

ARTESCÉNICAS #37

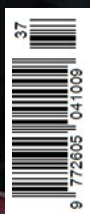
La Revista de la
Academia de las
Artes Escénicas

Junio 2025. Publicación trimestral. 5€

DOSSIER
Magia e
ilusionismo

TERRITORIOS
Artes
Escénicas
en Galicia

PREMIOS
TALIA
2025



BALLET NACIONAL DE ESPAÑA

Director **Rubén Olmo**

Idea y dirección artística

Marcos Morau

Coreografía

Marcos Morau & La Veronal

Lorena Nogal

Shay Partush

Jon López

Miguel Ángel Corbacho

Dramaturgia

Roberto Fratini

Diseño de escenografía

Max Glaenzel

Diseño de vestuario

Silvia Delagneau

Composición musical

Juan Cristóbal Saavedra

Colaboración especial

Maria Arnal

Música de Minera y Seguiriya

Enrique Bermúdez

y **Jonathan Bermudez**

Letras Temporera, Trilla, Liviana,

Bambera y Seguiriya

Gabriel de la Tomasa

Diseño de iluminación

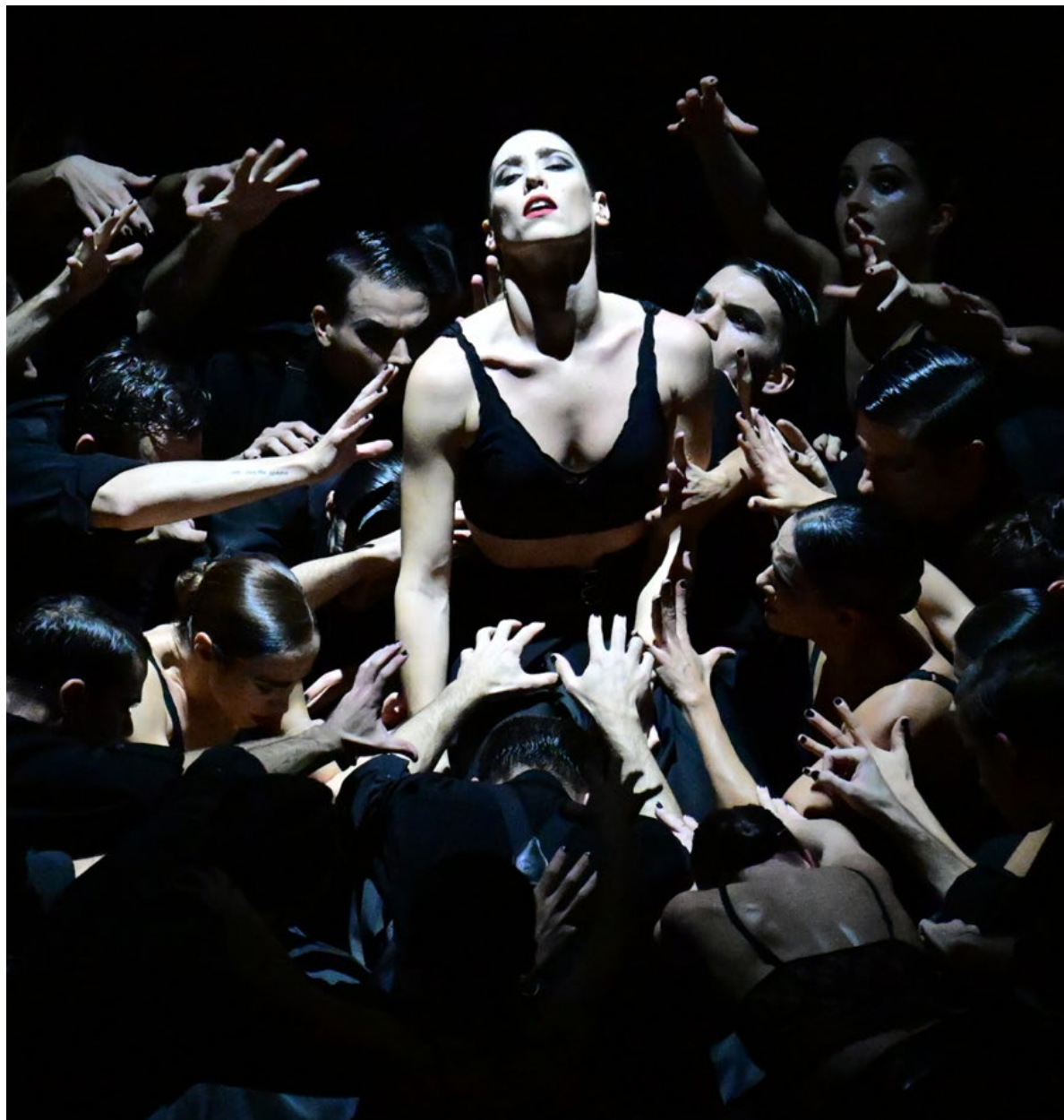
Bernat Jansà

Diseño de audiovisual

Marc Salicrú

Fotografía

Ruven Afanador



©MERCHE BURGOS

AFANADOR

10-20 JULIO 2025

TEATRO DE LA ZARZUELA / MADRID

Más información en



<https://balletnacional.mcu.es>

Contenidos

EDITORIAL

LA ACADEMIA

6 PREMIOS TALÍA 2025

14 ESCUELA DE VERANO DE LA ACADEMIA. Por César Oliva

ENTREVISTA

16 LLUÍS PASQUAL Y LA GRAN ILUSIÓN. Por Arantxa Vela Buendía

VARIA

20 UN MUSEO VIVO EN ALMAGRO. Por Valle Hidalgo

HISTORIA

24 AMPARO RIVELLES, LA GRAN DAMA DE LA ESCENA. Por Antonio Castro Jiménez

28 MARTÍN VARGAS, VIAJE HACIA LA MEMORIA. Jéssica Martín

HISTORIAS DE LA ESCENA

32 VENTURA DE LA VEGA: EL AUTOR QUE QUISO SER ACTOR. Por José Luis González Subías

ESCENA IBEROAMERICANA

36 EL TEATRO COMO VOCACIÓN INICIAL, ESTÉTICA Y EVOLUCIÓN: VARGAS LLOSA. Por Carmen Márquez Montes



FESTIVALES

40 ALCALÁ 2025 SUEÑA LOS CLÁSICOS. Por Clara Pérez

INTELIGENCIA ARTIFICIAL.

42 ¿QUIÉN TEME AL ALGORITMO FERROZ? Por Pilar Jurado

TERRITORIOS: GALICIA

44 UN CUARTO CHEO DE VIDA. Por Ana Abad de Larriva

50 ¿QUIÉN VIVE DE LA DANZA EN GALICIA? Por Mikel Aristegui Tello

54 DESPUÉS DEL SUEÑO. Por Paula Carballeira

56 TEATRO GALEGO ACTUAL: POTENCIA Y RESISTENCIA. Por Vanesa Sotelo

60 DANZA Y CIRCO EN GALICIA: TENDENCIAS, COMPAÑÍAS Y PERSPECTIVAS Por Paula Quintas

PORTADA:

PABLO MENDEZ
PERFORMANCE -
Espectáculo: *Rock in the air / Cocoon.*

(PREMIOS TALÍA 2025)

DOSIER: MAGIA E ILUSIONISMO

64 MAGO POP

68 LA DRAMATURGIA EN LA MAGIA. Por Nacho Diago

70 LA MAGIA ESPAÑOLA Y LA MAGIA EN ESPAÑA. Por Eloy Fernández Mateos

74 DESAFÍOS EN LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO MÁGICO. Por Ramón Mayrata

LIBROS

78 LA COMEDIA INMORTAL de Ágnes Heller

78 LA HUELLA DE LA ESCUELA BOLERA EN EL BAILE FLAMENCO de Ana Moya Camarena.

80 PASAR A LIMPIO de Itziar Pascual

81 PIEZAS BREVES, de José Luis González Subías, edit.

82 LOS SECRETOS DEL TITIRITERO / LA EXTRAORDINARIA VIDA DE POLICHINELA, de Paco Paricio





XXVIII PREMIOS **max**

DE LAS ARTES ESCÉNICAS

PAMPLONA - IRUÑA

¡¡Enhorabuena a todos los finalistas y galardonados!!

