

ALGO DE TEATRO EN 2006

Pedro Villora

RESAD

Según un informe del Centro de Documentación Teatral, aparecido en la Revista Digital de la Escena 2006, y elaborado a partir de datos facilitados por la SGAE y la ADETCA (Asociación de Empresas de Teatro de Cataluña), los teatros de Barcelona ofrecieron 540 espectáculos en el año 2006. De algunos de ellos sólo se representó una única función, pero en un caso (*El método Grönholm*, en el Poliorama) se llegó a las 217 funciones. En total, el número de funciones que se dieron fue de 7.963, siendo vistas por 2.177.858 espectadores. La recaudación de los teatros barceloneses ascendió a 51.212.732,55 euros, con un porcentaje de ocupación del 54,09 %.

El informe también muestra los datos de los teatros de Madrid. En la capital de España hubo más espectáculos (552), más funciones (10.053), más espectadores (2.611.273), mayor recaudación (73.152.964,09 euros), pero menor índice de ocupación: 41,62 %.

Tanto en un caso como en otro, las cifras son engañosas, puesto que no discriminan los géneros y se ven mezclados los dramáticos con los infantiles, los musicales, los líricos, la danza, los recitales, los unipersonales y los así llamados *otros*. Eso hace que, por ejemplo, en Madrid se consideren tanto las 16 funciones de *La Bohème* en el Teatro Real, con sus 27.648 espectadores y su recaudación de 1.641.197,59 euros, como las tres de una obra de Itziar Pascual, *Pared*, que congregó en el María Guerrero a 57 espectadores que se dejaron 810 euros. Y todavía menos espectadores tuvo el recital de Manolo Tena en el Teatro Bellas Artes: cuatro personas, 64 euros de recaudación y un porcentaje de ocupación del 0,88 %. En Barcelona, los espectáculos que menos espectadores atrajeron fueron dos infantiles en la sala Teatreneu: *Igrigor la Terra s'escalfa*, con dos funciones, 11 espectadores y 80 euros, y *Poc Trellat*, con una función, 10 espectadores y 72 euros.

Señalar algunos de los espectáculos que ocupan los últimos lugares permite relativizar la importancia de aquellos que encabezan la lista ordenada por número de espectadores. En Madrid, los diez primeros son *Hoy no me puedo levantar* en el Teatro Rialto Movistar (411 funciones, 371.154 espectadores, 18.579.434,47 euros de recaudación, 75,25% de ocupación), *Gorda* de Neil LaBute en el Teatro Alcázar (277 funciones, 125.307 espectadores, 2.597.144,96 euros, 55,24 %), *Fama – El musical* en el Teatro Calderón (290 funciones, 113.904 espectadores, 4.325.124 euros, 39,63 %), *El método Grönholm* de Jordi Galcerán en el Teatro Marquina (334 funciones, 110.658 espectadores, 2.851.354 euros, 64,33%), *Sabores* de Sara Baras en el Teatro Nuevo Apolo (89 funciones, 81.129 espectadores, 3.221.987,40 euros, 71,95%), *Victor Victoria* en el Teatro Coliseum (104 funciones, 58.023 espectadores, 2.678.191,78 euros, 37,19%), *Hoy: El diario de Adán y Eva, de Mark Twain* de Manuel González Gil, Miguel Ángel Solá y Blanca Oteyza, en el Teatro Reina Victoria (135 funciones, 45.178 espectadores, 1.071.261 euros, 41,26%), *La curva de la felicidad* de Eduardo Galán y Pedro Gómez en el Teatro Lara (260 funciones, 41.144 espectadores, 749.460 euros, 37,05%), *En tu fiesta me colé* en el Teatro Rialto Movistar (63 funciones, 39.883 espectadores, 1.156.892,30 euros, 52,76%) y *Espinete no existe* de Eduardo Aldán en el Teatro Gran Vía (161 funciones, 34.950 espectadores, 532.578,95 euros, 72,60%). De ellos, tres son musicales, uno danza, dos dramáticos y dos infantiles, puesto que el de Eduardo Aldán está incluido dentro de este género aunque obviamente sea un espectáculo dirigido a treintañeros, es decir, a coetáneos del autor e intérprete con quienes puede establecer una complicidad generacional y rememorar los mismos juegos y obsesiones de infancia.

La situación en Barcelona es la siguiente: *Grease, el musical de tu vida* en el Teatro Victoria (123 funciones, 131.456 espectadores, 3.518.733,15 euros, 87,32%), *El método Grönholm* de Jordi Galcerán en el Teatro Poliorama (217 funciones, 128.049 espectadores, 2.966.226,40 euros, 92,06%), *Mamá quiero ser famoso* de La Cubana en el Teatro Novedades (120 funciones, 53.272 espectadores, 1.247.748,15 euros, 27,49%), *Sit o els increïbles homes cadira* de Tricycle en el Teatro Victoria (77 funciones, 52.902 espectadores, 1.285.909,42 euros, 56,13%) *Madame Butterfly* en el Gran Teatro del Liceo (22 funciones, 49.333 espectadores, 3.309.823,80 euros, 97,84%), *Rubianes, solamente* en el Teatro Capitol (80 funciones, 40.470 espectadores, 836.494,55 euros, 96,73%), *Lucia di Lammermoor* en el Gran Teatro del Liceo (18 funciones, 37.994 espectadores, 2.529.111 euros, 92,09%), *Sabores* de Sara Baras primero en el Barcelona Teatre Musical y después en el Teatro Tívoli (26 funciones, 35.365 espectadores, 1.144.796,12 euros, 98,87%), *En Pólvora* de Ángel Guimerá en el Teatro Nacional de Cataluña (47 funciones, 32.796 espectadores, 451.562,36 euros, 81,71%) y *El Mikado* de Dagoll Dagom en el Teatro Apolo (76 funciones, 31.814 espectadores, 719.688 euros, 41,99%). Uno se considera musical (*Grease*), cuatro dramáticos (aunque *El*

Mikado, la opereta de Gilbert & Sullivan, es un musical), dos líricos (las óperas del Liceo), uno recital (*Sabores*, que bien podría ser tratado como danza), otro unipersonal (el de Pepe Rubianes) mientras que la obra del Tricycle está dentro del rango de *otros*.

