiso? Gracias.

¿Y sabe una cosa Don Enrique? Estoy segura de que nuestra charla habría sido diverGda, extravagante, inmoral e inverosímil.

Y por supuesto nos habríamos burlado juntos de los críGcos malintencionados que sistemáGcamente le combaGeron y le hicieron tanto daño, y solo porque la mediocridad no perdona la genialidad.

Y creo antes de que usted pagase los cafés le confesaría que he tenido en mis manos el manuscrito de ***Es peligroso asomarse al exterior*** y de que lloré de pura emoción.

¡Qué bien nos hubiésemos llevado usted y yo Don Enrique, y cuánto, cuánto, nos hubiéramos reído! Nos vemos en el escenario.

Un abrazo

Pilar Massa
Directora de *Es peligroso asomarse al exterior*

PAPITU Y LA MEMORIA

Nunca conocí a Josep M. Benet i Jornet, a "Papitu", y, sin embargo, lo recuerdo.
Lo recuerdo en el sentido original de la palabra recordar, lo paso una y otra vez del corazón a la cabeza, de la cabeza al corazón.

Recordar, un verbo primordial para quienes nos dedicamos al teatro.
Memorizar... y el miedo a quedarse en blanco.

La vida, a menudo, tiene un pésimo gusto a la hora de gastar bromas y se regodea en el sarcasmo, y con Benet se "pasó tres pueblos". Fue en 2015 cuando Benet i Jornet fue diagnosticado de Alzheimer, desde entonces hasta 2020, año en que el autor falleció, paradójicamente, las páginas y páginas que con constancia escribió, en su cabeza, se fueron quedando en blanco. El niño que nació en los años cuarenta, en plena postguerra y que un día decidió dedicarse a escribir para reflejar su tiempo, siempre consciente del valor del legado, consciente siempre del valor de la memoria... se fue quedando en blanco.

El autor que fue testigo de la desaparición de Wendy, de la revuelta de brujas, que escuchó la radio cuando hablaba de Franco, que escribió los olores, que experimentó el deseo, que amó en tiempos revueltos, que nos describió el paisaje, que bajó hasta el sótano, que nos acercó a las actrices y sus camerinos, que contempló a dos mujeres que bailaban, que se extendió en lo fugaz, que le prestó atención a las fantasías de un auxiliar administrativo, que se metió en un laberinto de hombres para encontrarse con un perro, el del teniente. Con todo ello... se fue quedando en blanco.

Uno de los personajes de su obra *Salamandra*, el Señor, dice: "El mundo de donde vengo, la música que tienen los nombres de las cosas en el mundo de donde vengo, desaparecerá. Su mundo... No sé cuál será, pero tendrán uno y, cualquiera que sea, no debe desaparecer. Que esto no ocurra. Que su mundo no desaparezca. Alguna vez, si te parece, habla a nuestro hijo del lugar de donde yo venía. Para que sepa que existieron otros universos y que defienda lo suyo".

Benet supo que no somos nada sin memoria, que todo cambia y que es importante aprender de las lecciones del pasado, es fundamental el legado.

El 6 de abril de 2020, en una nueva paradoja de la vida, uno de los acontecimientos históricos más relevantes de los últimos tiempos, la Covid-19, se llevó de madrugada a nuestro autor haciéndolo protagonista del episodio histórico que se cebó con demasiadas mujeres y hombres de su generación.

EN RECUERDO, IN MEMORIAM.
Josep Maria Benet i Jornet
Barcelona 1940—Lérida 2020.

Pilar Valenciano
Directora de *El perro del teniente*

ABONAR

MÚSICA SABIA, LA COLORATURA AL DEDILLO Y LA NACIÓN MAYOR DEL MUNDO:

TRES ANIVERSARIOS TOMÁS BRETÓN MARIA CALLAS PAU CASALS

Resulta curioso, aunque quizá no se piense demasiado en ello, cómo esa secuencia de números —con tan arbitrario comienzo— que son los años gobierna, en tantos sentidos, nuestra vida. Respecto a esta azarosa medida del tiempo nos comportamos, en general, con una perfecta mezcla de raciocinio y superstición. Como tal vez suceda —más de lo que nos gustaría reconocer— en tantas otras dimensiones de nuestra existencia (y aquí no solamente pensamos en el amor y en la política), la relación que mantenemos con esos guarismos ni se adapta escrupulosa y asépticamente a la lógica más estricta (como si alguien de verdad se creyera eso de que "la edad es solamente un número"), ni tampoco se abandona totalmente al puro azar —salvando el caso de la astrología (y sus respectivos devotos), y el de los historiadores excesivamente posmodernos (y sus respectivos devotos, que perfectamente pueden coincidir con los anteriores)—.

Dado, pues, que cumplir cincuenta años —por ejemplo— a unos les alegra y a otros les preocupa bastante más que llegar a los cuarenta y nueve o alcanzar los cincuenta y uno, también nosotros podremos aquí ubicarnos un poco más allá de los rigurosos designios astronómicos que con matemática precisión calculan las rotaciones, las traslaciones y los demás movimientos siderales (aplicando, dicho sea de paso, los pertinentes ajustes bisiestos para calafatear lo que sea menester), pero un poco más acá de cualquier tentación cabalística.

Como muestra y resumen de todo lo anterior, las siguientes líneas quieren conmemorar la coincidencia, durante este fugaz 2023, de un cincuentenario (el fallecimiento de Pau Casals el 22 de octubre de 1973) y dos centenarios (el nacimiento de María Callas y la muerte de Tomás Bretón —estas dos últimas circunstancias tuvieron lugar, por cierto, el 2 de diciembre de 1923, por si algún forofo de los horóscopos se da por aludido—).

Aunque en esta remembranza intentaremos evitar esos excesos que un poco más arriba achacábamos a nuestros colegas (todavía) más posmodernos, lo cierto es que la imprevisible sincronía que ha detonado estas páginas podría, incluso, ayudarnos a pensar la historia —y, en particular, la historia de la música— de una forma diferente a esa musicología que evita —al menos presuntamente— partir de acontecimientos tan fortuitos. Y es que, por mucho que últimamente se prefiera considerar la historia como una ciencia, conviene recordar que durante largo tiempo esa actividad se ubicó, más bien, entre las artes (y, de hecho, estaba al cuidado de su propia musa, Clío). Así que seguiremos, también aquí, a Mallarmé (y a Monod, y a Boulez) en su definición de la responsabilidad del artista: transformar el azar en necesidad.

Lo que se acaba de expresar no está, ni mucho menos, exento de riesgos. Por ejemplo, sostener que con el fallecimiento de Bretón moría también una forma de entender la música tiene el mismo valor que predicar lo mismo respecto de la defunción de Casals... O que argumentar, análogamente, que junto con Callas nació otra comprensión del canto, o de la ópera. Son, todas ellas, afirmaciones relativamente gratuitas, pues tienen tanto de cierto como de falso: desde la forma de pensar la música (y la vida) que aquí reivindicamos, solamente se puede estar totalmente de acuerdo con las tres aserciones anteriores... en el bien entendido, claro, de que también se considere que diferentes formas de entender la música nacen y mueren, respectivamente, con cada uno de nosotros (por mucho que nuestras aportaciones al arte de Euterpe no nos parezcan tan apreciables como las de Bretón, Callas o Casals). Lo contrario solamente puede conducirnos, en realidad, a la creación de relatos heroicos, más o menos épicos, pero siempre tan injustos como darle más importancia al año 1900 que al 1899, o celebrar unos cumpleaños con más intensidad que otros.

Partir claramente, sin ambages, de unas coincidencias tan absolutamente arbitrarias como las que inspiran este texto puede servir, además, para poner de manifiesto lo que de azaroso tiene, necesariamente, todo ejercicio historiográfico, es decir, toda narración histórica. Si al confrontarnos con cualquier texto (aparentemente) científico nunca deberíamos dejar de preguntarnos "¿por qué se están teniendo en cuenta estos hechos, y no estos otros?", cuando la base de un relato es una simple y casual constelación de fechas esa duda debería ser aún más evidente.

¿Por qué, en este sentido, conmemorar ahora y aquí los cien años transcurridos desde la muerte de Bretón, y no —por ejemplo— los doscientos que se han cumplido desde que el 3 de agosto de 1823 naciese Barbieri? (Por cierto, ese mismo año también nació —según algunos biógrafos— Emilio Arrieta, que fue profesor de composición de Bretón en la Escuela Nacional de Música de Madrid durante una época en la que el maestro, posiblemente seducido por los éxitos de su

coetáneo Barbieri, abandonó la creación operística para dedicarse a escribir más de cincuenta zarzuelas). La simple alineación —por arbitraria que sea— de estos tres nombres (Arrieta, Barbieri y Bretón) podría proporcionarnos más claros indicios sobre las causas del fracaso del proyecto de una ópera nacional española que, quizá, otras elaboraciones historiográficas más sofisticadas.

Una apasionante —o, por lo menos, apasionada— biografía publicada por Augusto Martínez Olmedilla en 1941 con el título *El maestro Barbieri y su tiempo* nos aporta, desde sus últimas páginas, nuevas pistas sobre la cuestión que se acaba de mencionar. La escena dibuja al compositor ya postrado por la enfermedad que le llevará a la muerte:

> Pese a la gravedad, sigue el movimiento teatral madrileño. Se prepara por entonces en Apolo un estreno que ha dado que hablar en los mentideros. Es un sainete de Ricardo de la Vega, por quien siente Barbieri verdadero cariño, en recuerdo de lo mucho que debió a su padre. En una visita al maestro, Ricardo le entera de la cuestión.
>
> Chapí estaba encargado de ponerle música; un incidente engorroso con la Empresa de Apolo le obliga a devolver el libro, que corre el peligro de quedarse inédito por no herir al compañero que se vio en el caso de renunciar a la obra.
>
> - ¿Cómo titulas el sainete, Ricardito?
> - *La verbena de la Paloma*, o *El boticario y las chulapas y celos mal reprimidos*.
> - Tú siempre aficionado a los títulos inacabables. Y, por fin, ¿quién le pone música?
> - Tomás Bretón.
> - ¡Pero Ricardito! ¡Bretón musicando un sainete! ¿Estás en tus cabales? ¿Cómo no se lo has dado a Chueca?
> - Lo intenté, pero no quiso por tiquismiquis de compañerismo. Teme que se enfade Chapí.
> - ¡Vaya por Dios! ¡Música sabia en un sainete tuyo!
> - Pues no crea usted; a mí me gusta lo que lleva hecho. Claro que el público, no sé... Ya veremos...