Organiza

fundación **sgae**

sgae 105 aniversario

Con la colaboración

 Ayuntamiento de Pamplona | Iruñeko Udala

 GOBIERNO DE ESPAÑA |  inae

EULENCultura
gestión integral de espacios culturales

Re transmite

rtve

Director: José Vicente Peiró

Editor: Rodolf Sirera

Directora adjunta: Alicia Gómez Linares,

Consejo de redacción: José Luis González Subías, Francisco Gutiérrez Carbajo, Carmen Márquez, Antonio Tordera, Rosángela Valls, Ana Vega Toscano, Arantxa Vela Buendía, Margarita del Hoyo

Consejo de especialidades: Fernando Bercebal, Marta Carrasco, Luis Crespo, Juana Escabias, Julio Escalada, Diego Ferro, Jorge Grundman, Mercè Puy, Adolfo Simón, Carlos Such

Publicidad: publicidad@academiae.es

Diseño y Maquetación: gorria.info

Suscripciones y distribución:

ASOCIACIÓN ACADEMIA
DE LAS ARTES ESCÉNICAS DE ESPAÑA
Paseo de la Chopera nº 14
(Matadero Madrid) 28045 Madrid.
+34 915 946 984
comunicacion@academiae.es
www.academiadelasartesescenicas.es

Imprime: Palgraphic

Depósito Legal: M-8168-2015

ISSN: 2605-0412 / Impresa. 2605-0420 / Online

La Academia no suscribe las opiniones de los autores publicadas en *Artescénicas*.

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

Academia de las Artes Escénicas de España

Presidenta: Cayetana Guillén Cuervo

Vicepresidente 1º: Eduardo Galán

Vicepresidente 2º: César Oliva

Vicepresidenta 3ª: Carmen Giménez Morte

Vicepresidenta 4ª: María López Insausti

Secretario General: Eduardo Vasco

Tesorero: Nicolás Fischtel

Vocales: Antonio Fernández Resines, Guiomar Fernández Troncoso, Pilar Jurado, Ana Labordeta, Carmen Márquez, Carlos Morán, Antonio Najarro, Adriana Ozores, María Pagés, Lluís Pasqual, Helena Pimenta, Rodolf Sirera y María Dolores Vargas

Gerente: Jorge Sánchez Somolinos



Visita la web de la Academia de las Artes Escénicas para recibir información actualizada y conocer sus actividades puntuales. También podrás descargar la edición de esta revista, ampliar la información sobre los servicios que ofrece y estar siempre conectado con la Academia. www.academiadelasartesescenicas.es



Esta revista ha recibido una ayuda a la edición, del Ministerio de Cultura, a través de la Dirección General del Libro, del Cómic y de la Lectura.

fundación **sgae**

Editorial

La tercera edición de los Premios Talía se ha celebrado con notable éxito. La visibilidad de la profesión y de las artes escénicas está conseguida gracias al esfuerzo de la Academia y sus patrocinadores y colaboradores. La gala fue muy bien dirigida y amena con una duración contenida a pesar de la cantidad de premios entregados. A estas alturas, nadie puede negar lo que han supuesto los Talía en el desarrollo de nuestra institución: ascenso del número de académicas-os, difusión al máximo nivel en la profesión, contactos con países extranjeros con los que apenas teníamos relaciones, etc.

Al tiempo, las actividades se suceden. La investigación, la difusión y el servicio a la profesión son objetivos prioritarios de la Academia, de ahí la celebración de foros como el pasado Futuraescena, las continuas publicaciones, la próxima Escuela de Verano de Avilés... Nuestras colecciones de libros, las ediciones, entre ellas, esta revista, aúnan las nuevas tecnologías con el amor a la impresión en papel. Es fundamental la difusión de las actividades de los académicos, para lo cual son también importantes la página web y las comunicaciones por correo electrónico.

No hemos de olvidar tampoco el cometido de las Especialidades, fundamentales en el dinamismo y desarrollo de actividades y recepción de ideas y propuestas de los académicos. Su presencia y participación forman parte de la estructura de la Academia. Incluso convendría aumentar las existentes con otras disciplinas, como la magia y el ilusionismo, al que dedicamos el dossier de este número de la revista.

Pero de la misma manera que existen estas Especialidades donde cada académico puede elegir integrarse según sus funciones y papeles en las artes escénicas, convendría mirar hacia una estructura territorial que recuperara un elemento existente en los orígenes de la Academia de las Artes Escénicas de España: las delegaciones o representaciones territoriales. La descentralización es un aspecto a trabajar en el presente y en el futuro. Y no solo como una simple pose con tintes políticos, sino para favorecer una mayor cohesión y participación de los académicos por el acercamiento que significaría. Para incrementar el número de actividades, fortalecer la unión y recoger sus propuestas, podrían agruparse los académicos de cada comunidad autónoma española y darles un margen de trabajo por la institución. De paso, la Academia recogería aquel espíritu descentralizador del teatro independiente de los años setenta, que bien atestiguaron las revistas *Primer Acto*, *Pipirijaina* o *El Público*. Sobre todo, para que las artes escénicas sean de todos, independientemente de su origen.

LA ACADEMIA

Encuentro de nominados celebrado el 22 de abril en el espacio All in one de CaixaBank en Madrid
(Foto Adrián Arjona / Víctor Frías)



Teatro Fernán Gómez (Sala Guirau)



Premios Talía 2025

El lunes 12 de mayo de 2025 tuvo lugar, en la sala Guirau del Teatro Fernán Gómez Centro Cultural de la Villa de Madrid, la gala de entrega de los terceros premios Talía que concede la Academia de las Artes Escénicas de España. Los profesionales nominados y los invitados al acto se fueron congregando a lo largo de la tarde en los Jardines del Descubrimiento hasta que llegó el momento de iniciar la gala, que contó con guion y dirección de Juan Luis Iborra, y diseño de escenografía e iluminación a cargo de El Terrat, y fue emitida en directo por el segundo canal de Televisión Española. La entrega de premios, que fue presentada por la presidenta de la Academia, Cayetana Guillén-Cuervo, se desarrolló de manera muy fluida, y tuvo una duración sensiblemente inferior a la de ediciones anteriores. Aunque han sido suficientemente difundidos por los medios de comunicación, adjuntamos la relación de ganadores en cada una de las categorías, así como el parlamento de Antonio Banderas, por medio del cual el actor agradeció la concesión del Premio Talía de Honor y con el que se cerró el acto.