Para quienes creen que la continuidad del teatro como experiencia artística se fundamenta antes en la creación de nuevos textos que en cuestiones de interpretación, y mucho menos de dirección, estas cifras indican más bien poco. En Madrid, una obra de LaBute es la segunda más vista y, ya dentro de la dramaturgia hispana, ocupan buenos puestos Jordi Galcerán, la comedia tradicional de Galán y Gómez, y la veterana versión argentino-española del cuento de Twain. En Barcelona repite Galcerán y acaso podría unirse el clásico menor de Guimerá, pero nada más. Ahora bien, que haya espectáculos estrictamente dramáticos codeándose con musicales y líricos indica que es posible concitar el interés de los espectadores por el teatro de palabra, si bien el caso de Galcerán o de *Hoy: El diario de Adán y Eva, de Mark Twain*, al continuar el éxito de temporadas anteriores, revela que en 2006 hubo pocas novedades dignas de situarse a su altura.

Del estudio de esta relación se desprende que no es aquí donde debe basarse un acercamiento a lo más importante, relevante o señalado de la creación teatral de 2006. Ni el número de funciones ni el de espectadores, así como tampoco la recaudación, sirven para valorar el teatro español contemporáneo. Las cifras alcanzadas por los musicales engrosan los cómputos totales y hacen creer que el teatro está mejor de lo que generalmente se opina. De la misma manera, la escasez de propuestas actuales en los primeros lugares no debiera servir para negar cierta pujanza de la palabra escénica.

Hay otra lista del Centro de Documentación Teatral a la que vale la pena acudir. No está en la Revista Digital de la Escena, pero puede consultarse en internet: <http://documentacionteatral.mcu.es/PDF/Espectaculos2006.pdf>. Es una relación de 694 espectáculos estrenados en España durante el año 2006. No dice una sola palabra acerca de porcentajes de ocupación, número de funciones o espectadores, recaudación... Tampoco se incluyen los datos acerca del lugar o fecha del estreno, que sí serían muy útiles. Los espectáculos se ordenan alfabéticamente por título, y sólo se añade la autoría, nombre de la empresa productora y comunidad autónoma a la que pertenece, y dirección de escena. Los nombres de autores y directores faltan en algunos casos, y en el apartado de producción se mezclan las compañías privadas con las instituciones públicas e incluso los centros docentes que hayan preparado estos trabajos dentro de los diferentes procesos pedagógicos y sin una finalidad comercial. Con todo, la lista es muy aconsejable porque permite comprobar que más allá de esos grandes núcleos de creación y exhibición que son Madrid y Barcelona también se hace teatro pero que, debido asimismo a la descentralización y a las dificultades para que las compañías puedan mostrar sus trabajos en comunidades autónomas diferentes de aquellas donde están

registradas, buena parte de estas producciones quedan circunscritas a mercados cerrados y redes de distribución excesivamente reducidas y localizadas.

Gracias a esta lista es posible saber de la existencia de obras y montajes muy poco vistos. Así, Carles Alberola escribió y dirigió *13* y Sergi Belbel hizo lo propio con *15*, mientras que Alfonso Zurro dirigió en la ESAD de Sevilla *60 obras de un minuto*, cuyo autor no se señala. Pedro Casablanc, un buen actor que ha ganado al menos un premio de escritura (el Caja España), estrenó en Andalucía un texto escrito junto a Sara Illán titulado *Antígona o la felicidad*. Mariano Anós, una de las personalidades de la escena aragonesa, dirigió *Archipiélago*, sin que conste el autor. El italiano Fabio Mangolini, especialista en *commedia dell'arte*, dirigió en Navarra *Las aves*, de Aristófanes. Del joven Raúl de Tomás, generalmente vinculado a la sala Guindalera de Juan Pastor, se hizo en Extremadura *Bajo llave*.

Del ya citado Alfonso Zurro, Margarita Rodríguez dirigió en Asturias *La caja de música*. En Andalucía, Antonio Fernández Castillo se encargó de *Capa y espada*, del inolvidable Alberto Miralles. En Cataluña, Encarna Peinado recuperó un gran texto de José Sanchis Sinisterra: *El cerco de Leningrado*. En Murcia, Tomás Olmos Alcaraz hizo lo propio con la deliciosa pieza de Mihura *El caso de la señora estupenda*.

Chema Cardeña estrenó en Valencia su *Contratempus*. En el mismo lugar, Antonio Díaz Zamora dirigía *Día de Capuchinos* de Francisco Nieva. En Madrid, Gonzala Martín Scherman escribió junto a Laila Ripoll *El cuento de la lechera (vamos a romper cántaros)*. En Aragón, Jesús Arbués estrenó *Gaviotas subterráneas*, de Alfonso Vallejo... No hace falta seguir. Es suficiente para entender lo desesperante que es saber de la existencia de textos y espectáculos que apetecería ver pero que las condiciones de distribución y exhibición lo hacen inviable. Vayamos por tanto a destacar algunas de las cosas que sí he visto.

CLÁSICOS

Sainetes, de Ramón de la Cruz, fue el espectáculo del año. Aunque a un autor nacido en 1731 y fallecido en 1794 difícilmente se le pueda considerar moderno, De la Cruz se convirtió en el dramaturgo más joven y nuevo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico al ser el primer escritor del siglo XVIII auspiciado por esta entidad que crease Marsillach. Su director y adaptador, Ernesto Caballero, creó una versión que daba unidad a cuatro de los más de trescientos sainetes de De la Cruz. Los muchos espectadores que acudieron al Teatro Pavón se encontraron con una compañía imaginaria del siglo XVIII formada por dieciséis actores ensayando cuatro sainetes que se ofrecían completos: *La ridícula embarazada* es una farsa de figurón semejante a las de Molière; *El almacén de novias* es definida por Caballero como un «cuadro de costumbres pero con planteamiento estafalario de un casticismo delirante y audacia formal similar al Teatro

Furioso de Francisco Nieva», autor este último, por cierto, a quien Ernesto Caballero dedicó el espectáculo. El tercero es *La república de las mujeres*, que De la Cruz escribiese como fin de fiesta para *Hamlet*, y es que a este aristócrata de gustos populares se debe la primera adaptación española de este texto de Shakespeare, si bien partiese de una traducción francesa y no del original inglés. Finalmente se incluyó *Manolo, tragedia para reír o sainete para llorar*, en la que Caballero encontró una degradación de lo trágico que preludiva el esperpento de Valle-Inclán. La musicóloga Alicia Lázaro recuperó la música original de *Manolo* y *La república de las mujeres*, y, junto a la de otras piezas, creó un entramado musical que reunió a compositores como Blas de La Serna, Rodríguez de Hita o Luigi Boccherini, cantados e interpretados en directo. También el escenógrafo José Luis Raymond trabajó sobre elementos de época como la taracea, los telones, la *japone-ría* o los colores azul y plata de la realeza, para construir un altísimo teatro dentro del teatro en el que los intérpretes semejabán miniaturas dieciochescas, pero al mismo tiempo con gran cercanía respecto del espectador.