Como sabemos, *La verbena de la Paloma* se estrenó el 17 de febrero de 1894 (Barbieri, por cierto, falleció dos días después[1]), con un éxito apoteósico que, ciertamente, se ha mantenido a través de las décadas, llegando a encasillar al propio Bretón y coadyuvando al olvido casi total de su producción camerística, sinfónica... y, especialmente, operística —la idea de una

[1]La hagiografía de Barbieri antes citada incluye otros detalles sobre la relación entre los dos compositores: "No era Bretón amigo de Barbieri. Su respectiva concepción artística era muy dispar, y no es extraño que se miraran torvamente. Cuando Bretón quiso estrenar en el Real su ópera *Los amantes de Teruel*, el informe de la Academia de Bellas Artes, inspirado por Barbieri, no fue favorable; y aunque el tesón indómito del músico salmantino se impuso al cabo, siempre quedaba pendiente esta rencilla. La noche del estreno de *Los amantes*, Barbieri asistió desde el palco de la Academia. En uno de los entreactos, el público del 'paraíso' abucheó a los académicos, en represalias de su informe: '¡Fuera esos viejos!'. Barbieri refería el incidente con su habitual donosura" (Augusto Martínez Olmedilla, *El maestro Barbieri y su tiempo*, Madrid, Ediciones Españolas, 1941, p. 210). Para un estudio más serio y desapasionado de estas figuras y su contexto, véase la *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 7 (La música en España en el siglo XX)*, editado por Alberto González Lapuente (Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012).

ópera nacional le obsesionó durante décadas—. Títulos como *La Dolores*, de 1895 —que Bretón denominó "ópera española" por primera vez—, o *Los amantes de Teruel*, estrenada en 1889 tras largas controversias (pero la obra, igual que Teruel, existe), pertenecerían —en una España diferente— a nuestro imaginario colectivo de la misma manera que otras óperas compuestas esos mismos años se conocen y hasta tararean en sus respectivos países, e incluso internacionalmente.

La idea de Bretón de una "ópera española" puede, en resumen, incluirse entre esos mitos nacionales que, en el caso específico de nuestro país, suelen adquirir tintes trágicos (las comparaciones con el vuelo de Ícaro no están fuera de lugar). Tampoco en 2023 puede afirmarse que en España haya llegado a crearse, nunca, un modelo de ópera propio[2]. Quizás por ello una cantante de tan amplísimo repertorio como Maria Anna Cecilia Sofía Kalogeropulu —es decir, Maria Callas— nunca llegase a cantar ninguna ópera española. Ahora bien, sí existió un fuerte vínculo entre ella y la cultura española, o al menos con una de sus más brillantes representantes en el ámbito de la lírica. Desgraciadamente, se trata de una de esas personas cuyos aniversarios —por redondos que sean— no suelen alcanzar gran notoriedad (como tampoco su nombre, en realidad). Nos referimos a Elvira Juana Rodríguez Roglán, un poco más conocida como Elvira de Hidalgo, nacida en 1891 en Valderrobres (provincia de Teruel —ya habíamos quedado en que, efectivamente, existe—), y fallecida en Milán en 1980.

Elvira de Hidalgo, además de desarrollar una excepcional carrera internacional como soprano de coloratura, desempeñó una labor igualmente destacada como maestra de canto —contribuyendo especialmente a la resurrección del bel canto después de la Segunda Guerra Mundial—. Previamente, entre 1938 y 1943, mientras De Hidalgo vivía y profesaba en Atenas, se convirtió en la más importante maestra de Maria Callas —tal y como ésta reconoció, con gratitud y admiración, en reiteradas ocasiones—. Pese a ello, hasta fechas recientes no se ha empezado a recuperar concienzudamente la memoria de esta singular figura, y en esa labor debe destacarse la publicación del libro de Juan Villalba titulado *Elvira de Hidalgo. De prima donna a maestra de Maria Callas*, editado por Fórcola en 2021.

En la reseña de ese volumen redactada por Arturo Reverter para la revista *Scherzo*, el director del programa radiofónico *Ars Canendi* (tan cercano, en tantos sentidos, a *Ars Sonora*, por cierto) escribía —refiriéndose al propio aprendizaje de De Hidalgo bajo la tutela del tenor barcelonés Melchor Vidal—: "Con Vidal De Hidalgo, como nos cuenta Villalba, llegó a dominar 'la coloratura al dedillo en todas sus variantes' y a seguir las enseñanzas del *Método* de Manuel García hijo, lo que, entre otras cosas, la ayudó a emplear con naturalidad el registro de pecho". Cabe pensar, pues, que buena parte de estas enseñanzas —tan salpicadas de nombres españoles— debieron de llegar hasta Callas a través del magisterio de De Hidalgo.

2 Tal y como se analizaba en un extenso pasaje de la conversación con el compositor que más defendió y practicó las tesis de Bretón en el siglo XX (cf. Miguel Álvarez-Fernández, Luis de Pablo: inventario, Madrid, Casus Belli, 2020, p. 71-80). También son valiosas las reflexiones sobre este tema vertidas por Jorge Fernández Guerra en *Cuestiones de ópera contemporánea: Metáforas de supervivencia* (Madrid, Doce Notas, 2009) y, como recuerdo de unos pocos años en los que España se ubicó, de pleno derecho, en el pensamiento operístico europeo, el libro de Gerard Mortier *In audatia veritas. Reflexiones sobre la ópera, el arte y la política* (Almería, Confluencias, 2015).

Retornando ahora a esa cuestión —elevada aquí a rango principal— que se interroga acerca de qué tipo de cosas celebramos, exactamente, con nuestros aniversarios, en general —es decir, no solamente con los tres que motivan este texto—, la referencia a Elvira de Hidalgo nos permite constatar cómo las labores profesorales, por ejemplo, no suelen ser objeto de conmemoración. De hecho, antes nos hemos referido ampliamente a la trayectoria profesional de Tomás Bretón, y ni siquiera se ha mencionado que él mismo, quizá siguiendo los pasos de su maestro Arrieta, no sólo impartió clases en el Conservatorio de Madrid, sino que en 1901 asumió la dirección de este centro —posición desde la cual batalló por su modernización y su proyección internacional, sin demasiado éxito— hasta que se jubiló en 1921, dos años antes de fallecer.

Ignoramos si y cómo se celebrará el centenario de Bretón en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid... Pero sí queremos preguntarnos cómo sería una sociedad que (también) recordara —en sus aniversarios, o en cualquier otra ocasión— la "militancia institucional" de aquellas personas a las que pretende homenajear. Quizá tales relatos no resulten tan grandiosos como las demás gestas y figuras que sí se suelen conmemorar. Pero tal vez esas acciones "otras" puedan considerarse igual o más transformadoras —en la escala que les corresponda— respecto esa sociedad que quiere recordar(las) y celebrar(las) para darse sentido a sí misma.

Por tanto, podemos seguir preguntándonos: ¿qué festejamos, exactamente, al contar cien años desde el nacimiento de Maria Callas? Ciertamente nuestro recuerdo de su voz y de su semblante es infinitamente más nítido que cualquier memoria que conservemos de —por ejemplo— Tomás Bretón (ojalá la discografía que recoge las composiciones de éste alcanzara algún día, en número y en difusión, a la de Callas). Resulta imposible, de hecho, olvidar el papel de la soprano en la *Medea* de Pasolini. También disponemos, afortunadamente, de numerosos registros fonográficos de las interpretaciones al violonchelo, y como director, de Pau Casals —llegamos, así, al tercero de los homenajeados (que, por cierto, también fue profesor del Conservatorio de Madrid)—.

> Dejadme que os diga una cosa: yo soy catalán. Cataluña es hoy una región de España, pero ¿qué ha sido Cataluña? Cataluña ha sido la nación mayor del mundo. Yo os explicaré el porqué. Cataluña tuvo el primer parlamento, mucho antes que Inglaterra. Cataluña tuvo a las primeras Naciones Unidas: en el siglo XI todas las autoridades de Cataluña se reunieron en una ciudad de Francia —entonces Cataluña— para hablar de paz, en el siglo XI... Paz en el mundo y contra, contra, contra las guerras, contra la inhumanidad de las guerras... Eso es Cataluña.

Más allá (o más acá) de las posibles imprecisiones de este texto, o de esa interpretación generosa del Concilio de Toulouges del año 1027 —dentro de cuatro años se cumplirá un milenio, por cierto...—, queda el compromiso de Casals con la causa catalanista, que sostuvo tan férreamente como el que profesó contra la dictadura de Francisco Franco. ¿Estamos hoy celebrando —también— el aniversario de este Casals (que, además de tocar el violonchelo, pensaba como pensaba)? En este 2023 tan surtido de aniversarios y homenajes, parece que una

parte de los españoles continúan respaldando ideas como las defendidas por Casals ante la ONU, mientras que otra buena puede llegar a considerar risibles esos argumentos.

¿Por qué motivos recordamos a las personas? (nótese que es una pregunta bien diferente de esta otra: ¿por qué motivos deberíamos recordar a las personas?). Al responder a ese primer interrogante solamente podemos confesar que, en realidad, continuamente ponemos en práctica aquel ideal mallarmeano antes mencionado: transformamos el azar en necesidad (quizá, de hecho, estas palabras también conformen una aceptable descripción del amor).

Buscando, pues, un cierto equilibrio —siempre precario e inestable— entre lo racional y lo que claramente no lo es, tal vez podamos continuar escogiendo, juntos, a qué personas —y qué hechos— queremos recordar, celebrar y homenajear. Quizá sean estas acciones, en principio tan irrelevantes y azarosas como cualquier cumpleaños, las que nos constituyen, precisamente, como una comunidad.

Miguel Álvarez-Fernández
Artista e investigador

La fe es la fuerza de la vida.
Si una persona vive, es porque cree en algo.
—León Tolstói—

EL HOMBRE DE TEATRO ES UN HOMBRE QUE ESPERA

Una obra de arte es un acontecimiento del Espíritu: un suceso que nos lleva a descubrir una concavidad ancestral, en ella descubrimos al Otro y con él viajamos hasta la misma alma de la Creación.

Lo que podamos percibir ante la creación escénica es siempre una visión muy particular. Digo que el hombre de Teatro es alguien que "espera". Espera con la certeza de que brotará la Obra, que vendrá a visitarnos. La obra teatral nos habita, viene a nosotros desde la propia alma y va hacia el alma del Otro. El hombre, perdido, abandonado en el espacio y en el tiempo, toma conciencia de sí mismo, y eso es lo que le acerca al misterio de la creación, un misterio por el que se transita y que nos hace humanos.