FOTOS DE LA GALA: VÍCTOR FRÍAS FABRA





Antonio Banderas, premio de honor a la trayectoria profesional

“Los teatros son un refugio para la verdad”

Texto leído por Antonio Banderas, tras serle concedido el Premio Talía de Honor 2025 a la trayectoria profesional “por su entrega absoluta y generosidad infinita en su apoyo a las Artes Escénicas a lo largo de toda su carrera”.

Verdaderamente estoy abrumado y como sabía que iba a estar abrumado, esta mañana, cuando estaba en la cama, digo: no me voy a aventurar, voy a escribir algo, no sé si tiene mucho sentido, pero voy a soltar la milonga... ¿Tengo más de 30 segundos? Vale.

Recojo este galardón que se me concede, y me resulta imposible hacerlo sin nombrar al teatro del Soho CaixaBank, el proyecto más querido de mi carrera. Y quiero constatar que somos una empresa privada sin ánimo de lucro, que promueve, exhibe y produce un amplio espectro de las llamadas artes escénicas, que, aunque no recibimos financiación pública, sí creemos estar realizando un servicio público, que entendemos las artes escénicas como un vehículo de cultura, educación y formación de ciudadanos libres, no manipulables, dotándolos del espíritu crítico, que forma parte consustancial del hecho teatral, que creemos en la descentralización de la producción escénica otorgándole a la ciudad de Málaga, en este caso, un papel protagonista en este ámbito, que en los seis años de funcionamiento hemos

llevado a cabo seis producciones de teatro propias, tres coproducciones, la creación de una orquesta sinfónica, la grabación de doce discos, numerosos programas de televisión entre los que incluyo, incluiré, la 35 edición de los premios Goya, casi cincuenta coloquios con alumnos de arte dramático, música y danza, que nos sentimos responsablemente orgullosos de la creación de un buen número de puestos de trabajo, que un escenario es un lugar muy pequeño donde ocurren cosas muy grandes, que los teatros son, en estos días en los que las mentiras transitan de un lugar a otro sin ningún pudor, un refugio para la verdad, un lugar para muchas maneras de ver e interpretar la realidad, al tiempo que rinden tributo a una verdad única, objetiva e inquestionable, que no es más que la capacidad de congregarse a un grupo de personas que cuentan historias frente a otro grupo de personas que las siguen, un ritual maravilloso en el que podemos reír, llorar, emocionarnos o reflexionar unidos y en el que no predomina la inteligencia artificial, sino la inteligencia humana, esa que hoy celebramos aquí, que si queremos conocernos a nivel individual y a nivel colectivo habremos de mirarnos en lo que

hacen nuestras mujeres y hombres de arte en esta casa común llamada planeta tierra, en nuestros escritores, pintores, músicos, dramaturgos, cineastas, que aunque el mundo actual nos impone sentir, pensar y vivir a una velocidad absurda, el día sigue teniendo 24 horas, y nuestra existencia tiene dos fechas trascendentales, el día que nacemos y el día que morimos, que lo que hacemos entre estos dos momentos no debe estar basado en la velocidad, sino en el análisis equilibrado y en una distribución humana del tiempo que nos concedemos a nosotros mismos para profundizar en lo que sucede frente a nuestras narices, lo cual nos permitirá dejar algo detrás que merezca la pena, que debemos enseñar a nuestros jóvenes que la atención y la paciencia frente a la obra de arte tiene premio, que los placeres inmediatos generan insatisfacción y frustración, que he querido hacer esta declaración atropellada, incurriendo en el pecado de sobrepasar el tiempo que tenía asignado al recibir el premio que a mi persona se le ofrece, para destacar la labor del equipo que dirijo, algunas de las ideas que lo impulsan y porque yo no soy yo, yo soy lo que hago, de la misma manera que soy toda la gente que viaja conmigo en esta aventura, la más hermosa de toda mi vida, esta aventura que poco a poco me va ayudando a no menospreciar jamás el olor de la biznaga y la dicha de vivir. Muchas gracias.

LA ACADEMIA / TALIA 2025

MEJOR ACTRIZ DE TEATRO MUSICAL

Marta Ribera por *Gypsy*



1936, mejor espectáculo de teatro de texto



Ana Carrasco

MEJOR ACTOR DE TEATRO MUSICAL

Aaron Cobos por *Gypsy*



Aarón Cobos



Antonio Díez Boscovich

MEJOR ESPECTÁCULO DE TEATRO MUSICAL

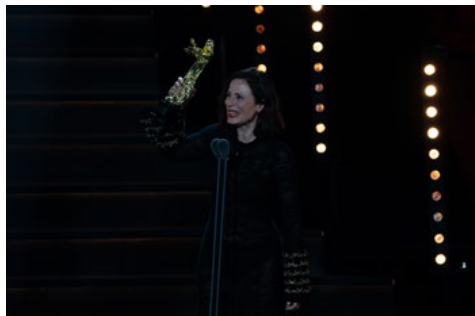
Gypsy de Teatro del Soho Caixabank

MEJOR DIRECCIÓN MUSICAL DE TEATRO MUSICAL

Arturo Díez Boscovich por *Gypsy*

MEJOR ACTRIZ DE REPARTO DE TEATRO DE TEXTO

Amparo Pamplona por *Nada*



Aitana Sánchez Gijón,



Ángel Ruiz

MEJOR ACTOR DE REPARTO DE TEATRO DE TEXTO

Antonio Durán 'Morris' por *1936*

MEJOR AUTORÍA DE TEATRO DE TEXTO

Albert Boronat, Juan Cavestany, Andrés Lima y Juan Mayorga por *1936*

MEJOR DIRECCIÓN DE ESCENA

Andrés Lima por *1936*

ESTUDIOS Y DIVULGACIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS

Librería Yorick

MEJOR ESPECTÁCULO LATINOAMERICANO DE ARTES ESCÉNICAS

Discurso de promoción, creación colectiva de la Agrupación Cultural Yuyachkani



Alberto Granados Reguilón



Carlos Gil Zamora recoge el premio a Yorick

MEJOR ESPECTÁCULO DE ARTES ESCÉNICAS DE AUTORÍA HISPANA EN NUEVA YORK

Las vidas rotas, de Corezon



Amparo Pamplona



Elisa Sanz



Rubén Olmo y Ballet Nacional de España



Marina Monzó



Isamay Benavente



Marta Ribera



Juan Mayorga y Juan Cavestany



Naiara Beistegui



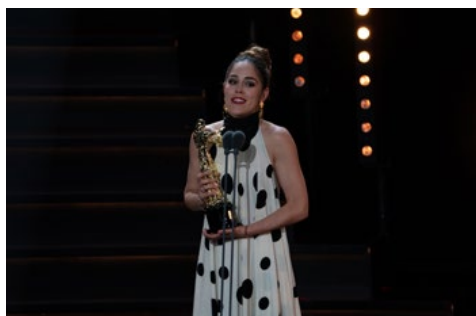
Juan Vinuesa



Natalia Hernández y María Morales,



Representación de Manuel Liñán



Patricia Guerrero

MEJOR ESPECTÁCULO DE LÍRICA

La rosa del azafrán, producción del Teatro de la Zarzuela

MEJOR INTÉRPRETE FEMENINA DE LÍRICA

Marina Monzó por *Marina*

MEJOR INTÉRPRETE MASCULINO DE LÍRICA

Ángel Ruiz por *La rosa del azafrán*

MEJOR MÚSICA ORIGINAL

Alberto Granados Reguilón por *Un monstruo viene a verme*

MEJOR ILUMINACIÓN

Pedro Yagüe por *1936*

MEJOR VESTUARIO

Naiara Beistegui por *Anna Bolena*

MEJOR LABOR DE COMPAÑÍA

Teatro Kamikaze

MEJOR ESCENOGRAFÍA

Elisa Sanz por *Va de Bach*

MEJOR LABOR DE PRODUCCIÓN

Peineta Producciones

MEJOR ESPECTÁCULO DE CIRCO

Todo lo posible, de la compañía Nueveuno Circo

MEJOR ACTRIZ PROTAGONISTA DE TEATRO DE TEXTO

Aitana Sánchez-Gijón por *La madre*

LA ACADEMIA / TALIA 2025

MEJOR ESPECTÁCULO DE TEATRO DE TEXTO

1936, producción del Centro Dramático Nacional, Check In Producciones y El Terrat