El otro gran espectáculo clásico del año fue *El mágico prodigioso*, de Calderón, dirigido por Juan Carlos Pérez de la Fuente, que se estrenó en Zamora en junio y en noviembre llegó al Teatro Albéniz de Madrid. El crítico de El Mundo, Javier Villán, definió este montaje como «un gran ceremonial barroco en torno al amor, la muerte y el libre albedrío». Hay que recordar que Calderón utilizó la historia de los mártires Cipriano y Justina para hablar de la libertad de elección, pues ellos pudieron superar las tentaciones del demonio antes de fallecer en el año 304 debido a la persecución de los cristianos decretada por Diocleciano. Además de dirigirlo, Pérez de la Fuente fue el responsable de modificar la apariencia tradicional del demonio. En vez de ser interpretado por un actor, era una mujer, Beatriz Argüello, la que prestó sus facciones a este ser que fracasa en su intento de seducir y acabar con unos mártires encarnados por Jacobo Dicenta y Cristina Pons.

Esta versión de *El mágico prodigioso* era un encargo para la celebración del 400 aniversario del Teatro Principal de Zamora. A quien fuese entre 1996 y 2004 director del Centro Dramático Nacional, le interesó «por la dificultad de la puesta en escena y porque era la primera vez que me encontraba con Calderón. No sólo dificultad de montaje sino de concepto, puesto que siempre he pensado que el verdadero protagonista de las obras de Calderón es el propio pensamiento». Para Pérez de la Fuente, *El mágico prodigioso* es nuestro *Fausto*:

Un *Fausto* cristiano, si quieres. Y es un Calderón al que se tacha de ortodoxo cuando creo que es una obra heterodoxa. Aunque hay un final esperado donde triunfa el bien, hace un recorrido interesantísimo con esos personajes con quienes baja a los infiernos. Calderón es un existencial que está hablando de la libertad. Hay quien puede opinar que la obra defiende el cristianismo y, automáticamente, pensar en la Iglesia Católica, pero yo creo que eso es equivocarse. Calderón era muy astuto.

Así explica la astucia de Calderón:

Este texto se lo encargaron para el Corpus Christi de 1637. Era para una procesión y querían un auto sacramental, pero esto no es un auto. La obra está situada en Antioquía en el siglo III. Al inicio se habla de una gran procesión en la que están trasladando una estatua de Zeus y hay un cristiano que la critica. Es una procesión pagana, y llama la atención que, para la celebración de otra procesión, Calderón esté haciendo una crítica feroz sobre las manifestaciones religiosas.

ENTRE CLÁSICO Y CONTEMPORÁNEO

Una obra como *Las visitas deberían estar prohibidas por el código penal* fue noticia y acontecimiento porque Mihura siempre lo es y más cuando es el Centro Dramático Nacional quien le abría las puertas del Teatro María Guerrero. Pero lo cierto es que el autor de *Tres sombreros de copa* y *A media luz los tres* jamás escribió una comedia con ese título. En realidad, los dramaturgos de este montaje fueron Ignacio del Moral y Ernesto Caballero —este también su director—, a quienes se les había encargado crear este homenaje a Mihura a partir de escenas sacadas de sus obras. Esta generación de Caballero y Del Moral tiene una gran deuda con el sentido del humor de Mihura y los suyos, y así lo reconocen. Según Ignacio del Moral,

mi oído para el humor y el lenguaje ha sido educado por Mihura y por ese tipo de teatro y de sus seguidores, que está también en los tebeos de Bruguera o *Los chiripitifláuticos*. Todos los que nos hemos educado en los 60 y 70 conocemos ese humor. A partir de los 80 hay un cambio brusco porque irrumpen formas norteamericanas, pero mi educación sentimental es Mihura, López Rubio y Jardiel. Ese humor tan musical, tan cuidadoso del lenguaje, me ha constituido como autor.

La idea del magisterio emocional de Mihura es compartida por Ernesto Caballero:

Hay una mirada un poco irónica e indulgente hacia el mundo, un regusto por la paradoja. No es el humor que se lleva hoy, más próximo a las series americanas, pero me gusta sobre todo porque su teatro tiene algo de búsqueda de ligereza o de inocencia. Lo que más me interesa es que su teatro, más allá de procedimientos formales, rescata de manera algo estéril un anhelo de pureza que en su tiempo era imposible. Es la mirada de un niño grande que, desde la escena, se niega a aceptar lo que de sórdido y mezquino tiene lo mundano.

ESPAÑOLES CONTEMPORÁNEOS

Religión, pintura y cine son algunos de los ámbitos en los que pueden rastrearse el origen y la estética de *Que me abreve de besos tu boca*, de Carlos Marqueríe, que se representó en El Canto de la Cabra. Caravaggio y su *San Juan Bautista*,

la *Lección de anatomía* de Rembrandt y *El desprecio*, aquella adaptación de Alberto Moravia filmada por Jean-Luc Godard, parecen haber ayudado a delinear el acabado formal de una obra cuyo título se extrae de *El cantar de los cantares* y que empezó a gestarse el año anterior en Coimbra, en un territorio de arrozales marcado por el canto incesante de las ranas. No es este un dato menor, puesto que el espectáculo se construye sobre un escenario compuesto por 1.500 kg. de arroz con un espacio sonoro en el que sobresale el croar. Sin embargo, y más allá de curiosidades, *Que me abreve de besos tu boca* es un acercamiento a la muerte, ya tratada por Marquerie y la compañía Lucas Cranach en otras ocasiones, dado que *120 pensamientos por minuto* hablaba de la muerte violenta y *2004 (tres paisajes, tres retratos y una naturaleza muerta)* lo hacía sobre la memoria generada o traicionada por la muerte. Esta vez, en cambio, era, según el autor, «un enfrentamiento cara a cara entre el amor y la muerte, la descomposición y la sexualidad». Marquerie, miembro fundador de instituciones teatrales tan relevantes como el grupo La Tartana, el Teatro Pradillo o esta compañía Lucas Cranach, es una de las personalidades más destacadas del así llamado teatro alternativo. Autor, director, escenógrafo e iluminador, además de pintor, el artista meditaba en *Que me abreve de besos tu boca* sobre el cuerpo humano, sobre la piel desnuda, para intentar reflejar no sólo el aspecto exterior sino el conjunto: “Lo externo y lo interno, la piel y la víscera, lo bello y su horror, su materia y su espiritualidad, lo aceptado y lo prohibido”. Estela Llovet, Paz Rojo y Getsemani de San Marcos fueron los intérpretes de este montaje que apostó por la capacidad de la poesía para explicar el amor espiritual, el dolor de su imposibilidad y la defensa de su pureza, junto a la carnalidad del cuerpo.