El gran interrogante del hombre ante su destino, las pasiones que habitan al ser humano, la casualidad de la vida mezclada con las leyes del arte... todo eso podría ser el principio del Teatro.

Manual para armar un sueño, nuestra última creación, no pretende ser pedagógica, pero nace de ese "estar atento" a lo que acontece en el devenir del tiempo que llamamos gestación: lo que sucede desde el momento en que nos reencontramos a trabajar bajo el techo de nuestra nave. Esperamos que venga ese estado de Gracia que nos permita vaciarnos de nosotros mismos, preparar el lienzo en blanco donde pueda nacer la obra. Intuir por dónde empezar a desvelar lo que de antemano sabemos que está, pero que tenemos que descubrir. Cierto es que partimos de un texto, pero al bucear en él, al perdernos en su verticalidad, propiciamos que la propia partitura textual tenga que encontrar su destino, florecer a la par que todo lo demás. La obra es una totalidad que al nacer tiene vida propia, es libre, no está sujeta más que a la obediencia de escuchar. Escuchar en el silencio más profundo de nosotros, un silencio que siempre te habla, que es comunicativo. Comenzamos esperando lo inesperado, que el teatro nos sorprenda y comience la revelación, que aparezca la corporeidad del texto, la palabra nacida de la acción. Ardemos en preguntas. Nos interroga aquello que nos sucede.

Lo contrario de la fe es el miedo.

No buscamos en el orden de lo intelectual, sino que desde el sentimiento tendremos que dar un "salto al vacío" para descubrir la obra en nosotros mismos, para ir construyendo el andamio que sostenga su corporeidad. Para alcanzar su alumbramiento, "serán muchos y difíciles los caminos que deberemos sortear".

Luego vendrá el público, y tendremos que aspirar a que sea un todo con ella. Esa obra que nos vino de no se sabe dónde y que va a no se sabe dónde.

Se trata de presentar un teatro que nos lleve a una trascendencia, donde podamos escuchar más que lo que nuestros oídos puedan percibir, contemplar más que aquello que nuestros ojos puedan ver. Sabemos que el teatro aspira al silencio, a hacer máscara de la nada. Este *Manual* quizá quiera acompañar al actor en ese trayecto que va desde el camerino al escenario, ese trayecto que se nos antoja como una metáfora de la vida, o tal vez, del *sueño de la vida*.

Ojalá sirvan estas palabras para comprender lo que de divino esconde el Teatro y desde él contemplar la sagrada belleza de los muertos.

Paco de la Zaranda
Director de *Manual para armar un sueño*

LA VIDA ES UNA EXPERIENCIA INMERSIVA

Me gusta pensar que me dedico a tan noble oficio porque un día sentí por primera vez la fragancia embriagadora de sus musas, ese halo de ambrosía que, aunque en alguna ocasión o circunstancia pueda negarlo, sé que me acompañará siempre. Esa catarsis al alcance de intérpretes, creadores y espectadores. Siendo estos últimos los que al elegir comprar una entrada dan sentido a nuestra profesión, convirtiéndose en Ítaca, la orilla a la que anhela arribar toda obra dramática.

El teatro y las artes escénicas viven una evolución constante en su incesante búsqueda de lenguajes y formas de expresión escénica, sin embargo, podría decirse que el público en cierta medida está cada vez más institucionalizado, ya sea por una cuestión de educación y respeto hacia la escena y sus profesionales o por falta de asombro y entusiasmo, con el paso del tiempo ha ido abandonando ciertas formas de participación. Resulta cada vez más difícil vivir una ovación espontánea provocada por lo que acontece en el escenario o ver como un espectador toma la palabra para dirigirse a un personaje como si éste fuera auténtico, lejos quedaron los pateos cuando la representación no gusta, por no hablar de la clá, del efecto de las glorias u otras formas de expresión que se han manifestado durante décadas y siglos. El público está ávido de sentir y expresarse, pero tal vez hemos contribuido a que se sienta cómodo interpretando un discreto papel, que se limite a apagar el móvil con el oscuro de la sala, aguantar estoicamente hasta el final de la representación y aplaudir casi siempre tres veces independientemente de que el trabajo guste más o menos para acto seguido abandonar ordenadamente la sala. Pero si el público es absolutamente indispensable para el hecho escénico, ¿el teatro no debería ofrecerle mayor protagonismo?

Shakespeare y Calderón en sus obras *Como gustéis* y *El Gran Teatro del Mundo* sugerían que el mundo es un escenario y que las mujeres y los hombres que lo habitan son actores y actrices interpretando un sinfín de personajes a lo largo de sus vidas. De algún modo estaban entreabriendo las puertas de la experiencia inmersiva. El teatro inmersivo propone profundizar en ese concepto y acercar a las y los espectadores al centro de la acción dramática, donde los acontecimientos no se cuentan, estos suceden y tienen la capacidad de involucrar a emisores y receptores, apostando por renovar y estrechar la relación con la audiencia, ampliando así las fronteras de la experiencia escénica tal y como la conocemos.

Si tuviera que formular una definición personal de lo que entiendo por teatro inmersivo, diría que este consiste en crear un "Tercer Lugar" en el que resulte difícil distinguir el escenario del

patio de butacas y donde casi sin darnos cuenta la realidad y ficción se fusionan hasta el punto de confundir personas y personajes que sutilmente construyen y habitan un espacio que no existe, pero que se puede sentir, oler, tocar e incluso tomar la palabra ofreciendo la posibilidad de extraer una experiencia personal y colectiva, más profunda, más íntima, auténtica, con cierta capacidad transformadora y difícil de olvidar.

Mi pasión por las artes escénicas inmersivas nace de explorar ese tercer lugar. Como espectador, compañías como Punchdrunk o Secret Cinema han sido pioneros y referentes de esta forma de hacer teatro. Dentro de nuestras fronteras, Pilar Almansa, Hugo Nieto, Jordi Buisan o Carlos Tuñón entre otros, son creadores que teorizan, investigan y desarrollan proyectos inmersivos y con los que he tenido el placer de colaborar. En la última década, he tenido el privilegio de investigar y dirigir varias propuestas de carácter puramente inmersivo, que me han permitido explorar un sinfín de posibilidades tanto comunicativas como estéticas. Algunas de ellas han sido: *Punto Muerto* que aborda la crisis laboral desde el interior de un WC real, *Parking Matadero* ofrece diferentes historias perdidas en el espacio-tiempo y entrelazadas desde el interior de automóviles en movimiento, *Los intocables* de Eliot Ness primera experiencia de cine inmersivo en España que transcurría en una antigua estación de ferrocarril, *Dark Smile* propuesta familiar en la que el terror y la comedia intervienen todas las estancias de un edificio o *Aulas*, la más reciente, aborda una temática social y propone un formato de teatro a la italiana rompiendo la cuarta pared e innovando con las nuevas tecnologías. Propuestas diferentes y singulares que cuentan en todo momento con rigor escénico y que contienen los elementos que definen mejor el género: entorno físico no convencional, estimulación de los cinco sentidos, aproximación a la instalación artística, búsqueda de una experiencia individual y colectiva y el uso de una dramaturgia que intenta contar una historia.

Un nuevo género que bajo mi punto de vista viene para quedarse y seguir evolucionando. Así lo pienso, ya que en algunas de las propuestas mencionadas he podido contemplar como un acosador le pide perdón a su víctima, como una pareja se besa como hacía años, o saber que adolescentes que han vivido un espectáculo inmersivo, hoy están estudiando interpretación, dirección o dramaturgia. Las Artes Escénicas deben intentar comprender y mejorar nuestro mundo y el teatro inmersivo es una herramienta maravillosa para vivir esa verdad disfrazada de hermosas mentiras.

Rubén Cano
Director de *Aulas*

¿QUÉ ES SER MUJER, PONERSE VESTIDOS?

Como en la mayoría de los ámbitos, a las mujeres se nos permitió hace relativamente poco incorporarnos al deporte profesional. El deporte era una esfera eminentemente masculina, donde ellos competían y nosotras aplaudíamos. De ahí la gran desconfianza hacia las mujeres que reclamaban su espacio en el mundo deportivo. A finales de los años 60 las atletas debían someterse a un test de sexo para demostrar que eran mujeres "al uso", desnudas frente a una comitiva de médicos se les examinaba su genitalidad. En décadas posteriores analizaban su saliva para comprobar sus cromosomas y actualmente son los análisis de sangre los que muestran sus niveles de hormonas. Sin embargo, los deportistas varones no tienen ni tuvieron que someterse a pruebas para demostrar su hombría, sobre ellos nunca hubo sospechas.

Pero, ¿qué ocurre con las mujeres que no entran en los estereotipos femeninos convencionales? ¿Qué pasa si tu testosterona es demasiado alta o has nacido con cromosomas XY? En la naturaleza hay estadios intermedios, hay excepciones que no entran en el binarismo masculino/femenino, pero cuando esto ocurre en algunas personas lo mejor es ocultarlo o ignorarlas.

Imagina que eres una atleta de élite, que ganas campeonatos importantes y estás en lo mejor de tu carrera. De repente la sombra de la duda se cierne sobre ti, quizá tienes ventajas sobre las otras, haces trampas, tu imagen es la de una mujer musculosa, con poco pecho, alta, fuerte, no cumples los requisitos de feminidad normativa. Aquí empieza el lío. Eres un peligro, un problema. Tu futuro profesional comienza a depender de opiniones médicas y científicas, de instituciones deportivas que no son precisamente modernas ni innovadoras. Debes modificar tu cuerpo. Debes ser una mujer al 100% si quieres volver a competir.

El teatro nos ayuda a poner el foco en lo desconocido, nos permite zambullirnos en las grietas, mostrar la diversidad de los cuerpos, poner en escena lo incómodo, visibilizar distintas realidades. El teatro genera debate, muestra la duda y la contradicción, pero también plantea rupturas, cuestiona los patrones establecidos y los estereotipos de género. El teatro imagina revoluciones y reclama derechos que aún están por conquistar.

El teatro nos ayuda a comprendernos, a sentirnos menos solas en nuestro sufrimiento, a tender puentes con otras personas que a priori nos parecían muy lejanas a nosotras. El teatro es la realidad presente sin el velo de una pantalla, es la carne de gallina, el escalofrío y la risa. El teatro es un espejo cóncavo, pero también convexo.