MEJOR ACTOR PROTAGONISTA DE TEATRO DE TEXTO

Juan Vinuesa por *1936*

MEJOR ESPECTÁCULO DE DANZA

Afanador del Ballet Nacional de España

MEJOR INTÉRPRETE FEMENINA DE DANZA

Patricia Guerrero por *Alter ego*

MEJOR INTÉRPRETE MASCULINO DE DANZA

Manuel Liñán por *Muerta de amor*

MEJOR COREOGRAFÍA

Marcos Morau & La Veronal, Lorena Nogal, Shay Partush, Jon López y Miguel Ángel Corbacho por *Afanador*

El **Talía joven talento** ha sido para Mina El Hammani y Ricardo Gómez, mientras que el **premio por el cambio social y la inclusión en las artes escénicas** ha sido para Telmo Irureta.

El galardón por la **promoción internacional de las artes escénicas hispanas** lo ganó The Public Theater y el **premio especial de la Comunidad Autónoma de Castilla y León**, Helena Pimenta, Emilio Gutiérrez Caba y Ana Garcés



Pedro Yagüe



Teatro Kamikaza



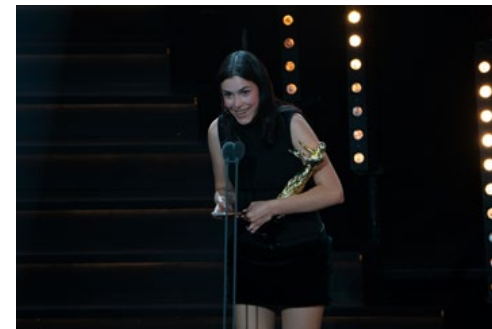
Premio mejor espectáculo de artes escénicas de autoría hispana en Nueva York



Todo lo posible, de la compañía Nueveuno Circo.



Premio Mejor Espectáculo Latinoamericano, Agrupación Cultural Yuyachkani



Recepción premio Andrés Lim



Panel de patrocinadores



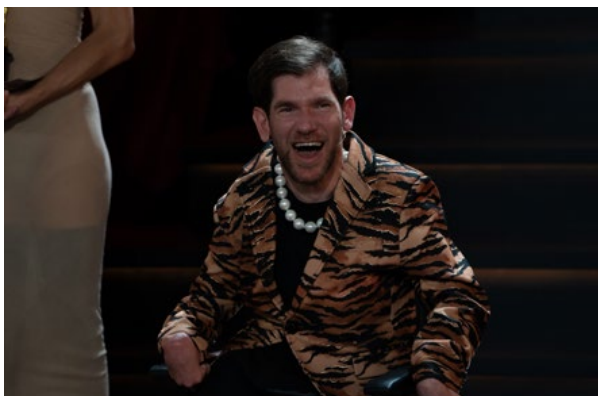
De izq. a dcha.: Marta Rivera de la Cruz (Concejal de Cultura del Ayuntamiento de Madrid), Mariano de Paco Serrano (Consejero de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid), Cayetana Guillén Cuervo (Presidenta de la Academia), Yolanda Díaz (Vicepresidenta 2ª del Gobierno), Paz Santa Cecilia (Directora General del INAEM) y Eduardo Galán (Vicepresidente 1º de la Academia)



Helena Pimenta, Emilio Gutiérrez Caba y Ana Garcés



Mina El Hammani y Ricardo Gómez



Telmo Irueta



The Public Theater

LA ACADEMIA

Notas a la VII edición de la Escuela de Verano de la Academia

CÉSAR OLIVA

Por tercer año, segundo consecutivo, Avilés y su Teatro Palacio Valdés se convierten en sede de la Escuela de Verano de nuestra Academia. Lejos queda ya la primera edición, de 2018, en la Universidad de Salamanca, en donde iniciamos la misión de dotar a nuestra institución de un componente didáctico en toda su extensión. Tras Salamanca, Mérida, y tras Mérida, Avilés, en donde ha cuajado de manera definitiva el concepto de Escuela que queríamos implementar, tras las dos importantes experiencias en Santander.

Dicho concepto tiene un componente básicamente práctico, con matices de sentido teórico. Después de diversas aproximaciones al mundo de la historia de la interpretación, tratando de figuras y tendencias clásicas, como Margarita Xirgu, Santiago Ontañón o Cipriano de Rivas Cherif, este año homenajeamos al Teatro Independiente español. Un movimiento que está siendo considerado por nuestro servicio de Publicaciones, pues se encuentra en pleno proceso de edición de un libro que ponga de relieve la importancia que dicho fenómeno tuvo en nuestra escena. El crítico Alberto Fernández Torres recordará en el escenario del Palacio Valdés los hitos más importan-

tes del Teatro Independiente, para que, al día siguiente, haya un conversatorio con una de las figuras principales del teatro española de entre siglos: José Sanchis Sinisterra, Medalla de Oro 2023 al Mérito a las Bellas Artes y de nuestra Academia en el año 2024. La actriz Gloria Muñoz, galardonada en diversas ocasiones, será protagonista de una sesión en la que contará la manera de llegar a la profesión desde la experiencia del Teatro Independiente. También tendremos una sesión matutina dedicada a la representación, por parte de alumnos de la ESAD asturiana, de textos del autor de *¡Ay, Carmela!*

Los talleres, como hemos indicado, ocupan la mayor parte de la programación de la Escuela. En el primero, más generalista, Lidia

Otón, actriz muy destacada por su trabajo en el Teatro de la Abadía desde un primer momento, dará las claves de cómo interpretar en la escena. En las sesiones de tarde, los alumnos podrán elegir entre tres talleres más especializados: dos de actuación, a cargo del director asociado del Actors Studio Javier Molina, y otro, impartido por el actor Ernesto Arias, un clásico de la Abadía, y asesor de verso en distintas compañías. Además de éstos, ofrecemos un taller dedicado a la danza, impartido por nuestra académica María Pagés, Premio Nacional de Danza 2002, Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes 2014, y Premio Princesa de Asturias 2022. Todas estas actividades van acompañadas por tradicionales sesiones paralelas, como la proyección de *El baile de la alquimista*, de Arantxa Vega, producción de la Academia que expone el arte inigualable de María Pagés.

En suma, una invitación a poner en práctica el viejo aforismo del 'deleitar aprovechando'. Todo un lujo para quienes quieran hacer una inmersión, rigurosa y divertida, en el marco inmejorable de la ciudad de Avilés, punto principal de referencia de la creación escénicas española.