De Lluïsa Cunillé se vio en el Teatro Valle Inclán, donde estaba la antigua y añorada Sala Olímpica, *Barcelona, mapa de sombras*. En este texto, dirigido por la madrileña Laila Ripoll, un anciano matrimonio que habita en el Ensanche pide a sus tres inquilinos que abandonen el piso donde llevan residiendo varios años. Ellos son una profesora de francés que da clases particulares en su propia habitación, un vigilante de seguridad que en tiempos fue una promesa truncada del fútbol, y una joven embarazada. El cáncer que pronto acabará con la vida del propietario les lleva a él y a su esposa a desear pasar sus últimos días en soledad y tranquilidad. Montserrat Carulla, que, en el papel de la dueña del piso, encabezó un reparto compuesto por Walter Vidarte, María José Alfonso, Nicolás Dueñas, Roberto Enriquez y Marina Szerezevsky, definía la pieza como

una obra de sentimientos, de soledades, de crítica a la burguesía catalana. Una burguesía que hasta cierto punto hizo posible que se perdiera la guerra y que se recibiera al vencedor como no lo habían recibido en ningún lugar de España. Y todo eso está proyectado en la obra. Hay un gran amor por lo que es de ellos, de los ciudadanos de Barcelona, y al mismo tiempo un afán de destrucción para crear cosas nuevas que no nos recuerden demasiados aspectos de nosotros mismos. Es crítica con Barcelona pero se trasluce un gran amor.

El descubrimiento español del año viajó de Miami a Nueva York y de ahí a Lavapiés. De un teatro hispano en la Pequeña Habana al Off Broadway y finalmente a la Sala Triángulo de Madrid. Ese insólito y, para qué decir otra cosa, excepcional itinerario es el que hizo la obra de Juan Carlos Rubio *Las heridas del viento*. El espectáculo que se vio en España fue el mismo que en Estados Unidos. Mismos actores, misma dirección y, por si fuera poco, mismos premios. Este montaje fue candidato a cinco de los galardones que anualmente concede la Asociación de Críticos de Espectáculos de Nueva York, quienes se fijaron en la dirección de Juan Manuel Cifuentes, la escenografía, el espectáculo en sí y la interpretación de Humberto Rosenfeld y Marcos Casanova. Y este último se llevó para su casa en Florida el premio al mejor actor. Con semejantes logros, fue lógico que Rubio demostrase entusiasmo: «Supone una de las oportunidades mejores que he tenido de ver mi trabajo fielmente reflejado encima de un escenario, porque tanto la labor del director como de los actores y la dirección han sido magníficos». Para Rubio, estrenar *Las heridas del viento* en Miami y Broadway «significa el haber visto reacciones de audiencias muy distintas a las españolas y comprobar que el teatro es un lenguaje universal, que la gente ríe y se emociona con lo mismo. No soy especialmente mitómano, pero sí es verdad que estar en Nueva York rodeado de esos grandes teatros me emocionó» ¿Significa esa emoción que el autor se sintió paleta en Manhattan? Sólo él tiene la respuesta: «Yo me siento paleta en todos sitios porque soy de pueblo. De Montilla, Córdoba, para ser más exactos». Aun así, parece muy sencillo y a la vez revelador que un treintañero español estrene en Estados Unidos «porque un grupo de profesionales, el Hispanic Theatre Guild, con su Teatro 8 de Miami, al frente del cual está Marcos Casanova, leyó el texto y no lo dudó: quería ponerlo en pie». Además hay que decir que *Las heridas del viento* se ha hecho antes en América que en su propio país: «Me está pasando que textos inéditos en España se han estrenado en Chile, Puerto Rico, etcétera, y todavía no aquí».

Y es que las obras de Rubio están entre las más taquilleras de Chile y otros lugares, mientras que en España sólo contaba hasta entonces con dos estrenos importantes: *Esta noche no estoy para nadie*, que protagonizó Esperanza Roy, y *10*, que, a pesar de estar interpretada por Juan Luis Galiardo, no se vio en Madrid.

Estrenar allí se debe a que la gente lee mis obras y gustan, y la razón de no estrenar aquí no la sé. Habría que preguntárselo a los productores. Sin embargo no me quejo porque aquí he estrenado con Esperanza y Galiardo. Me considero un privilegiado porque hay gente con más talento que yo que no estrena ni allí ni aquí.

Mientras tanto, las representaciones de *Las heridas del viento*, una obra sobre relaciones entre padres e hijos con la homosexualidad y los engaños como trasfondo, fueron una muy buena oportunidad para acercarse a la poética de un autor llamado a grandes cosas en el futuro inmediato del teatro español, como lo demostró cuando, a finales de 2006, ganó el Premio SGAE con *Humo*. En *Las heridas del viento*, Rubio habla de la diferencia entre lo que se es, lo que se cree ser y lo que los demás creen que

uno es. En todas sus obras, al tiempo que habla de las dificultades que entrañan el crecimiento y la maduración, Juan Carlos Rubio se pregunta por ese hombre que ve la los primeros cambios del ser. Un hombre cuya identidad es doble, porque sigue siendo él a la vez que se convierte en padre y, por tanto, en guía de una nueva identidad. Es uno y no deja de ser el guardián de otro; es uno y, hasta cierto punto, es también otro. En *Las heridas del viento*, ese padre está siempre presente aunque no aparezca jamás, pero no es la única faceta de la personalidad que se pone en juego y origina conflicto. También es constante el influjo del ser amado, de esa persona en torno a la cual uno puede llegar a construir un monumento y justificar toda una existencia. Si lo que uno es tiene una primera vinculación en la relación con los progenitores, no es menor para el desarrollo posterior la importancia de los lazos establecidos con los seres amados. *Las heridas del viento* muestra estas dos fuerzas –la paternofilial y la amorosa– y las pone en conflicto porque ofrecen perspectivas contrapuestas de unos mismos seres. Pero en esa lucha está la riqueza, la porosidad, el valor de semejante visión que a un tiempo enaltece y desmitifica al objeto de atención. Juan Carlos Rubio, una vez más, ha acertado plenamente al disponer esta ruta por las entrañas del ser y la apariencia, del deseo y la realidad, de lo soñado y lo real. Ha creado dos personajes –o tres– que parecen de una pieza pero no lo son, y es en la perfección con que expone a nuestra visión tanta ambigüedad y polivalencia donde radica una más de las muchas virtudes de este autor.