El teatro es un deporte nuevo donde las categorías no existen y las reglas del juego cambian cada noche. Encima de un escenario la debilidad gana a la fuerza.

Fátima Delgado
Dramaturga de *Run baby run*

DE LA MANO

ENTREVISTA A MYRIAM DE MAEZTU
Jefa de sala del Teatro Español

N.— ¿Cómo fue lo de hacerte Jefa de sala?

M.— Pues fue una casualidad. Me dijo una amiga que buscaban en el Español a una jefa de sala como locos. Llamé a Mario. Me dijo que mandara un currículum, lo mandé, les encajé y desde entonces, diecisiete años.

N.— ¿Qué es ser Jefa de sala?

M.— Te lo resumo como se le cuento a la gente: el regidor se ocupa de que todo vaya bien de telón para adentro y el jefe de sala se ocupa de que todo vaya bien de telón para fuera.

Por eso hay un momento muy mágico, que se produce todos los días. Cuando el regidor habla con el jefe de sala y le dice - todo ok y todo ok y abrimos al público.

Antiguamente se decía -te entrego la sala- todavía algunos regidores me lo dicen. Me conmueve, es muy bonito.

N.— Sí, lo es. Y es que tú tienes relación con muchos equipos o grupos de personas, ¿no? Tienes al público, a una parte del equipo técnico, al grupo que está en las oficinas. Y, por último, tienes a los artistas y creadores. Tal vez olvide a alguien.

M.— No es solamente el público; es poner a la venta los espectáculos, con producción miro fechas, con gerencia veo los descuentos. Y con comunicación: los horarios. Entonces hago una fichita de cada espectáculo y ya se pone a la venta. Tengo relación con el departamento de técnica para los bloqueos que se deben hacer en cada espectáculo, por ejemplo, bloquear la primera fila porque se utiliza con los actores o por la visibilidad dependiendo de los espacios escénicos o proyecciones.

N.— Así que tienes que estar en permanente diálogo con todos estos grupos.

M.— Bueno, solo al inicio de cada espectáculo; pero mi día a día consiste en atender al público. Para eso hace falta diálogo con seguridad, con el personal de sala, con limpieza, con mantenimiento, y también con protocolo.

N.— ¿Con seguridad qué es lo que tratas?

M.— Con ellos me ocupo de las entradas y las salidas tanto del público como de los artistas. También cómo se ocupan los camerinos, qué cantidad de gente hay en cada espacio porque luego son ellos quienes entregan las llaves de los camerinos.

Yo quiero ser muy respetuosa con que las puertas a la calle se mantengan abiertas un tiempo después de que los espectadores hayan salido. Recordar que el teatro es un espacio de encuentro.

N.— Para ti hay una estética y una ética en el abrir las puertas y luego en el cerrarlas.
M.— Sí. Hay una estética, y hay una intencionalidad. De tener las puertas abiertas a la plaza. Es que es una comunicación, es un espacio abierto. Yo siempre les digo: no hay prisa, no hay prisa, dejamos las puertas abiertas. En el teatro estamos recibiendo. Es que no es poco, es que estamos ofreciendo a la gente que venga a ver esta cosa tan nutritiva que es el teatro, ¿no? Ese placer, esa salvación que es el arte, ese alivio.

N.— ¡Salvación! ¿A ti te ha salvado?

M.— ¿El arte? *(Reflexiona.)* Muchos días, sí. Sí, sí, sí. Me han salvado los libros, los cuadros y la música, claro.

N.— ¿Y el teatro?

M.— Sí. Me ha llevado a otra dimensión, me ha sacado de mí...

N.— ¿Eres consciente de que es el teatro más antiguo de Europa?

M.— Sí. Yo hacía las visitas guiadas en una época. Les contaba muchas cosas, me empapé de muchas cosas: los Borbones, la Ilustración, Villanueva... ¡Yo encantada! Gané muchos puntos con los de seguridad porque me aplaudían cuando escuchaban mis visitas guiadas.

N.— ¿Hay algo que a ti te apasione entre las anécdotas históricas con respecto al Español?
M.— Sí, no sé si tú sabes que el reloj esconde una bandeja, porque eso era el Salón de Té y ahí subían y bajaban las meriendas de la cocina de abajo. Esas cosas que se hacían en el siglo XVIII.

Luego las telas del palco del Rey... están manchadas por el incendio, no se han tocado y ahí están. Se empezó a entelar con los Borbones. Eso es una cosa muy francesa. Y eso es de Villanueva.

N.—¿Cuál es tu relación con el equipo de mantenimiento?

M.— Pues desde la temperatura de la sala hasta el mobiliario; de repente, en el último momento se sienta un espectador y está rota la butaca. Todos los días repasamos las butacas al entrar y al salir.

N.— Y con los acomodadores, ¿qué relación tienes?

M.— No sé qué pensarán ellos de mí, pero yo, cuando me da, voy y les hablo de cómo comportarnos en el teatro... De que el teatro es ceremonia, que estamos ofreciendo algo sagrado. Que tenemos que sentirnos como si lleváramos un paso de Semana Santa, una cosa así. Lo siento así, porque para mí los actores están iluminados cuando salen al escenario. Entonces es muy importante que ellos tengan ese sentimiento, que vengan aquí a trabajar de esa manera.

Y yo creo que les gusta, también están orgullosos de trabajar en este teatro.

N.— ¿Y con protocolo?

M.— Pues con protocolo tenemos esta excepcional persona que es Isabel Santos, que a veces delega en mí y entonces bueno..., pues a veces hay problemas, porque alguien no está en la lista de invitados, o si está, pero aparece con otro invitado más o con otro invitado menos... Así que bueno, hay que ir solventando.

N.— ¿Has descubierto mucha gente maravillosa?

M.— A mucha gente, pero por discreción prefiero no citar a nadie; pero he vivido y vivo reacciones maravillosas y descubro a personas increíbles.

N.— Quiero seguir con el público y con los invitados. Saber que tal invitado o tal persona le viene mejor el pasillo, o que a esta persona le cuesta más oír, esas cosas las tienes que conocer, ¿no?

M.— Sí, en este teatro somos, la verdad, exquisitos con eso. Consideramos mucho a la gente, la que no puede oír bien, la que no puede ver bien, la que tiene problemas con una pierna, saber si es la izquierda o la derecha... Yo trabajo con la jefa de protocolo, Isabel Santos, he aprendido muchísimo de ella, es divina. Atiende hasta límites insospechados estos temas.

N.— ¿Te siguen poniendo nerviosa los cortes de estreno?

M.— Hay una presión, si vendrán muchos o vendrán pocos. Es inevitable esa presión, claro, porque nadie sabe hasta qué punto tiene sus invitados confirmados. También dependemos de cada Compañía, cada estreno es un mundo. Pero bueno, luego es muy satisfactorio poder decir que en este teatro somos exquisitos en este sentido.

N.— Tú sabes muchos secretos, ¿la confianza es uno de los pilares importantes como jefa de sala?

M.— Bueno, yo creo que si llevo tantos años aquí, será porque la gente confía. Todos los días ocurre algo, cada día tiene su afán.

N.— ¿Te gusta formar parte de muchos secretos?

M.— Eso te viene sin que tú lo esperes y de alguna manera te enriquece.

N.— Los artistas tienen relación contigo; desde sus invitados, cómo se encuentran, porque ¿os veis antes?. Tú entregas los camerinos eso... tú lo decides.

M.— Los camerinos se reparten... hacemos un planteamiento entre producción y yo. Y producción lo comenta con las compañías. En general, se trata de respetar, de escuchar y de tratar de que todo el mundo esté lo más cómodo posible.

N.— Otra de las cosas que te gustan y que no sé si forma parte de tu trabajo es habitar las paredes de este teatro. ¿Eso lo haces por gusto?

M.— Sí. Esto me quedó de Mario (Gas) porque quería poner carteles por todas partes. Y cuando se fue me dijeron que lo siguiera haciendo... Alguien me dijo una vez: se ve que hay amor al teatro en estos carteles. Y eso me parece suficiente, me parece bien.

Y luego claro, es que si han pasado por aquí los mejores ¿cómo lo vamos a quitar?

N.— Dime un par de carteles o tres que no quitarías nunca. O que no quisieras que quitaran nunca.

M.— Me he peleado mucho con algunos compañeros porque ya sabes que el gusto es de cada uno. Cuando yo entré a trabajar aquí había una función... de una compañía ucraniana *Hamlet dreams*. Y entré en el palco 11 con María Andura, que entonces era gerente y me dijo: "siéntate a ver la función" y yo entré y vi aquella función. Era una cosa... Y ese cartel está ahora en las escaleras es... ¿digamos atrevido, no? Lamentaría muchísimo que ese cartel desapareciera porque esa función era de una belleza y de una precisión, que te puedes morir.

N.— ¿Qué otro cartel?

M.— He defendido mucho el de Carles Santos, porque me parece un genio. Hizo escuela en la historia del Teatro Español.

También defiendo los carteles, sí, los espectáculos y los carteles. Y luego hay otros que no me gusta tanto el cartel, pero si trabajó este actor o aquella actriz..., el respeto a una trayectoria. El otro día vinieron los hermanos Gutiérrez Caba. Y yo es que me muero. No es para mí cualquier cosa estar con Julia y con Emilio Gutiérrez Caba merendando.

N.— Porque meriendan contigo.

M.— Claro. Eso me pasó también, con María Dolores Pradera cuando vino aquí a tocar. Un momento mágico, solo vino un día. Y yo, normalmente en los estrenos, no veo las funciones porque estoy a mil cosas. Pero me senté a ver a esta señora y con lágrimas en los ojos, ¡vamos! como una catarata de lágrimas. Aquí ha habido momentos brutales.

N.— Si es que si no sintieras eso... Hay una parte emocional de tu trabajo. ¿Cómo lo transitas?

M.— Estamos haciendo teatro, es que es así, es que son emociones.

N.— ¿Qué te supone poner localidades agotadas?

M.— Y ya poner: agotadas para todos los días... Pues lo celebramos, sí, en taquilla. Es que hay una cosa como infantil en todos los que hacemos teatro, o sea, poner el cartel de agotadas las localidades nos hace ilusión. Claro que nos hace ilusión. Es el trabajo de tanta gente que ha sido recibido... Porque, en cambio, cuando hay trabajos que no llegan o que tardan más en ser recibidos, también lo pasamos mal.

N.— Me gustaría que habláramos de lo que supuso la salida del cierre de la pandemia, de la reapertura de puertas.