PEPITA
JIMÉNEZ



EL POTOSÍ
SUBMARINO



LA EDAD DE
PLATA

GOYESCAS
EL RETABLO DE MAESE PEDRO



BOHEMIOS
PROYECTO
ZARZA



JUGAR
CON FUEGO



EL GITANO
POR AMOR



EL GATO
MONTÉS



EL
VIZCONDE



DANZA



CONCIERTOS



TEMPORADA
25 / 26



TEATRO DE LA ZARZUELA,
EL ARTE QUE NOS UNE



TEATRO DE LA ZARZUELA

DIRECTORA: ISAMAY BENAVENTE



Foto: Carlos
Furman

Lluís Pasqual y *La gran ilusión*

“Me he hecho muchas
preguntas, pero
he intentado no
responderme ninguna”

En 2024 se cumplían cuarenta años del fallecimiento de Eduardo De Filippo y fue precisamente en agosto del pasado año cuando Lluís Pasqual estrenó en el Teatro Martín de Buenos Aires su tercera versión de *La grande magia* (*La gran ilusión*). Una obra tan inusual en la producción de De Filippo que no gustó el día de su estreno en Trieste en 1948. El público increpaba al autor por la calle gritándole: “¡Pirandello! ¡Che vergogna!”. No era lo que esperaban de él. Se trataba de una comedia, sí, pero una comedia con cargas de profundidad.

POR ARANTXA VELA BUENDÍA
Académica

La historia arranca con un engaño amoroso. Durante un espectáculo de magia, una mujer abandona a su marido delante de sus narices con la complicidad del mago que prepara un truco para facilitar la escapada. Para contener la furia del esposo, el mago le cuenta que todo es un producto de su imaginación, que nada de lo que ve es real. Su mujer no ha desaparecido. Está dentro de una caja. Si él tiene fe, aparecerá al abrirla. Ahí comienza entre ellos un juego oscuro que durará varios años. Calogero, el marido, no se atreve a levantar la tapa porque prefiere creer que su mujer sigue ahí dentro, que nunca le abandonó y que el mago lleva razón al decirle que nada es lo que parece.

Siempre dices que Shakespeare nos cuenta de qué materia estamos hechos y repites esa frase de *La tempestad* en la que Próspero sostiene que nuestra materia es la misma que la de los sueños. *La gran ilusión* nos lleva también

a plantearnos qué es la realidad para nosotros.

Esta obra se escribe en Nápoles en la posguerra de la Segunda Guerra Mundial. De alguna manera, hay una crítica al escapismo. Si Eduardo tuviera que defender a alguien, defendería al mago y diría que no es lícito escaparse de la realidad para ignorarla.

No recuerdo bien qué escribí en el programa de mano la primera vez que la dirigí en Barcelona en 2016. Sé que tenía muy presente esa crítica a huir de la realidad. En esta ocasión, ya es la tercera vez que monto la obra, me pregunté si realmente le podemos negar a alguien el derecho a refugiarse en un mundo imaginario ante una realidad que es cada vez más y más agresiva. De Barcelona a Buenos Aires, cambió mi forma de verla. Es lo que tienen los clásicos. Te hablan distinto cada vez sin que tú tengas que forzar nada. Yo no forcé nada.

¿Por qué traducir *La grande magia* como *La gran ilusión* y no el gran truco, por ejemplo?

Magia quiere decir muchas cosas en italiano. Este montaje lo hice

para el público de Buenos Aires y creo que la palabra ilusión se ajustaba a los motivos por los que yo estaba haciendo esa obra en Argentina y no en otro sitio.

¿Y cuáles son esos motivos?

El argentino es un pueblo que va viviendo desgracia tras desgracia. Hay muchas maneras de sobrellevar las adversidades. Una de ellas es la resignación, pero la resignación no casa con ellos. Ahora, a su capacidad de seguir adelante la llaman resiliencia. Antes se diría simplemente resistencia. Es una forma de intentar cambiar las cosas haciéndose la ilusión de que van a mejorar. Eso es justo lo que les está pasando con Milei. Se ilusionan con la posibilidad de que la situación cambiará para bien y, luego, cambia para mal. Mis motivos tienen que ver con eso. Me pidieron un Lorca pero una tragedia no me pareció adecuada en su situación. Entonces me vino a la cabeza Eduardo de Filippo y pensé “vamos a ver si es verdad que el teatro es espejo de la realidad”. Y fue así. Se veían reflejados y, además, como para ellos el psicoanálisis es como el deporte nacional, de alguna manera se ahorran el

ENTREVISTA: LLUÍS PASQUAL

dinero de las sesiones asistiendo al teatro. Eso es algo que también les pasa a los suecos. Ir al teatro les compensa espiritualmente. Es como una buena sesión terapéutica. Y, claro, la reacción del público argentino no fue la misma que en Italia. Cuando monté *La grande magia* en Nápoles, la gente salía hablando de teatro; en Buenos Aires, de política, aunque yo no hiciera una interpretación de la política argentina.

¿Hay mucha diferencia entre las tres versiones que has montado: Barcelona en 2016, Nápoles en 2019 y Buenos Aires en 2024?

Si cambian los actores, la escenografía, si cambia el público, cambia el espectáculo. Es más, gracias a los actores argentinos, yo creo que entendí el tercer acto, que no había entendido bien ni en la primera versión en Cataluña, ni luego en Nápoles. Me di cuenta con el actor de que algo fallaba y, de repente, revisamos el tercer acto entero y era muy, muy distinto.

¿Y qué fallaba?

Tenía a Marcelo Subiotto interpretando al mago y, como todos los actores que son muy buenos, cuando no saben exactamente qué hacer, en lugar de cubrir el expediente, se quedan como una roca. Yo veía que se quedaba quieto como la estatua del Comendador. Un día le pregunté qué le pasaba y me respondió que no sabía qué hacer. Paramos el ensayo y empezamos a hablar de lo que le pasaba al mago en el tercer acto. Y claro, le pasaban unas cosas distintas a lo que yo creía al principio. Cuando te sabes tan bien la obra, como era mi caso, llega un momento en que no buscas más porqués.

La grande magia es un homenaje a Pirandello. De Filippo se inventa un juego pirandelliano que es un pozo sin fondo. Nos dirá siempre cosas distintas con las mismas palabras y el público asumirá cosas distintas.

La relación entre el mago y Calogero, el marido, es enigmática. Está claro que, en este juego de realidades y fantasías, hay uno que trabaja para sostener la fantasía del otro. Es decir, Calogero puede permitirse mantener la ilusión de que su mujer le es fiel pagando al mago, que necesita el dinero.

El mago es lo que en Argentina se llama un chanta, es decir, un aprovechado. Marcelo Subiotto solía decirme que él no podía verlo solo como un sinvergüenza, aunque se aproveche del marido, porque si solo le ves como un caradura, nunca llegas a establecer el vínculo con Calogero. El mago necesita ir más allá. Se ha quedado sin trabajo, sin su medio. Ya no contratan magos en los teatros y, de repente, se da cuenta de que puede modelar la ilusión de una persona. Eso genera en ambos una dependencia que les lleva a mantener una relación alrededor de ese engaño durante cinco años. Cinco años de conversaciones en las que, por un lado, el mago trabaja para sostener el juego por encima de todo, y el marido intenta hacer ver que quiere conocer la verdad, pero sin romper la convención que se ha establecido entre los dos. Es hermoso de explicar. Es hermoso de contar.