Con *El chico de la última fila* se produjo por cuarta vez el encuentro entre dos de las trayectorias más destacadas del teatro español contemporáneo. Por un lado la compañía Ur Teatro y muy especialmente su directora, Helena Pimenta. Por otro, Juan Mayorga, autor de textos tan significativos como *Hamelin*, que le valiese el Premio Nacional de Teatro a la compañía Animalario, además de reportarle al dramaturgo el Premio Max. Pimenta y Mayorga son, además, profesores. Lo han sido en institutos de enseñanza secundaria y también en la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Tal vez por eso no extrañe que, según su autor, esta obra sea

el encuentro de dos tipos raros. Uno es un profesor de lengua y literatura que cree que la pregunta fundamental y que resume todas las demás es “¿Tolstoi o Dostoievski?”. Es alguien que entró en ese oficio porque quería vivir rodeado de los grandes libros y transmitir su amor por ellos, pero que en el tramo final de su carrera sólo encuentra soledad y, cuando entra en un aula, se ve entre alumnos que ni le entienden ni a los que él entiende.

Este profesor, intentando explicar a sus alumnos la noción de punto de vista, les solicita una redacción sobre *Mi pasado fin de semana*.

Al corregirlas encuentra que cada una es peor que la anterior, como era de prever, hasta que aparece la del otro tipo extraño, Claudio, un chaval herido que no ha elegido en vano la última fila, porque es desde la que se ve a todos los demás sin ser visto. La última fila es el lugar del escritor, y él es escritor aunque no lo sabe.

En la redacción comenta su visita a la casa de un amigo. “Esa redacción acaba con un *continuará* que anuncia que habrá más visitas y más redacciones, y en torno a esos escritos se va produciendo el encuentro lleno de desencuentros entre ese fatigado profesor y el chico que va a contracorriente”. Según Mayorga, los espectadores nos convertimos en algo así como “la mosca de la pared porque vemos la vida de esa familia de clase media que se convierte en literatura sin saberlo y también la de la esposa del profesor que se vuelve adicta asimismo a las redacciones de Claudio”. En resumen, Mayorga define su obra como el “difícil encuentro entre dos generaciones: un profesor sin hijos y que creía no tener herederos, y un chaval que en alguna medida buscaba un padre”.

Risas y destrucción, que se vio en la Cuarta Pared, surgió porque su autor y director, Alfredo Sanzol, tecleó esas palabras en Google y decidió construir un espectáculo a partir de las historias que le sugirieron las veinticinco primeras páginas en aparecer. Alguna tan insólita como un discurso del Presidente de Estados Unidos en la ceremonia de graduación de la Universidad de Carolina del Sur, con la palabra *applausos* repitiéndose frecuentemente al término de las frases. *Risas y destrucción* era una suma de veinticinco historias humorísticas que coincidían en proponer una comicidad asociada al daño y al dolor ajeno. De la misma manera que Internet es un mercado abierto a todos los públicos, la escenografía no era más que un panel semejante al de cualquier stand publicitario y una moqueta propia de una feria de muestras. Cinco actores vestidos con la impersonalidad de cualquier ejecutivo al uso se encargaban de desarrollar estas breves e impactantes escenas con una seriedad que contrastaba con el ridículo de las situaciones. Entre ellas había discursos, por supuesto, alguno tan hilarante como el de una vicepresidenta de gobierno capaz de aislar a una colaboradora al saber que no tuvo problemas infantiles con las matemáticas y, por tanto, “no es como nosotros”. No menos curioso era el brindis de unos astronautas que, antes de prepararse para un viaje espacial, reclamaban de uno de sus compañeros que dejase de pretender ser gracioso a todas horas. O la preocupación de una familia ante la posibilidad de que todo un país —de nuevo Estados Unidos— se la tuviese jurada.

El hispano-peruano Mario Vargas Llosa se descubrió como actor en el Festival de Mérida interpretando su adaptación de la *Odisea* titulada *Odiseo y Penélope*. Su ficción comenzaba justo cuando los esposos inician su primera noche juntos tras los diez años que duró la guerra de Troya y los otros diez que invirtió Ulises en regresar a Ítaca. ¿Qué es lo que, según Vargas Llosa, hacen después de que el rey haya matado a los pretendientes de su esposa y a las criadas traidoras? Hacen el amor, claro, pero no el del intercambio de fluidos y el desgaste de los cuerpos, sino el de las palabras que remiten a historias vividas o acaso —y esta es una duda que introduce y maneja con su reconocida sabiduría— soñadas. *Odiseo* y *Penélope* se hablan, y ella sabe que él le perdonaría cualquier improbable desliz que hubiese podido cometer en este tiempo con alguno de sus admiradores por-

que ella comprende y disculpa que los brazos de su esposo hayan abrazado a Circe, Calipso, Nausicaa y alguna más. La primera de las historias de Occidente es, así, también la última. Y lo es gracias a un escritor a quien no suele reconocérsele su condición de poeta dramático. Pero Vargas Llosa sabe muy bien que, si para Platón la primacía de la poesía la tenían los narradores, Aristóteles la creía propia de los dramaturgos. Él, que es platónico cuando quiere y aristotélico por vocación, ha descubierto a sus seguidores que su primer amor fue el teatro.

No quiero terminar este apartado sin hacer referencia a la obra que obtuvo el Premio Nacional de Literatura Dramática: *Las gradas de San Felipe y empeños de la lealtad*, de Santiago Martín Bermúdez, que forma una suerte de trilogía de los Siglos de Oro con *Garcilaso: Coloquio y silencio* y *La más fingida ocasión y Quijotes encontrados*. Entre los muchos valores teatrales de la obra destacan al menos tres: el espacio, la estructura y el lenguaje. El autor propone un decorado único de significación múltiple. Interiores y exteriores se suceden y hasta se superponen. Los tiempos cambian lo mismo que los lugares y al igual que las acciones, que son dos y no una. Un clasicista afrancesado tendría, así, tres motivos para aborrecer el texto: tantos como unidades son violadas. Pero la razón y la lógica presiden el desarrollo y justifican el desenlace y, aunque las sorpresas abundan y alteran la secuencia de los actos, jamás son gratuitas: inesperadas sí, no caprichosas. Tanta abundancia de hechos y escenarios, amén de personajes, puede hacer pensar en técnicas cinematográficas, cuando no narrativas. Si no estuviésemos acostumbrados a espectáculos dramáticos nacidos con sentido de la economía de medios, *Las gradas de San Felipe* no tendría que recordar que también en el teatro cabe la ambición. Hay una intención totalizadora que desea ofrecer el máximo de información sobre un mundo de posibilidades. Un relato que lleva por título el nombre de un mentidero necesita mostrar todos los contextos que puedan explicar su contenido. Esta no es la historia del secuestro de una dama y de un niño raptado, sino el retrato a escala de una época. Bandidos, soldados, clérigos, marqueses, ciegos... Todos ellos son la excusa para celebrar un tiempo de engaño y picaresca mediante el humor y las aventuras, elementos propios del imaginario literario del siglo XVII que permiten una lectura distanciada de una actualidad nunca tan divertida ni entretenida.