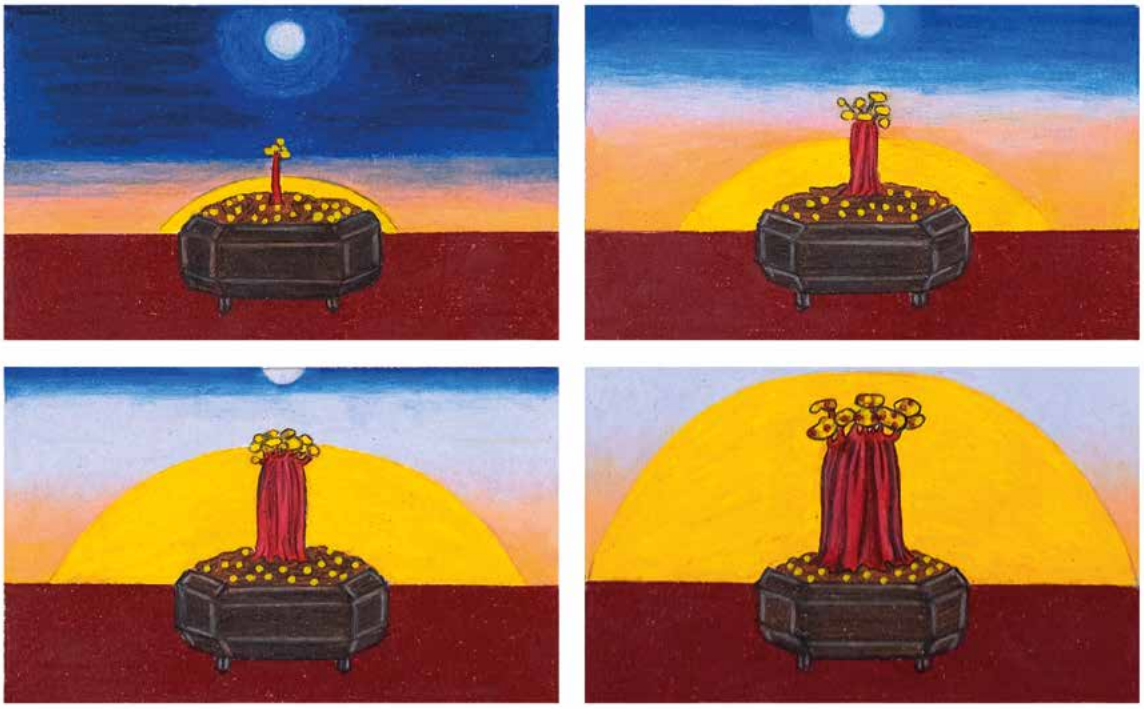
M.— Fue un trabajo brutal esta pandemia.

N.— ¿Te ha enseñado algo sobre ti este trabajo? Sobre la naturaleza humana.

M.— Sí, me ha enseñado bastante sobre mí porque yo soy muy impaciente. Entonces, este trabajo sí que me ha obligado a frenarme y a esperar. Y a no saltar, no me lo puedo permitir.

N.— ¿Y a ti te sigue sobrecogiendo entrar en la sala principal?

M.— La sala no tanto, pero el escenario sí. Cuando tengo que ir al escenario a por algo, me sigue sobrecogiendo. Por eso no tenemos que olvidarnos de eso y por eso tenemos que ser respetuosos. Hablar en voz baja, estar en un templo. Claro que sí, por favor.



Myriam de Maeztu
Jefa de Sala del Teatro Español
Entrevistada por **Natalia Menéndez**
Directora Artística del Teatro Español y Naves
del Español en Matadero

ATMÓSFERAS DE CARTÓN

Exponer desde diferentes perspectivas el entramado construido entorno al Teatro Español a lo largo de 440 años, plantea un reto interesante para una museógrafa que se enfrenta con la dificultad o imposibilidad de mostrar y relatar el constructo teatral.

El Teatro Español se exhibe como espacio de acogida presentando tres de sus espacios; La sala Andrea D´Odorico, El Salón de Té y La Sala Tirso de Molina. En su interior se articulan una variedad de contenidos que van desde instalaciones de carácter espacial, relatos temporales de carácter gráfico o proyecciones audiovisuales.

La exposición focaliza su atención sobre las relaciones entre los agentes que intervienen en universo teatral y la capacidad del propio Teatro Español de ser un generador de sinergias en la ciudadanía, en el barrio que lo acoge y en la ciudad que lo alberga.

En un principio, el Teatro se insertó en un contexto suburbano del viejo Madrid, e incido en la palabra viejo, porque en el siglo XXI la consideración de viejo, desde el punto de vista temporal es muy breve, casi efímera.

A las afueras de la ciudad se construye un dinamizador singular, que todo lo recoge y que todo lo imagina. Un Teatro público que permite a una ciudadanía, en un entorno minoritariamente poblado si lo comparamos con el que conocemos en la actualidad, desestructurado y apagado en todos los sentidos; renacer, emocionarse y olvidar las penurias que lo acompañan.

La necesidad de generar una atmósfera múltiple que permita conocer todo el entramado teatral construido como un caleidoscopio en el que las diferentes perspectivas, vinculadas entre sí, nos acompaña a lo largo de la exposición relatando una experiencia diversa y simultánea que formula la base del montaje.

De manera dialógica y lejos de una visión lineal se propone un recorrido por las tres salas.

La Sala Andrea D´Odorico, donde una envolvente de cartón impreso sintetiza una línea temporal, una línea de vida del propio Teatro y de todos aquellos aspectos que lo construyen; fundación arquitectónica, evolución, construcción, acontecimientos, cortejos, incendios, transformaciones urbanas, contexto transformado y relatos efímeros en torno a su presencia.

En el centro de la Sala se suspende a manera de una ciudad ideal inspirada en los relatos de de Italo Calvino o la maqueta suspendida de Friederick Kiesler del año 1929, de esa ciudad que organizaba y entrelazaba de manera sintética una visión múltiple de aquello que implica una complejidad innata, creada por las relaciones y el entramado diverso producido por un contexto complejo y múltiple como el hecho teatral, con visones más o menos pragmáticas del siglo XX y un resumen de lo descrito en la en la envolvente, de una forma dinámica y poliédrica.

El Salón de Té que nos acoge presenta una visión dinámica y poliédrica de los protagonistas que construyen el entramado teatral: escenógrafos, directores, gestores, autores, obras, actrices y actores. En este espacio se apuesta por una visión más dinámica de carácter audiovisual. Quién se adentren en sus contenidos podrán recuperar estampas no conocidas pero recordadas de los actores y actrices que veíamos en los teatros del siglo pasado y en la televisión de nuestros recuerdos. La memoria y el presente pasando por delante de nuestra mirada.

La Sala de Tirso de Molina recoge el papel fundamental de todos aquellos protagonistas, relevantes y muchas veces anónimos, en el constructo teatral. El arte total tiene muchos actores, anónimos y esta exposición, en la medida de lo posible pretende presentarlos ante el público.

La materialidad constructiva en el montaje, de una forma predominante es el cartón, un material de marcado carácter epitelial, relacionado con las máscaras y los embalajes, transitorio y efímero, resistente y caduco, ligero y trasportable.

El cartón está compuesto por un conjunto de varias hojas de pasta de papel superpuestas que se adhieren en estado húmedo por compresión y secado por evaporización. Esas hojas encoladas, que se han conservado en todo el proceso de colocado y pegado, recogen todos los ecos que emanan de esa materialidad y nos transportan al carácter sustancial, en este caso de la manifestación epidérmica del teatro, de la unidad a la totalidad y superposición de cartografías de relaciones y transversalidades.

Gran futuro al Teatro Español y ¡¡Viva el Teatro!!

Aurora Herrera
Doctora arquitecta y profesora titular
de la Universidad Ceu San Pablo

LA SEMILLA

AYER... HOY... MAÑANA

El año 1989 ingresé con 21 años en la Real Escuela de Arte Dramático de Madrid. Era un chaval procedente de un barrio de las afueras de Madrid. Un Madrid muy movido a nivel cultural, una ciudad convulsa que salió de muchos años de una dictadura, con unas ganas enormes de romper en todos los sentidos. Y en ese ambiente estábamos nosotros, jóvenes que pudimos disfrutar de un resurgir de las libertades gracias a anteriores generaciones que pelearon por ello y que veíamos como despertaba nuestra adolescencia a golpe de música en vivo y de diferentes movimientos culturales y noches... muchas noches en Malasaña, intentando vivir un presente que era muy enriquecedor a todos los niveles, o por lo menos eso me parecía desde el punto de vista de un adolescente, sin ningún camino claro a seguir (aunque cierta intuición hacia algo artístico ya iba apareciendo).

No sé si toda esa época, aquel contexto en el que me crié se le puede denominar "raíces", o si es la causa directa de que yo sea lo que soy hoy, pero seguramente si fue, en parte, un germen del creador que soy y, sobre todo, no sólo porque estuviéramos perdidos o sin un claro objetivo en aquella época, sino porque apareció un deseo de contar, de contarnos. Al menos en mi caso apareció este oficio del teatro, me atrapó y ya no me he separado de él hasta el día de hoy. Como suelo decir fue la profesión la que me encontró a mí. Podía haber tomado cualquier otro camino, pero decidí entonces que mi curiosidad por descubrir podría ser un buen motor para caminar por esto que llaman vida. ¿Por qué hablar de aquella adolescencia como punto de partida? Porque creo que el primer momento o toma de contacto con las artes escénicas es primordial y creo que marca el tipo de relación que uno va a establecer con el hecho creativo. Es verdad que hay una evolución constante, pero es importante ser consciente como creador del origen de esa relación. Buscando una imagen o analogía con la naturaleza y sin ponerme muy cursi, podría ser como cuando descubrimos el nacimiento de un río, el brote pequeño de ese agua y su consecuente crecida y caudal. Bien, pues si tengo que pensar en el binomio "creación/raíces", creo que aquella primera época fue y sigue siendo fundamental. Esa especie de pérdida facilitó un encuentro más o menos fortuito que originó una forma de ver la vida. No me interesa el éxito, ni el continuo reconocimiento, no, aquel "hambre" de curiosidad de un chaval de 22 años no se alimenta de eso, se ha ido alimentando de una creencia en el cuestionamiento de lo que me rodea, de mí mismo y en una búsqueda de algo "mágico" que desconozco qué es y, que si logro hallar, tengo la sensación de que todo terminará. Por ello, todo esto se ha convertido en una especie de acto de fe. Fe en que no dejen de brotar preguntas de ese manantial, en que la certeza no llame nunca a la puerta, en que el pasado sea una especie de videoclub al que acudir en busca de sensaciones, imágenes, referencias, en que el presente le siga abriendo los ojos y los oídos al creador y fe en que el futuro siga manteniendo esa incógnita que persigo insistentemente y no vengan ni adivinos, ni sabios intelectuales, ni expertos en la materia a desvelármela y embarrarle el camino a aquel adolescente perdido. Dicho esto..., seguimos buscando..., gracias...