Esta convención que ambos respetan corre el peligro de romperse en dos ocasiones en que la realidad irrumpe con fuerza. La primera vez es cuando aparece un policía que entra buscando

a la mujer desaparecida y que acaba diciéndole al marido que se ha fugado con otro. ¿Calogero lo escucha? ¿Hace que no lo oye? ¿Cómo resuelve el actor ese momento para que el marido mantenga su fantasía?

Ese momento no está claro ni en el texto. Si nos atenemos a lo que está escrito, no podemos asegurar si lo oye o no lo oye. Se crea un momento de ambigüedad y la ambigüedad es lo más difícil de hacer en teatro. Al final es un doble trabajo para el actor que interpreta al mago, porque tiene que cambiar la atmósfera y meter a Calogero en otro mundo y, si lo hace bien, llevarse al público con él. Es decir, hacerle el truco a los dos. De este modo, el público se pone del lado de Calogero y deja de pensar que es solo un cornudo. Se mete en su piel y se pregunta qué haría en esa situación, porque De Filippo no les juzga, plantea la situación y nada más. Eso es lo hermoso de la obra.

El otro momento en que irrumpe la realidad es cuando aparece un hombre al que el mago debe dinero, un dinero que necesita tan desesperadamente para dar de comer a su familia que saca una pistola.

Una realidad que el mago convierte de nuevo en una ilusión. Calogero se ve envuelto en una espiral, pero se encuentra cómodo dentro de esa crisálida.

Tan cómodo que, cuando esa mujer a la que tanto ha echado de menos vuelve al final de la obra, se niega a reconocerla. Sobrecoge mucho su actitud.

Hay muchas cosas en ese final. Eduardo lo marca muy bien. Calogero está deseando que termine el

juego. De hecho, le suplica al mago que lo termine, pero cuando el mago le trae a su esposa, es el propio Calogero el que renuncia a que acabe porque, en el fondo, prefiere seguir con el juego antes que convivir con alguien que le haría sentirse mal. Prefiere quedarse en su locura.

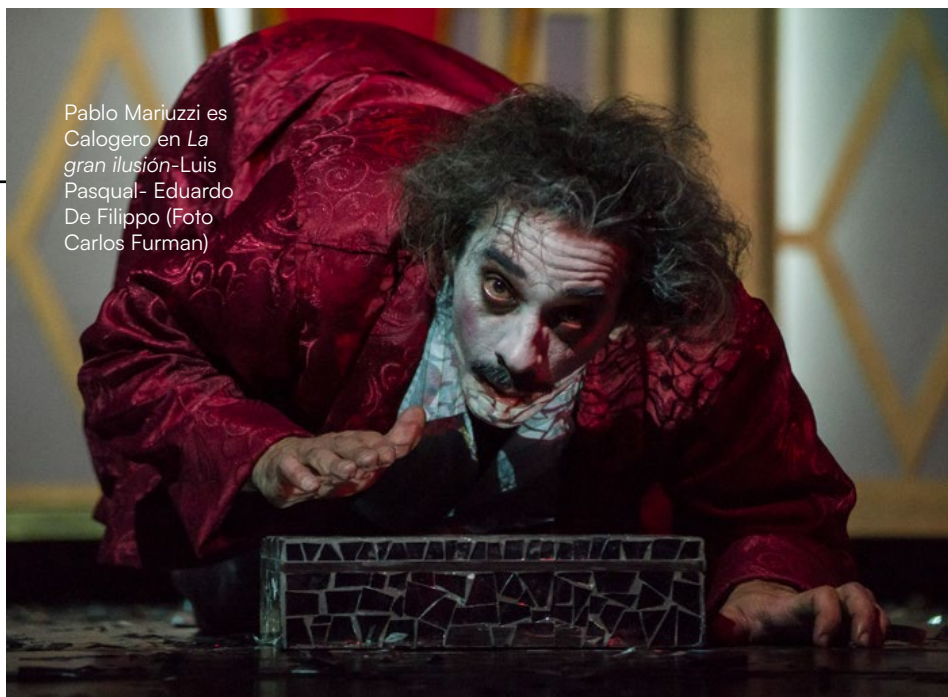
Yo me he hecho muchas preguntas pero he intentado no responderme ninguna. Te puedes plantear quién está haciendo mal a quién, quién es víctima y quién verdugo en ese momento, si es tan grave que esa mujer se marche cuando el amor entre ellos se ha acabado... Visto con nuestros ojos de ahora, no. Para mí no lo sería, pero sí lo es para ese ser. Prefiere la locura a aceptar esa realidad ¿Y quién soy yo para negárselo?

La gran ilusión es como el Fernet Branca, una bebida dulzona y amarga a la vez, con un sabor antiguo como ciertos caramelos. Eso requiere un estilo que, sin perder ese sabor antiguo, lo acerque al espectador de hoy sin que tenga que hacer una reflexión psicológica.

¿Tú tienes la sensación de que tal y como vamos evolucionando mirando tanta pantalla, relacionándonos con el mundo a través de la imagen que nos ofrecen, nos estamos volviendo más Calogeros?

Sí. Se ha dicho mucho que después de la pandemia íbamos a ser más solidarios y ha sido justo al revés. El mundo, en general, no es más solidario. No hay que analizar mucho para ver que cada vez la gente se impacienta más, que cuando una viejecita tarda en cruzar la calle, porque no puede ir más deprisa, suenan más cláxones... Te preguntas dónde está la empatía, esa palabra tan de moda. Sí, creo que cada vez somos más Calogeros.

Pablo Mariuzzi es Calogero en *La gran ilusión*-Luis Pasqual- Eduardo De Filippo (Foto Carlos Furman)



Marcelo Subiotto y Pablo Mariuzzi en *La gran ilusión* (Foto: Carlos Furman)



Un museo vivo en Almagro

La creación del Museo Nacional de Artes Escénicas en Almagro, formalizada por el Real Decreto 1122/2024 de 5 de noviembre, marca una nueva etapa en la conservación y difusión del patrimonio escénico español. Por primera vez en su azarosa historia —desde que fue fundado en 1919—, el Museo cuenta con un respaldo legal propio que le garantiza autonomía y continuidad. Hasta este momento, había permanecido en un «limbo administrativo», vinculado al Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), pero sin estructura jurídica diferenciada.

VALLE HIDALGO

Delegada de la comisión de Autoría Academia de las Artes Escénicas de España

El 27 de marzo de 2025, asistí a la inauguración oficial del Museo Nacional de Artes Escénicas en Almagro. Entre las autoridades presentes se encontraba el Rey Felipe VI, cuya implicación simbólica confirmó que las artes escénicas merecen un museo nacional que les dé la visibilidad, la protección y el reconocimiento institucional que otras artes ya tienen desde hace décadas.

Unos días después, ya sin la presión del protocolo de aquel día histórico para nuestro sector, disfruté a fondo de una visita guiada, minuciosamente conducida por el académico y comisario del Museo, Ángel Martínez Roger. La exposición permanente que ha diseñado propone un recorrido temporal en sentido inverso, desde nuestros días hasta los orígenes grecolatinos. Martínez Roger subraya que

«somos lo que fuimos», parafraseando el título del capítulo que firma en el maravilloso catálogo que documenta literaria y gráficamente este viaje. También la directora del Museo, Beatriz Patiño Lara, repite con entusiasmo esta máxima, que nos invita a descubrir la historia reconociéndonos en ella y otorga pleno sentido a la cuidadosa labor de conservación y difusión de un legado escénico que no es solo testimonio del pasado.