Y además está el lenguaje. Las obras de nuestros clásicos son, para qué negarlo, difíciles de seguir. Sin el trabajo de los adaptadores –y aun con él– apenas si serían disfrutadas hoy por los muy cultos: cuesta saber quién habla, dónde está, qué dice y por qué lo hace. Al margen de la no siempre sensata labor de los directores, penetrar el lenguaje y el verso clásicos exige cierta ejercitación. Martín Bermúdez ha logrado una obra que suena a siglo XVII pero que se entiende, cuyos arcaísmos son pintorescos pero no incomprensibles, y en la que hay ritmo, sonoridad, pulcritud y elegancia. *Las gradas de San Felipe* es un regalo de la lengua española y un placer para quien la lea, escuche o, con suerte, la contemple.

AUTORES EXTRANJEROS

La temporada madrileña comenzó en el Teatro Albéniz con *La calumnia*, de Lillian Hellman, en lo que suponía el debut como director teatral del cineasta Fernando Méndez Leite. Sus protagonistas: Fiorella Faltoyano y Cristina Higuerras. En *La calumnia*, dos profesoras solteras fundan un internado gracias al apoyo de una anciana millonaria cuya nieta, a fin de eludir un castigo, acusa a las maestras de cometer actos sexuales. Además, chantajea a otra de las niñas para que corrobore su versión. Aunque los datos aseguran que *La calumnia* es una obra de 1934, y que su autora, Lillian Hellman, nació en Nueva Orleans en 1905, se diría por su argumento que acababa de ser escrita bajo el influjo de la realidad social y política de 2006. Se discutía la ley de educación y he ahí una historia que transcurre en un colegio. El acoso escolar alcanzaba las primeras páginas de los diarios, y este es un texto donde una alumna maltrata a una compañera. Las relaciones homosexuales se normalizaban y se aprobaba el matrimonio entre personas del mismo sexo, y este drama se desencadena cuando dos profesoras son acusadas de ser lesbianas. Desde ciertos medios se atentaba y se sigue atentando impunemente contra la intimidad, y en *La calumnia* se muestra la tragedia a la que conduce el falseamiento de los hechos. Como señalaba Cristina Higuerras, esta

es una historia de amor triangular que gira en torno a tres ejes: uno es el daño que puede hacer una mentira, otro es la autocensura de sentimientos que no acaban de aceptarse socialmente, y el temor a la diferencia. Y ahora, a pesar de que se nos vende que hay libertad de costumbres y que la gente ha cambiado, eso no es verdad: sigue habiendo una doble moral. Por ejemplo, vivimos en un país donde el derecho al honor está sin protección y cualquiera puede decir lo que sea a costa de un tercero, y no pasa nada.

Otra pareja, en este caso masculina, que triunfó en el terreno del así llamado teatro comercial, fue la formada por Joaquín Kremel y Pedro Osinaga. Ambos protagonizaron en el Teatro Príncipe Gran Vía *La extraña pareja*, la obra que en 1965 contribuyó a encumbrar a Neil Simon como uno de los mejores comediógrafos de la segunda mitad del siglo XX y que fue llevada al cine con Jack Lemmon y Walter Matthau. Osinaga era Óscar, periodista de deportes y un desastre para las cosas del hogar, mientras que Kremel era Félix, disciplinado, perfeccionista y amante del orden.

Miguel Narros, acaso el más grande y sabio de los directores escénicos españoles de ahora mismo, jamás había dirigido una obra de Oscar Wilde antes de *Salomé*. Este montaje llegó al Teatro Albéniz con un reparto que, de entrada, no dejaba de producir curiosidad. Grandes actores acostumbrados a hacer comedia, como Millán Salcedo y Elisa Matilla, eran aquí Herodes y Herodías. El de María Adán era un papel que Wilde escribió para Sarah Bernhardt y que ha sido interpretado en cine, teatro, danza y ópera por artistas tan variadas y talentosas

como Alla Nazimova o Rita Hayworth, Aída Gómez o Nuria Espert, Yvonne de Carlo o Montserrat Caballé. Si bien parte de la crítica manifestó que en Salcedo aún quedaban resabios de su paso por el dúo cómico Martes y Trece, Adánez consiguió el mayor triunfo de su aún corta carrera teatral evitando hacer su personaje como una mujer devoradora de hombres, sino ahondando en su ingenuidad ante lo que le está pasando. Nada en ella es predeterminado, y por eso se convertía en víctima de sus circunstancias.

Mercedes Lezcano escribió y dirigió *Conversación con Primo Levi*, adaptación del diálogo que este sobreviviente de Auschwitz mantuvo con el novelista católico Ferdinando Camon en 1986, pocos meses antes de la muerte de Levi. Manuel Galiana y Víctor Valverde protagonizaron en el Círculo de Bellas Artes esta controvertida visión de un judío que, según la directora, fue muy crítico con el Estado de Israel y polémico con su propio pueblo. El montaje se apoyó en imágenes de campos de concentración, de algunos episodios del Tercer Reich así como de los enfrentamientos palestino-israelíes. José Antonio Zarzalejos le dedicó en ABC una «Tercera» muy crítica con sus planteamientos políticos y estéticos.

Mario Gas llevó al María Guerrero, tras pasar por Mérida, una fría lectura de *A Electra le sienta bien el luto*, escrita en 1931 por Eugene O'Neill. El padre del teatro estadounidense ambientó su texto en la Guerra de Secesión. Mario Gas, director y autor de la versión, la acerca un poco más y la ubica en la Primera Guerra Mundial. En este montaje, que duraba dos horas frente a las cinco del original, Emma Suárez y Eloy Azorín eran los hermanos Lavinia y Orin o, lo que es lo mismo, Electra y Orestes. Tanta reducción, por desgracia, dejó sin matices ni justificación la conducta de unos personajes cuya desdicha apenas conmovió.