Fernando Soto
Director de *Carmen, nada de nadie*

Hablar a la gente sobre la creatividad es fácil;
ser creativo es lo difícil.
John Cleese

Iñigo Rodríguez-Claro
Director de *Arder y no quemarse*

Todo y nada, al mismo tiempo

Ahora hay que escribir esto.

No tengo **nada** que decir. .

Es verano. Hace calor. Bicicleta. Pueblo. Infancia.
La raíz de la ***creación*** está en nuestra infancia. La raíz de la creación es **jugar.**
Jugar por **jugar**.
La raíz de la creación es **jugar** con las ideas y explorarlas.
Sin propósito inmediato.
Jugar por **jugar**.

¿**Dónde** estás mientras lees esto?
¿Qué ves a tu **izquierda**?

Recordarnos esto, cada día. En cada nuevo proyecto.
Como un mantra. Necesario. En convivencia con **los tiempos** de producción,
con las lógicas de producción.

¿**Dónde** querrías leer esto?
En una casa en mitad de un **bosque**.
Pájaros, insectos.

Si ahora tienes **un problema** creativo que resolver y necesitas una solución... **urgente**
¿qué harías?
Un oasis de espacio con un tiempo limitado.
Gestionar tu **ansiedad**
tu **ansiedad**
ansiedad

Ahora hay que escribir esto. Reescribirlo. Editarlo. **No**
No
Lo
Toques
Más

Termino de redactar este texto sabiéndolo **impreciso**
imperfecto
a medio hacer

Y lo estoy diciendo.

Es

su mejor versión

inacabada

LA CULTURA Y SUS RAÍCES

O mejor sería decir no hay cultura sin raíces... pero esto de las "raíces" está manoseado hasta la total descomposición de la palabra...

Un árbol tiene raíces que le anclan al suelo y mediante las cuales se alimenta de ese mismo suelo; con él tiene una relación de "ida y vuelta", de *feedback*, dicho en cursi... ¡me encanta esta palabra! CURSI...

Pues la raíz de la creación, por responder a una de las cuestiones planteadas, precisamente se encuentra en la cultura..., o sea, ¡la pescadilla que se muerde la cola! Pero así es, la memoria... las memorias... lo que nutre (nos nutre)... lo que (nos) alimenta... lo que (nos) ilusiona... lo que (nos) proyecta (de proyectos, de construcción...). Todo ello está dentro de esas raíces de las que surge la necesidad de hacer, de crear... y ello hilvanado, entretejido, arropado y mecido por los caminos de los que venimos, los múltiples caminos... pues son numerosos y entrecruzados, y muchos perdidos, secos, desolados... y sin retorno...

No obstante, esa raíz de la creación en la que se hunde la necesidad de expresión, de dar, de comunicar-nos, necesita distanciarse para entrar en un vacío, en un silencio, en el vacío y en el silencio. Es en ese momento de NADA cuando puede emerger un universo rico y aparentemente nuevo (al menos para una misma es nuevo).

El legado... ¿Qué somos sin legado, sin orígenes, sin pasado y sin pasados...? Somos lo que somos a partir de una historia y de una HISTORIA, a partir de unas experiencias vividas, escuchadas, leídas, imaginadas...

Soy lo que soy gracias a mi pasado, gracias a mi entorno; y compongo música porque otras y otros lo hicieron antes y también ahora; y de ellas y de ellos yo aprendí y aprendo, de ellas y de ellos yo me nutrí y me nutro.

María Luisa Manchado Torres
Música de *La Regenta*

PENSAMIENTOS SOBRE EL GERMEN DE LO CREATIVO

Empezamos a recorrer la vida con un ingrediente maravillosamente importante, la curiosidad, sin ésta ni siquiera saldríamos del vientre materno; después adicionamos otro ingrediente, el riesgo. Con estos dos elementos empezamos a generar rutas que nos permiten aprender desde caminar, hasta volar, eso sí, la creación de estas rutas depende de otro ingrediente, la gratitud. Planteando esto, me atrevo a decir que: crear es cosa de dioses y sólo lo pueden hacer las almas fértiles. El terreno del alma se fertiliza con esos sencillos ingredientes que enuncio, y otros que vamos descubriendo en el camino. Todos los días de la vida y en cada momento que vivimos, tenemos que leer, la lectura se abre al espectro amplio o estrecho de nuestra cotidianidad y se presentan unos rasgos distintivos que con el tiempo nos moldean de acuerdo al lugar geográfico, al clima, a la cultura que nos define.

Los orígenes de lo creativo se fundan en estos ingredientes.

Para mí, lo más importante en la gestación de un proceso creativo se encuentra en una necesidad verdadera que detona el principio mismo de la búsqueda y en cualquiera de las artes se da de manera idéntica. En nuestro grupo, *Teatro Azul*, ponemos en valor el lugar que habitamos, nos declaramos montañeros y empezamos a ver el mundo desde este verde de la cordillera central de Colombia, admirando todos los matices de color que finalmente nos regala a lo lejos en las montañas el azul, ya que vivimos en el planeta azul. Hemos llegado a hablar de un teatro necesario, entendido éste desde donde nos atrevemos a compartir un punto de vista, desde un país que ha vivido y que continúa viviendo sumido en la normalización de muchas formas de violencia, en estas condiciones el germen del hecho creativo se da al hablar del verde y al observar el dolor que nos produce el rojo que se posa frente a nuestros ojos todos los días.

En medio de la industrialización del arte, se empezó a producir en serie y el pulso creativo se volvió víctima de la industria, dejando como resultado una cantidad enorme de obras que no dicen nada. Nosotros planteamos el tejido de una dramaturgia que surge desde aquello que nos habita, desde lo que ocurre al abrir los ojos y al disponer todos los sentidos para generar una puesta en escena que logre la trasposición del lenguaje real de nuestra cotidianidad al lenguaje poético del escenario. Cuidado hay que tener con el intelecto, pues las vanidades pierden a grandes creadores, que al final sólo tejen discursos que consiguen rápidamente el aplauso de una sociedad que le da la espalda a una mirada profunda y crítica de su realidad presente, cabe anotar que los tiempos paralelos no cesan, se cruzan, se entrelazan y el no verlos pasa cuenta de cobro al repetirlos.

El origen del acto creativo está en la magia de la curiosidad, junto con el hecho generoso de atreverse a compartir un punto de vista.

En el hecho creativo lo esencial no cambia, cambia el escenario, el creador, el discurso, pero en lo profundo, es lo mismo la mejor de las óperas, al encuentro mágico de un pueblo con su historia en una puesta en escena en el centro de una aldea.

Nosotros tenemos nuestras raíces en las montañas, desde aquí leemos el mundo y cuando lo recorremos, las montañas van con nosotros, también nuestras necesidades, la de crear, la de entregar, la de compartir el teatro que hacemos con gentes de todas las latitudes de este planeta azul.

Leonardo Echeverri
Actor de *Alegría Station*

ENCUENTRO CON NACHO DUATO

N.— Tengo un recuerdo de ti, tengo muchos, pero el que más, no se me va a borrar, lo tenía para después pero da igual... ese dúo de 1983, no sé por qué me conmovió de una manera...

D.— Se llama *Cor perdut*, con música de María del Mar Bonet. (Tararea.) Que bailo yo en un solo, es un paso a dos que creé junto a Catherine Allart y que cada uno tenía un solo...

N.— Eso para mí fue... de alguna manera estaba la poesía, había algo de humor... No sé por qué, pero en *Morgen* siento que hay humor ...

D.— Sí, hay cositas cómicas tic, tic, tic, (gesticula con las manos) con la muerte, con la tela de seda negra que cubre el escenario...

N.- Que hayas elegido un poema que trata de siete maneras de suicidarse, puede tener humor. Siete significa que tampoco está tan claro... o a lo mejor es demasiado claro. Que el octavo verso sea...

D.— *There were life...* Es más dificil morirse que vivir (ríe)... al final se toca una marimba y acaba muy bien. Y en mitad del ballet, incluso la muerte tiene humor.

N.- Tú has tratado la muerte varias veces, ¿no?

D.— Sí. Muchísimo. En todo el ballet clásico está la muerte, es el amor y la muerte. En toda la literatura. Me estoy leyendo *Memorias de Adriano*, por cuarta vez y Adriano se está muriendo. En *Por vos muero*, un ballet muy bonito, muy romántico, aunque no está ahí, la muerte está como en las bambalinas. Hay algo muy trágico, España, goyesco. Aunque me gusta más Velázquez, también lo tiene, pero... Los botafumeiros que uso, los curas, las capas. La España de las capas y el asesinato por las callejuelas. Hay mucho, siempre hay muerte en mis ballets. Piensa que he creado 118 ballets. La tengo muy presente en mi vida.

N.— ¿Sabes qué me parece increíble? Mirarse al espejo tanto en las clases de danza.

D.— Para mirarte lo malo. Para mirar lo que no...

N.— Estás como en la visión de la rectificación permanente de ti.

D.— Yo hago casi siempre los ensayos al otro lado del espejo, no quiero que se miren. Pero para la clase es necesario. Es mejor que lo sientas, que mirarte. Y hay un momento que no necesitas el espejo. Ahora no hago barras pero sé muy bien donde tengo el brazo. Y luego cuando tienes la pierna aquí arriba te encanta verte, mira qué bien estoy, te gusta mirarte, claro que sí. Te tienes que gustar, un actor, un cantante... el que se expone ante el público, se tiene que gustar.

N.— ¿Y qué pasa si no te gustas?

D.— Si no te gustas no disfrutas la profesión. Hay gente que se tortura mucho. Todo lo que he hecho, donde iba a hacer audiciones, sabía que me iban a dar el contrato. Yo hago *Carmen* porque sé que va a salir bien, si no, no lo hago. Me gusta aventurarme, estar en el abismo, con un miedo que te mueres, cada vez estoy más inseguro, no sé por qué...

N.— ¿Cómo descubres a Dorothy Parker?