Ya en el inicio del recorrido, la exposición se percibe como un espacio vivo, que acoge los trabajos de nuestros contemporáneos más ilustres a través de proyecciones audiovisuales. Esta técnica se repite en las salas que van mostrándonos las prácticas escénicas de los siglos anteriores, donde incluso se han incorporado animaciones de fotografías generadas por inteligencia artificial.

Después de esta fabulosa inmersión entre libretos, cartas, partituras, figurines, piezas de vestuario, fotografías, vídeos, cuadros y maquetas —entre otros muchos

testimonios de la tradición escénica que privilegian una mirada consciente hacia las protagonistas, como Ana Caro de Mallén, María Guerrero, Pastora Imperio, Sor Juana Inés de la Cruz y tantas más—, converso con Beatriz Patiño Lara sobre los retos y posibilidades de este espacio único:

Valle. – Durante la visita, Ángel nos recordaba que este es uno de los diecisiete Museos Nacionales de España.

Beatriz. – Yo siempre digo que son dieciséis más uno, porque en España tenemos dieciséis museos que dependen de la Dirección General de Bellas Artes y uno, el nuestro, que, formando parte del Ministerio, no pertenece a Bellas Artes, sino al Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

Me parece un gran acierto, porque así se garantiza el trato específico, sin que se diluyan las particularidades escénicas entre otras artes que tienen características y necesidades completamente distintas.

Exactamente. Además, los fondos que forman parte de esta institución se nutren principalmente de nuestras unidades hermanas, como el Teatro de la Zarzuela o la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Cuando sus vestuarios, pongamos por caso, dejan de utilizarse para los montajes, se convierten en bienes de interés cultural y los custodiamos aquí. Así, también estamos garantizando su conservación.



Foto oficial de autoridades e invitados durante la inauguración del Museo Nacional de las Artes Escénicas, presidida por S. M. el Rey Felipe VI.

También nos ha dicho Ángel que, lo que está expuesto ahora mismo en el Museo es menos de un uno por ciento de los fondos que alberga la institución.

Es verdad que puede parecer un dato alarmante, pero hay que ponerlo en contexto, porque es algo común en todos los museos. En la mayoría, el problema del espacio es recurrente y suele haber muchos más fondos almacenados de los que se muestran en las exposiciones permanentes. Por eso, también es tan importante que diseñemos exposiciones temporales, que permiten no solo mantener la actividad, sino también dar a conocer piezas

que no pueden estar expuestas de forma continua.

¿Cuál va a ser el criterio para configurar las exposiciones temporales?

Serán temáticas, vinculadas a figuras o ejes conceptuales concretos, siempre con el criterio de dar visibilidad a los fondos que no tienen cabida en la exposición permanente. Pero, además, hemos previsto otras formas de mostrar los fondos que conservamos en los almacenes, más allá de las muestras puntuales que se programen en paralelo. Como la mayoría de nuestras piezas son de carácter orgánico —confeccionadas con

materiales como papel o tela—, resultan especialmente sensibles a la iluminación y la temperatura. Aunque se exhiben en vitrinas específicas que minimizan el impacto, la exposición prolongada a la luz puede acabar afectando su conservación. Para evitarlo, iremos rotando muchos de los elementos. Es importante destacar que no se puede cambiar todo de una vez, pero casi todo se va a ir rotando gradualmente.

Una pieza emblemática, como es la baraja de naipes encontrada durante la restauración del Corral de Comedias, ¿va a rotar también?

Si te fijas, puedes ver que no está expuesta la baraja completa. En el próximo cambio se mostrarán



Valle Hidalgo y Beatriz Patiño Lara en la inauguración del Museo Nacional de las Artes Escénicas (Almagro, 27 de marzo de 2025)

otras cartas distintas de las que están ahora, porque es importante que las actuales descansen. Para ello, se mantendrán por turno en los almacenes, donde se conservan en condiciones óptimas.

¿Cuándo está prevista la primera renovación del material expuesto?

Aún estamos estudiándolo, pero esperamos empezar a prepararla hacia final de año para tenerla en enero o febrero de 2026.

¿Qué línea artística guiará las rotaciones de las piezas?

Siempre se tiene en cuenta el discurso expositivo en el que hemos trabajado el equipo que formamos el comisario, la conservadora y la dirección. En general, se van a mantener las temáticas de cada sala. Simplificando, podríamos decir que el continente no cambia, va cambiando el contenido.

¿Qué ha significado para el Museo

la presencia del Rey de España y de las demás autoridades en la inauguración oficial del 27 de marzo, acto en el que escucharon atentamente el Manifiesto del Día Mundial del Teatro, leído por Ana Belén y Pedro Casablanc?

Pues muchísimo, significa muchísimo, porque gracias al respeto institucional, el Museo se ha situado en el lugar que se merece. La presencia y el respaldo del Rey y de otras figuras públicas le ha dado una difusión enorme en los medios de comunicación, proporcionándonos una visibilidad que, de otra manera, habría sido mucho más difícil de alcanzar.

¿Tuvo algún gesto destacable el Rey durante la visita?

Yo diría que se había estudiado el catálogo, porque conocía perfectamente la filosofía del museo. Lo cierto es que se lo enviamos con antelación, como suele hacerse en este tipo de actos, pero él venía muy bien preparado. Mostró mucho interés y, entre otras cosas, preguntó por el manuscrito original de Calderón de la Barca, que es un depósito de la Cofradía de la Novena.

Todo lo que me cuentas, Beatriz —especialmente la rotación de las piezas y la visibilidad lograda— hace que Almagro brille aún más como ciudad teatral, con historia viva, belleza innegable y una propuesta museística en constante renovación, que invita a regresar una y otra vez.

¡Claro! Almagro tiene turismo durante todo el año. Es verdad que la gente del sector de las Artes Escénicas tiende a venir principalmente durante el Festival Internacional de Teatro Clásico, pero el Museo recibe numerosos visitantes en otras épocas, por lo que la rotación de mate-

riales también se convierte en un reclamo para quienes regresan con frecuencia.

Como persona nacida en esta tierra, en Castilla-La Mancha, estoy orgullosa y agradecida por ello.

Además, situar el Museo Nacional de las Artes Escénicas fuera de Madrid revierte la tendencia centralista y reivindica la riqueza cultural

Más allá de las exposiciones ¿se van a programar en el Museo actividades de otra naturaleza, por ejemplo, escénicas, audiovisuales, presentaciones...?

Por supuesto, además de una tienda donde se podrá adquirir el catálogo y otros libros y objetos, vamos a tener actividades que complementen las exposiciones. Por ejemplo, durante el Festival va a haber conciertos en el espacio del Claustro. Esto solo acaba de empezar, queda mucho por hacer.

Me fascinó —y así se lo dije a ella— el entusiasmo que rebosa cuando habla del Museo. Acabamos poniendo sobre el tapete, mano a mano, infinitas posibilidades de colaboración entre estas dos instituciones, el Museo Nacional y la Academia, que compartimos el célebre apellido «Artes Escénicas». Actividades que pueden dar aún más sentido a este espacio como lo que es: un instrumento para la difusión de nuestras disciplinas. Iniciativas capaces de ofrecer a la Academia, a su vez, un marco incomparable dentro de esta localidad singular de Almagro, que va sumando capas a su carácter de Capital de las Artes Escénicas de España.