La actividad más trascendente del festival alternativo Escena Contemporánea, el Ciclo Autor, se dedicó al alemán Heiner Müller, fallecido diez años antes. Para Vicente León, coordinador del ciclo, Müller era «un hombre dotado de visión ante lo que se avecinaba. Sigue vigente todo lo que plasmó con respecto a este desastre y a los motivos que lo originan. En cuanto a su calidad poética, de escritura y su fuerza dramática, es un autor con gran capacidad de impulsar creaciones y poner los textos en escena de manera novedosa, vanguardista y diversa». Parte de las obras presentes en el ciclo demostraban el interés de Müller por los clásicos:

Los griegos, Shakespeare y Brecht son tres referentes fundamentales. Pone de manifiesto que los mitos clásicos son arquetipos de comportamiento. Se sirve de ello para demostrar que esos atavismos no han sido superados por las sociedades actuales. Esa capacidad del mito griego de desatar la catarsis, manifestar la angustia del ser humano así como su incapacidad de establecer justicia y superar ese estado de animalidad, violencia y crueldad, sigue en primer plano de nuestra vida.

El ciclo incluyó dos de estas versiones, *Paisaje con argonautas-Medea maternal-Ribera despojada* y *La Maquinahamlet*, ambas en el Teatro Pradillo y dirigidas por el propio Vicente León: “Müller se sirve de esos personajes u obras

conocidas para que el espectador tenga ya un vínculo con la historia, aunque la historia está totalmente cambiada, pervertida, manipulada o tergiversada”. Darío Facal se encargó de *Camino de Wolokolamsk*, mientras que Ainhoa Amestoy dirigía *Cuarteto*, otra versión –esta vez de *Las amistades peligrosas*– que a Amestoy le permitió mostrar la degeneración de una sociedad opulenta sumida en el aburrimiento y con comportamientos degradados.

También ideológico era *De Mahagony a Youkali*, bellamente recorrido por Vicky Peña en el María Guerrero. Era un viaje a través de Kurt Weill con canciones tan conocidas como *September Song* o *Youkali*. Las había que pertenecen a musicales famosos como *La ópera de tres peniques* (es el caso de *La balada de Mackie el Cuchillo*) o a otros menos populares como *Happy End* (la hermosísima *Bilbao*) o *One Touch of Venus* (de ahí es *Speak Low*). Vicky Peña las interpretó junto al piano de Jordi Camell, al tiempo que abordaba el talante político del compositor, así como sus percepciones estéticas, musicales y su relación con Brecht.

El director de la Sala Cuarta Pared, Javier Yagüe, dirigió en el Teatro Valle Inclán *Cruel y tierno*, de Martin Crimp, una adaptación de *Las traquinias* de Sófocles protagonizada por Aitana Sánchez Gijón y Gonzalo Cunill en la que un general desplazado en una misión en tierras africanas es acusado de actos terro- ríficos, pero al tiempo es considerado un héroe, y como tal es tenido por la esposa que aguarda su regreso, aunque quizá tenga motivos para cambiar de opinión. Uno de los temas de Crimp es el vacío emocional, si bien en esta obra quiso acercarse de manera más punzante a los sentimientos, de tal manera que la guerra no era más que un trasfondo. Al ser preguntado por cuál era la relación de su obra con el horror, la guerra y el terrorismo del mundo real, Crimp contestó:

He tomado la decisión de no ser documental ni recrear una situación actual. En la traducción se habla de *terrorismo*, lo cual para mí reduce la obra. No se habla sobre Oriente Medio, sino sobre valores de la Europa Occidental y sobre África. Esto tiene una resonancia mítica más amplia. Al principio los críticos (de Reino Unido) coincidieron en entenderla en un contexto de guerra. Los más perspicaces vieron que iba más allá. En ese momento había obras sobre Guantánamo donde la gente se aburría y me gusta pensar que mi obra ha escapado de esas etiquetas. El teatro cambia con el contexto. Cuando la producción fue a Zagreb, la gente respondió con mucha intensidad sobre la idea del General, porque en la ex-Yugoslavia hay muchos militares que por un lado son percibidos como héroes y por otro como criminales.

Hamlet y *La tempestad* fueron una acumulación de nombres prestigiosos: Lluís Pasqual dirigiendo, Marisa Paredes, Eduard Fernández, Helio Pedregal, Aitor Mazo, Jesús Castejón, Iván Hermes, Francesc Orella, Anna Lizarán y muchos más. Estos dos montajes llegaron al Teatro Español de Madrid dentro de una gira que se inició en Bilbao, a cargo de una compañía sin protagonismos absolutos: si Fernández era el príncipe de Dinamarca en *Hamlet*, al día siguiente era un marino en *La tempestad*. Si en esta Orella asumía el personaje principal

de Próspero, en la otra tenía una intervención secundaria... Todos hacían un doble papel, con la excepción de Marisa Paredes, que en *Hamlet* era la reina Gertrudis, la madre, y que descansaba mientras sus compañeros actuaban en *La tempestad*. Según Pasqual, la intención de esta «bilbainada», era “explicar algo de nuestro presente con palabras de otro que nos ennoblecen”. Así, en *Hamlet* se produciría “una reacción contra situaciones injustas, en las que se provoca muerte porque se busca muerte”, mientras que en *La tempestad* triunfaría la razón porque, “pudiéndose usar la violencia para acabar con otra situación injusta, sin embargo se prefieren las palabras”.

El prestigioso Premio Mayte recayó en Yolanda Ulloa por ser Shen Te, la única persona buena y generosa de Sezuan, a quien los dioses premian con el regalo de una tienda de tabaco; pero con la posesión de un elemento propio del capital, Shen Te se ve obligada a poner barreras a su generosidad natural si quiere sobrevivir. De la imposibilidad de la bondad en un mundo capitalista se hablaba en *La buena persona de Sezuan*, obra escrita por Bertolt Brecht y que, con versión (y reducción) del poeta Jesús Munárriz y dirección de Luis Blat, se estrenó en el Teatro María Guerrero. Para el televisivo Gonzalo de Castro, compañero de reparto de Ulloa, la historia que se cuenta en *La buena persona de Sezuan* tenía enormes paralelismos con lo que acontecía en el 2006: «¿Qué le pasa al ser humano? ¿Cómo somos incapaces de hacer el bien? ¿Es tan complicado ser buena persona o va a venir un hijodeputa a joder el asunto? La gran pregunta de esta función es si está el mundo realmente bien así como está. Eso es mentira, pero es aquello que dijo Lampedusa: “Es necesario que todo cambie para que todo siga igual”. La función es lo mismo, contado con una parábola preciosa».