D.— Ya la conocía del New Yorker... porque ella escribía en el New Yorker, como Warhol. Luego empezó a escribir novelas, era como la crítica de la sociedad. Entonces empezó a escribir poemas... Un día entro en YouTube, pongo Dorothy Parker y me sale este poema. Ambientado con unas imágenes, una pistola, una navaja. A la media hora llamo a Pedro Alcalde y le digo, tengo un ballet, tienes que hacerme una música.

N.— ¿Por qué él?

D.— Porque es mi compositor desde hace treinta años. Nos conocemos mucho, hablamos mucho, somos muy amigos. Trabajamos el mismo idioma. Le corrijo a él, me corrige a mí. Es muy fácil con él.

N.— Es un grandísimo compositor y además partir de Strauss, también ¿no?

D.— Sí. Yo le dije, quiero hacer un ballet sobre la muerte, tú compones la muerte, pero quiero acabar con Strauss. Yo quiero acabar pero sin las palabras porque si no, no pega. Entonces él, en lugar del chelo que es como se transcriben las sopranos, lo hizo con marimba (tararea) es muy bonito y, así acabamos. Empieza ella susurrando. Bueno, cogimos a una actriz americana que vive en Barcelona que imita a Dorothy Parker.

N.— Belleza y esperanza hay en *Morgen*...

D.— En *Morgen* hay esperanza.

N.— ¿Qué es la esperanza para ti? Porque la belleza me queda más claro.

D.— Yo no creo en el más allá. No creo que mi vida vaya a cambiar a mucho mejor. No sueño o no espero nada mejor de lo que tengo ahora, ¿no? O de lo que he tenido... para nada. Yo trato de acogerme... en la vida, a las cosas bellas, hay demasiados detallitos, quiero rodearme de las cosas que me gustan, que significan mucho para mí... Nunca me deprimo así del todo. Soy muy estoico y con los pies en la tierra al mismo tiempo, me gusta mucho soñar pero no me dejo llevar para nada... Estoy siempre haciendo algo, busco... Si estoy mal me da mucha rabia y siempre busco estar bien. Por eso pinto, escribo poesías, leo mucho, por eso me pongo esas flores, miro por la ventana, salgo, no me dejo deprimir. Porque ya estamos muy deprimidos... de nacimiento (risas).

N.— Es verdad que la esperanza puede ser un músculo igual que ejercitas un brazo, una pierna...

D.— Hay que ejercitarlo, sí. Por eso hay que prepararse para el paso del tiempo, de la vida. Hay quien busca sol en la playa, yo trato de buscar en mí... Hay quien se prepara en la vejez

con botox, yo me preparo leyendo, yo me preparo de otra manera. Yo sé que va a llegar y que está ahí. Te tienes que preparar... La vida hay que trabajársela mucho. Y si has tenido la suerte de formar parte de este mundo de locos, porque hacemos parte de un mundo de gente loca. Que vemos a los demás de otra manera, a través de otro prisma, otro color. Estamos siempre buscando el punto, cómo se dice, el punto de gravedad donde el artista debe estar, cada uno tiene el suyo. Pues si tenemos esa suerte de que queremos ver el mundo diferente, soñamos con un mundo con más amor, más delicadeza, más belleza, más contención. Hay que agradecer. Qué bonito es estar en contacto... los amigos, cuando me hicieron *honoris causa*... Yo no tengo ya referentes, mis referentes han muerto todos. Mi referente es Bach, mi referente es Velázquez... admiro mucho a los contemporáneos, pero... Mis amigos los tengo aquí, en la música clásica que siempre estoy oyendo. Es muy bonito el haberme ido a Rusia porque me ha permitido adentrarme en los clásicos. Quién me iba a decir a mí que iba a hacer..., es que Tchaikovsky lo llevo dentro de mí ahora. He hecho todos sus ballets. Hice *Prokofiev*, *Romeo y Julieta* y *Carmen* ahora me la sé de memoria. Para hacer Bach, yo me he escuchado durante medio año todo Bach. Ah, sí, *Carmen*. Y no saben quién es *Carmen*.

N.— Es muy raro o no que un coreógrafo lea tanto...

D.— Yo no pregunto a los demás si leen o no.

N.— ¿No te interesan los demás?

D.— No me han interesado los demás demasiado. En mi infancia no fui demasiado feliz, el éxito está bien, pero tú sabes que te fastidia a veces, incluso. La etiqueta de ¡ah, qué guapo! a veces te gasta malas pasadas. Te ayuda también, por otro lado. Si soy medianamente feliz, porque nunca me han importado los demás, lo que hagan y lo que piensen de mí. Y nunca he tenido envidia de nadie. Ni por dinero, ni por más guapo, ni por más fuerte ni por mejor bailarín.

N.— ¿Pero tú te has interesado por ellos?

D.— Yo me intereso por la gente con quien trabajo mucho, sí. Me encanta mi equipo de creadores, son mucho mejores que yo. Pero no leo críticas, no me importa lo que piense la gente, hay comentarios en las redes que me dicen animaladas y no me meto, me da igual.

El coreógrafo es un autodidacta total, aunque haya hecho cursos de coreografía, cursos de... eso es una tontería. A mí me han pedido clases magistrales y he dicho, mire, yo no soy magistral. Una clase de coreografía no se da, pero sí sé enseñar cómo se hace una coreografía.

N.— Es como escribir un poema, ¿no?

D.— Yo escribo poemas desde hace cinco años o así. Pero no porque yo quisiera. De pronto un día me vino un poema. Otro día vino otro. Si me siento no puedo escribir, pero de pronto estoy andando por la calle o estoy durmiendo y me viene un poema que lo dicto... Yo creo que me salen los poemas porque ya no bailo, y pinto porque ya no bailo. No sé si hay un bailarín frustrado, pero echo mucho de menos el cuerpo joven que baila, que tú sabes que no... Que salta, que parece que estés volando y luego estar enfrente de un escenario y notar al público, porque se nota. Tú notas al público.

No quiero que suene pretencioso ni nada, pero yo sabía que estaba bien siempre, porque yo daba el cien por cien. Si me caigo en una pirueta en el aire, me quedo fastidiado toda la semana.

Yo a mis bailarines les digo no practicar tanto en la barra, iros al museo del Prado a dar un paseo. Y verás como al día siguiente te sale la pirueta. Iros a leer un libro, a escribir, aprender una poesía de memoria que ya nadie se sabe una poesía de memoria y verás como todo te sale mucho mejor.

N.— Estás en una búsqueda permanente pero ¿viene más por el camino de la intuición o de la razón?

D.— Picasso dice que la inspiración viene cuando estás trabajando, yo creo que no. La inspiración, creo en la inspiración, hay un momento que la tienes y yo no sé por qué...

Yo estoy todo el día conectado... Aquí hay una Nacho que no para. Tenía problemas para dormir, pero desde que hice *Jardí tancat* y tuvo tanto éxito, no duermo, porque, ¿cómo voy a dormir si hago mínimo dos ballets al año nuevos y siete reproducciones y hay más de doscientas compañías en el mundo reproduciendo mis ballets? Yo me meto en la cama y estoy (tararea) y ya quiero cambiarlo todo...

N.— Y no necesitas de vez en cuando hacer justamente un... cambiar, buscar otra inspiración en otro jardín.

D.— Por eso, cuando pinto, yo puedo ser muy obsesivo, cuando pinto puedo estar todo el día pintando. Te enseño un momento...

(Caminamos hasta el espacio donde Nacho pinta.)

N.— ¡Qué bueno! Es brutal porque hay mucha materia. Para ti, ¿qué es la atmósfera? Porque la atmósfera es algo fundamental.

D.—Es importantísimo el espacio. Una de las cosas que más me fastidia de los trabajos es que no usen el espacio. Y con el tiempo, mis ballets, te gusten o no, no te aburren porque están medidos y cuando te va cayendo, cambia la cosa... Desde que se levanta el telón tú ya sabes si hay un ambiente o no, y eso lo dictamina la música. Yo saco todo de la música, el decorado, la luz, el vestuario, en cuanto sale el telón y empieza la música, sabes que todo concuerda, ¿entiendes? Creo yo.

N.— Sí, pero en *Morgen* partiste del poema ¿no?

D.—Del poema, sí. Y lo bonito del ballet que investigas en distintas cosas y aprendes cosas nuevas... Empecé a leer a Dorothy Parker... leí el libro de *Los suicidas*, de Antonio Di Benedetto, él me encanta, su padre se suicidó delante de él. Me gustan los escritores latinoamericanos, me gusta Benedetti, me encanta Rulfo, Borges. Las charlas de Borges sobre *La Divina Comedia*, me las sé de memoria. Era un señor... El otro día me preguntaron ¿te has enamorado alguna vez? Yo digo, no, pero de Borges me podría enamorar, incluso así, ciego.

Y de esta mujer también. Yo he soñado con Marguerite Yourcenar, que también me sé de

memoria sus entrevistas, que por la noche viene y me coge como si fuera la *pietá*, así con el pelo blanco, no lleva moño, me imagino largo y viene con un camisón largo y se parece un poco a Golda Meir, pero guapa, y como que me coge y me recita y estoy loco. Es una maravilla. Su casa, *La petite plaisance*, se llama.

N.—Tratar el suicidio, creo que es algo que hace falta, porque es un estado diferente.

D.— He tratado el racismo, el terrorismo y la tortura; he tratado las drogas, mi hermana murió de heroína y ahora el suicidio y yo sé que hay colegas que me dicen: ¿pero cómo se te ocurre eso? Pregunto: ¿no se te ocurre a ti?

Nos está pasando. Durante la pandemia, subió el suicidio entre los jóvenes, el 200%, claro, y a la vez me encontré el poema, apareció la inspiración. Y tengo aquí este libro que he apartado todas las fotos. Entonces empiezas a vivir y todo concuerda. Con mi hermana igual, que tenía que hacer un ballet, no sabía qué ballet, yo quería hacer algo con arena, pero en mi casa de Ibiza veía por la ventana las montañas de sal, y empecé a conectar, tenía la música (tararea), y dije: "pues ya está, mi hermana y la heroína y, en lugar de arena, sal", y ahí empezó todo. Hay que estar despierto, con ganas y con fuerza.

N.— ¿Tú lo tienes todo ya estructurado en tu cabeza cuando vas a la sala de ensayos? O te permites...

D.—El principio y el final lo tengo que tener totalmente, si no tengo el principio potente... Yo, por ejemplo, en *Carmen* he quitado diez minutos del principio, tengo un personaje que es la muerte, que es un chico vestido de muerte. Ella tira las cartas y llega la muerte y luego ya empieza Zúñiga a hablar y bajan ya las mujeres.

N.— ¿Qué es para ti la soledad?

D.— Estoy solo. Nunca me aburro, siempre tengo algo que hacer. Imagínate; en los ensayos, en la orquesta son 200, tengo 180 bailarines. Estoy siempre con gente. Pero luego estoy más solo que la una, muy solo, porque además lo quiero estar, me voy al hotel. Aquí en casa, por ejemplo, desde que he venido de Rusia no he salido de aquí. Llevo cuatro días. Puedo estar dos semanas en mi casa de Valencia y no salgo. Mis hermanas, "vente a tomar una paella". No sé, estoy pintando aquí solo. Me encanta estar solo. Lo he escogido. Yo no puedo estar con pareja. No he podido. Hay gente que no puede estar sola, tiene que estar con alguien. Pero yo por ejemplo, a qué hora vienes y cuándo te vas y... Admiro a la gente que puede formar una pareja.

N.— Bueno, pero la de la admiración a querer convertirte en eso no tiene nada que ver. Puedes admirar algo que no quieras para nada en tu vida.

D.— Cuando veo personas felices, mira qué bien, la familia. Mis padres, por ejemplo, 65 años juntos y no se han separado en la vida y... yo no lo puedo comprender...

N.— Esa frase que dice Nietzsche, "Si existe Dios, seguro que es bailarín." ¿Tú crees en eso?

D.— Yo no creo en Dios, pero seguro que sería bailarín.

N.—¿Les hablas del alma a tus alumnos?

D.— No hablo con mis bailarines, muy poco. Yo creo que el trabajo cuando tienes que explicar demasiado el movimiento que quieres, entonces ya no sirve el movimiento. Si no notan lo que yo les pido es que está mal, y hablo muy poco. Hay veces que ni siquiera les hablo de qué va el ballet, pero ellos lo van adivinando.

Y me gusta mucho eso, la gente que viene y está una hora hablando: que quiero hacer un ballet, sobre no sé qué. Yo no digo nada. Empezamos, venga, pongo la música y ya con la música... y luego a mitad del ballet, ¿sabéis por dónde vamos?

Nacho Duato
Coreógrafo de *Morgen*
Natalia Menéndez
Directora Artística del Teatro Español
y Naves del Español en Matadero

Si uno se acerca al Museo del Prado en el momento en el que escribo esto, puede observar una exposición que relaciona a El Greco con Picasso. Es impactante ver, por ejemplo, el *San Juan Evangelista* del Greco al lado de *Hombre con clarinete* de Picasso. Dos obras tan alejadas, no sólo en el tiempo, sino sobre todo en lo estilístico y en lo conceptual, y, sin embargo, asombrosamente hermanadas, vinculadas por un hilo invisible imperceptible hasta que no se colocan una al lado de la otra. Picasso estudió y copió varias de las obras de El Greco en sus primeros años mientras era estudiante de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Y aunque se hace difícil pensar que esa relación operara de forma consciente en la creación de *Hombre con clarinete*, años después, es indudable que hay una vibración latente entre una obra y la otra.

Es imposible crear una obra artística sin que "los orígenes" te rodeen y te interpelen. A veces puedes elegir acompañarlos y construir con ellos al lado, o rechazarlos para estructurar desde el lugar opuesto. Pero siempre estarán ahí. De hecho, los ejercicios de rechazo, o de huida, llevan a espacios ya recorridos anteriormente por otros, menos transitados y por eso aparentemente nuevos, pero ya recorridos. El S.XX fue tan prolífico en la búsqueda de nuevos caminos y en el intento de darle la vuelta a todo, que es prácticamente imposible encontrar senderos desconocidos. Siempre hay una huella. Nadie construye sobre un lienzo en blanco. No hay un lienzo en blanco después de siglos de civilización.

Podría parecer una visión pesimista de la creación. Muy al contrario. W. Benjamin reflexionó sobre el hecho de que, al aproximarse al pasado, encontramos en él, imágenes petrificadas que se han arraigado en el imaginario social de esa época como meras ilusiones, y que reaparecen en el tiempo bajo diferentes formas, creando así una especie de imaginario continuo, de río subterráneo en el que los artistas bucean para recuperar esas construcciones y darle un nuevo hálito a través de un enfoque adecuado a su tiempo. Siguiendo con una imagen del mismo autor, la creación es como ese autómata antiguo que tenía fama de vencer siempre al ajedrez, pero que por debajo era controlado por un individuo misterioso de pequeño tamaño. El autómata, en esta metáfora, sería el talento del artista que parece imponerse a través de sus "ideas", mientras el misterioso individuo sería esa conciencia colectiva que nos va dando la información de manera disimulada.

Frente a la visión individualista de la creación, tan común en nuestro mundo liberal, prefiero pensar en una relación con los orígenes de la creación y de la historia con un carácter más colectivo. Valiéndome de nuevo del pensamiento de otro autor, Jung decía que el creador es un demiurgo con capacidad para acceder a los sueños colectivos y traerlos al plano consciente. Sería pues un mediador, un intérprete. O dicho de una forma menos mística en palabras de Ramón Gaya: "Un artista no es mejor ni peor que cualquier otra persona, es solo alguien que percibe lo que hay detrás de la realidad, y cuya herida, le duele más profundamente".

La creación es un espacio solitario y muy frecuentemente, inhóspito. Hace frío a menudo y el viento azota en la cara. En ese marco siempre me he agarrado a la idea de que, al lado del creador, hay fantasmas que le susurran consejos al oído. Y que la inspiración es solo saber encontrar la manera de que haya suficiente silencio para poder escucharlos.

Israel Elejalde
Director de *Tan solo el fin del mundo*

LA RAÍZ DE LA CREACIÓN DE *MADRE TIERRA*

El arte tiene una primera raíz en el misterio. Los artistas intentamos desvelar este misterio en todo lo que hacemos. El viaje de nuestra existencia es como avanzar en un teatro lleno de telones, tules y transparencias. Con cada espectáculo buscamos descubrir nuevos misterios que estaban todavía más ocultos. Cuando era niño, no era lo obvio lo que hacía memorable o placentero un espectáculo, sino lo que quedaba por resolver: lo misterioso. En el caso de *Madre Tierra*, fueron las preguntas de nuestro hijo Bernat sobre el origen de la vida lo que nos impulsó a hacer este espectáculo. Sus preguntas de niño de cinco años confluyeron con nuestras propias preocupaciones de padres sobre temas como el miedo, el valor de la ciencia o, incluso, el sentido del amor y de la vida. ¡Sí, el teatro para niños es algo muy importante! Por esta razón intentamos aportar todo nuestro conocimiento para resolver las preguntas que plantea un espectáculo. Si resulta que este conocimiento se queda corto, aprovechamos cada nueva escenificación para aprender más sobre el tema y poder compartir, así, nuevas respuestas con los niños. Creo que este deseo de compartir, este amor, es la raíz más profunda del arte.

¿Cómo lo hicimos en *Madre Tierra*? En primer lugar, debo reconocer que la palabra creación no forma parte de nuestro vocabulario teatral. Cuando se refieren a nosotros como personas creadoras me sobreviene un sentimiento de vergüenza que me obliga a aclarar inmediatamente las cosas: ¡Nosotros no creamos nada! Se trata, más bien, de intentar poner orden al caos. Es un sálvese quien pueda, artístico. Primero vaciamos bibliotecas y librerías. Cualquier pista nos obliga a leer libros y más libros de filosofía y psicología, obras de teatro parecidas, novelas y poemarios, a ver multitud de películas, a escuchar infinidad de música y a mirar los cuadros de los grandes pintores. Paralelamente pedimos ayuda a amigos, a la familia e incluso a desconocidos para saber cuál es la idea popular sobre nuestro asunto. En segundo lugar, escogemos uno o varios pensadores que convertimos en filósofos de cabecera del espectáculo: en *Madre Tierra* fueron Richard Feynman y Richard Dawkins. En penúltimo lugar, ponemos todo nuestro corazón, sinceridad y valor en cada decisión que tomamos. Y, al fin, nos rendimos ante la naturaleza que cada espectáculo tiene por derecho propio, convencidos que de ella también florecerá alguna verdad bonita y útil para nuestro público.

Marc Hervàs
Director de *Madre Tierra*

La raíz de la creación sale de una idea, ya sea un movimiento o un concepto, el cual tienes que desarrollar y darle forma.

En la actualidad toda la compañía forma parte en la creación. Los bailarines han de ser capaces de sacar material a partir de una idea inicial, mientras que anteriormente los intérpretes tenían que aprender un material ya hecho. Actualmente existe la figura del director que coordina todo lo que va surgiendo.

Una de las cosas que más me gusta cuando empiezo a trabajar en una pieza, es reunirme a priori con todo el equipo e intentar crear un espacio, un vestuario y una música, con los diseñadores de luz, escenógrafos, compositores y bailarines.

Definir el espacio es una cosa muy importante, aunque más tarde todo puede cambiar, porque la idea inicial que tenías en la cabeza se va transformando. Siempre hay que ir a favor de lo que pretendes contar y si eso significa sacrificar alguna cosa, has de hacerlo.

Creo que mi trayectoria está presente en mis piezas. Aunque soy muy diferente de los coreógrafos con los que he trabajado, Akram Khan, Hofesh Shecter, Baro d'Evel o Marcos Morau, sí que creo tener algo de todos ellos. Akram y Hofesh te transmiten un gran amor por el movimiento. Akram siempre decía que el movimiento siempre tiene que hablar por sí solo, que es abstracto, pero a la vez está lleno de sentido y eso es muy importante. Hofesh además de coreógrafo, era compositor y con él trabajábamos mucho rítmicamente todo tenía un "Groove".

Baro d'Evel, es una compañía de circo, la cual me abrió al mundo de las emociones, mientras que Marcos Morau lo hizo al mundo de la imagen.

Así que si se me pregunta si está presente el pasado en mi carrera, la respuesta es sí. Yo estoy compuesta de todo lo que he vivido, aunque transformándolo a mi manera de crear, porque pienso que todos tenemos una manera propia de hacer las cosas.

Lali Ayguadé
Directora de *Runa*

¡Gracias a todas y todos
los que han hecho posible
el séptimo número de
Espiar a los árboles!

**Editada en Madrid
por el Teatro Español en
octubre de 2023
Copia nº ...../.....**