Una de las citas más importantes para el teatro en Madrid es el Festival de Otoño. Ahora bien, treinta y siete espectáculos en cinco semanas suponen una oferta que puede llegar a ser abrumadora. Por destacar alguno, cabe destacar la presencia en el Teatro de la Zarzuela del Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, uno de los teatros más antiguos de Alemania, pues nació en 1914 y lo hizo con una fuerte vocación de activismo político, convirtiéndose en un auténtico «teatro del pueblo». Esa veteranía no le ha impedido renovarse periódicamente, y está considerado hoy el centro dramático más importante de su país. Esta compañía ofreció *Die Fruchtfliege* o *La mosca de la fruta*, una obra musical acerca de aquel sentimiento acaso desaparecido llamado amor. Fue creada y dirigida por Christoph Marthaler, de quien también se vio en el Teatro Valle Inclán su adaptación de la ópera de Monteverdi *L'incoronazione di Poppea* titulada *Winch Only*.

De Peter Brook se vio en La Abadía *Sizwe Banzi est mort*, una incursión en el apartheid escrita por un autor blanco y dos negros: Athol Fugard, John Kani y Winston Ntshona. La obligación de los habitantes de los suburbios sudafricanos de tener un pasaporte para poder moverse lo relacionaba el director con la necesidad del 80

por ciento de la población de tener papeles para vivir. Como si no fuese suficiente con estar vivo, además hay que tener documentos para existir legalmente.

Marcel Boffonet fue el responsable del montaje que la Comédie Française llevó a la Real Escuela Superior de Arte Dramático justo cuando se conmemoraban los 175 años de la creación de esta institución pedagógica. Se trataba de *Le Tartuffe ou L'Imposteur*, un ataque a la hipocresía de los falsos santurriones donde Boffonet intentaba conciliar la elegancia con la farsa. Bozonnet siguió las costumbres escénicas del siglo XVII al menos en un punto: la protagonista estaba encarnada por un hombre. En cambio era absolutamente contemporáneo al hacer que otro de los personajes principales fuese interpretado por un actor africano. Esa mezcla de modernidad y tradición acaso sea uno de los valores que justifican aún hoy el interés por el trabajo de una compañía sumamente admirada. En cuanto a *Nefés*, una creación de Pina Bausch, se trataba de una visión de Estambul en la que no vale la pena intentar buscar ningún tipo de argumento o historia porque su intención era crear imágenes abiertas donde cada uno pudiese encontrar su lugar, su Estambul.

Uno de los espectáculos más solicitados en esta edición del Festival fue *The Andersen Project*. El canadiense Robert Lepage creó, dirigió e interpretó este homenaje al escritor danés mostrando a un músico que llega a París para componer una ópera basada en un cuento de Andersen. Esa estancia daba lugar a una mezcla de situaciones escabrosas e imágenes de perversa inocencia extraídas de sus famosos relatos. El joven lituano Oskaras Korsunovas situó *Romeo y Julieta* en una pizzería, y la entendía más como un drama social que como una tragedia amorosa. *The Little Match Girl* adaptaba musicalmente el trágico cuento *La vendedora de fósforos* de Andersen con canciones de los británicos The Tiger Lillies y dirección de Dan Jemmett, que creó un fascinante juego de marionetas y teatro dentro del teatro. Un trabajo que entusiasmó a muchos fue *Mabou Mines Doll-House*, una rara e interesante lectura de *Casa de muñecas* a cargo de actores de estatura baja y actrices altas, dirigida por el estadounidense Lee Breuer. En cuanto al ruso Piotr Fomenko, después de su aclamado *Guerra y paz* que se había visto en dos ediciones anteriores, regresó con unas muy naturalistas y memorables *Tres hermanas* de Chejov.

En el Festival hubo también dos obras dirigidas por Calixto Bieito: *Peer Gynt* y *Plataforma*, cuyo impacto fue mayor. Con *Plataforma*, su tercera novela, el francés Michel Houellebecq acrecentó su capacidad para escandalizar a la sociedad de su país. En este caso se trataba de la historia de un cuarentón que viaja a Tailandia en busca de sexo, se relaciona allí con una agente turística y la convence para organizar viajes sin más objetivo que el carnal. Para Bieito, esta era una historia de amor en un contexto de turismo sexual, pero también de violencia terrorista. Ese carácter bestial, casi pornográfico y moralmente discutible fue remarcado en la esforzada y muy premiada interpretación de Juan Echanove.

Una conmoción semejante causó el *Faust* de Janusz Wisniewski, un espectáculo eminentemente plástico, visual, repleto de imágenes fascinantes y perturbadoras, que se centraba en lo esencial de una historia bastante conocida –la del sabio que vende su alma a cambio de la eterna juventud– y que aspiraba a ser tan intenso como vibrante y rápido. En esta breve versión del largo drama de Goethe había crucifixiones, payasos, máscaras, procesiones macabras, demonios y todo tipo de deformidades que no representaban otra cosa sino la podredumbre moral de la sociedad.

NOTAS PERSONALES

Además de ver y admirar el teatro de los demás, a lo largo de 2006 tuve ocasión de participar en algunas actividades teatrales. En primer lugar, continuó la gira de *Quijote. Femenino. Plural* que dirigí y estrené en el Festival de Teatro Clásico de Almagro del año anterior. Entre otros sitios, en 2006 se representó en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y el Théâtre National de Toulouse. El director Adolfo Simón incluyó un texto mío, *Juego de niños*, en su espectáculo *¡Grita SIDA!... el laberinto*, que estrenó en la sala DT y para el que también escribieron Ángel Abascal, Ignacio Amestoy, Gustavo del Río, Yolanda Dorado, Guillermo Heras, Domingo Miras, Borja Ortiz de Gondra, Luz Peña Tovar, Javier P. Acebrón y Rosa Regás. La directora Verónica Sacco dirigió un nuevo montaje de *La misma historia* (una obra que en 2002 ya había estrenado el Centro Dramático Nacional) que se representó en la sala Artépolis de Madrid y en el Teatro CAM de Alicante.

Ángel F. Montesinos dirigió mi traducción y versión de *La escalera*, de Charles Dyer. La interpretaron José Luis Pellicena y Julio Gavilanes y se vio en el Teatro Muñoz Seca de Madrid. El Festival de Teatro Clásico de Mérida se inauguró con *Calipso*, un texto que escribí a partir de *El joven Telémaco* de Eusebio Blasco y José Rogel, que fue dirigido por Ángel Roger y protagonizado por Francisco Valladares, Marco Moncloa, Las Virtudes y Tonino, y que en otoño estuvo en el Teatro de Madrid.

Aunque no se estrenaron, hay algunas obras que puedo citar. Una es *La noche de mamá*, que obtuvo el XXIV Premio Santa Cruz de la Palma de Teatro. Otra es *Electra en Oma* que, tras obtener el Premio Beckett, fue publicada y mostrada en forma de lectura dramatizada.