Arriba: Cartas de una baraja española de I siglo XVIII encontrada durante la restauración del Corral de Comedias de Almagro, en 1953.



Izquierda: Pieza de vestuario y partituras pertenecientes a los fondos del del Museo Nacional de Artes Escénicas.

Bajo estas líneas: Ángel Martínez Roger, académico y comisario del MNAE, junto a la instalación titulada *Fragmentos del alma*.



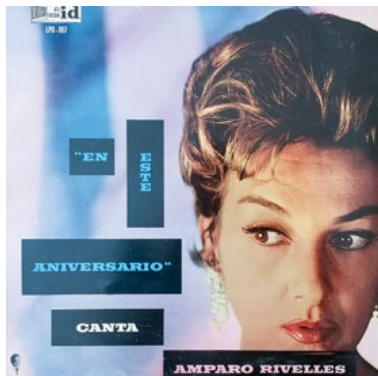
HISTORIA

Amparo Rivelles, la gran dama de la escena

Amparo Rivelles Ladrón de Guevara nació de un matrimonio de artistas el 11 de febrero de 1925. Han pasado casi doce años desde que falleció y su brillante estela no se ha apagado. Fue una estrella y una gran dama de la escena, que vivió con absoluta libertad y triunfó en el teatro, el cine y la televisión. Su carrera está perfectamente dividida en tres etapas: la primera en España haciendo cine y teatro, la segunda, en México, convertida en reina de las telenovelas, y la tercera, de vuelta a su país natal en el que recobró, inmediatamente, su categoría de primera actriz.

POR ANTONIO CASTRO JIMÉNEZ
Académico

Los antecedentes artísticos de la Rivelles hay que buscarlos en sus abuelos paternos, Amparo Guillén y Jaime Rivelles. Este matrimonio de actores gozó de popularidad y reconocimiento en los teatros levantinos de final del siglo XIX y principio del XX. Amparo Guillén nació en la localidad castellanense de Santa Magdalena el 10 de enero de 1863. Con solo dieciséis años, el 7 de septiembre de 1879, debutó como actriz en el valenciano teatro Ruzafa. Como las grandes compañías establecidas en Madrid recorrían toda la geografía española, sus titulares podían conocer a los colegas de cualquier ciudad y contratarlos. Eso hicieron Antonio Vico y Rafael Calvo, que la contrataron para hacer la temporada 1886/87 en el teatro Español de Madrid. Allí brillaron, sobre todo Amparo, y aprovecharon para contraer matrimonio en la castiza iglesia de San Cayetano el 4 de noviembre de 1888. La pareja, que volvió al Español esta vez contratada por María Guerrero, tuvo tres hijos; Amparo, Rafael y Juan. La niña siguió primero



El disco *En este aniversario* grabado en 1962

los pasos de su padre, pero no tuvo una carrera destacada. Rafael, que nació en 1895, también comenzó pronto a actuar, mientras que Juan llegó a ser reconocido como pintor e ilustrador, falleciendo en 1937. La carrera de Amparo Guillén se cortó bruscamente cuando ya gozaba de la consideración de primera actriz. Una dolencia cardíaca la obligó a dejar las tablas, despidiéndose en Alicante el 19 de diciembre de 1909 con *Los hijos artificiales*. Se retiró a su casa de El Cabañal donde falleció el 7 de junio de 1915, añorando siempre el teatro. Dos meses más tarde falleció su esposo. Rafael Rivelles se consolidaría como uno de los galanes del

teatro y del cine. Su matrimonio con María Fernanda Ladrón de Guevara en 1922 acentuó su popularidad. Tuviron un primer hijo, Rafael Jaime, que falleció a los dos meses de nacer. Que el segundo vástago fuera una niña, Amparo, parece que no le hizo demasiada ilusión al galán, deseoso de tener un *heredero*.

El debut de Amparito

Siguiendo la estela de sus padres, ya en 1939 Amparito hizo una aparición teatral junto a su madre en el teatro García Barbón, de Vigo, como recordó en alguna entrevista. Pero su primer papel destacado lo tuvo en *La madre guapa*, al año siguiente. Ese año 1940 rodó *Mari Juana*, su primera película. Con ella Amparo fue directa a la fama, convirtiéndose en una de las estrellas de CIFESA. Filmó más de una decena de películas, sobre todo de ambientación histórica: *El clavo*, *Eugenia de Montijo*, *La fe*, *Fuenteovejuna*, *La leona de Castilla*, *Alba de América...* Consolidado su prestigio, volvió al teatro, presentando compañía propia en abril de 1953. Estrenaron en el teatro Reina Victoria *Una mujer cualquiera*, con dirección de Luis Escobar. Dos años antes había nacido su hija, María Fernanda, cuyo padre nunca reveló. Afrontó el reto de ser madre soltera en pleno franquismo. Su vida y su carrera dieron un giro radical en 1957.

Estrella en México

El 2 de diciembre de 1957 Amparo se presentó en el Teatro Insurgentes de México, contratada por Manolo Fábregas, con la obra *Un cuarto lleno de rosas*. No parece que tuviera



(Foto promocional de la primera etapa.
Archivo de Concha Bustos)



Con Alberto Closas en *Rosas de otoño*, de Benavente. 1990.

intención de instalarse en aquel país, pero acabó residiendo allí durante veintidós años y convirtiéndose en la gran estrella de la televisión, la reina de los culebrones (palabra que ella detestaba). Las telenovelas se sucedieron una tras otra: *Cuidado con el ángel*, *Pecado mortal*, *La Leona*, *Doña Macabra*, *Tres caras de mujer*, *La mujer dorada*, *Anita de Montemar*... Paralelamente, rodó allí una veintena de películas. Su estrellato le permitió aventuras como la de cantar en el Carnegie Hall, de Nueva York. Eso le permitió grabar un disco *-En este aniversario-* que es una rareza para coleccionistas. Debió haber un momento en el que Amparo comenzó a sentir nostalgia de su país. Sus padres habían muerto en el 1971 y 1974. Posiblemente, las ofertas de trabajo comenzaban a fallar tras más de veinte años en primera línea. Y volvió a España. Se quedaron su hija y sus nietos. La nieta fallecería en 1981, a los ocho años, por un lupus eritematoso. Amparo no dudó en fletar un avión privado para que la trataran en Estados Unidos. Fue en vano. Su hija María Fernanda acabó volviendo también a España, instalándose finalmente en Sagunto, donde falleció el

año 2023 por la misma enfermedad que su hija.

Regreso a España

El 14 de septiembre de 1978 Amparo Rivelles reapareció en el teatro Infanta Isabel protagonizando *Salvar a los delfines*. Salvador Collado vivió aquel retorno:

Amparo llevaba ya un tiempo en España y quería hacer teatro. Vino a ver una función de *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, que producíamos nosotros. Después nos fuimos a cenar con ella y con José Luis Alonso, el director. Se decidió que buscáramos un texto y produciríamos su reaparición. José Luis leyó muchas obras sin encontrar una que creyera adecuada para tan importante retorno. Nos decidimos por *Salvar a los delfines*, de Santiago Moncada, como opción aceptable. El éxito fue total y permanecemos toda la temporada. Amparo se planteó volver a trabajar con nosotros y elegimos *El hombre del atardecer*, también de Moncada. La iba a coprotagonizar con Lautaro Murua, pero el argentino no acabó de encajar y desapareció. A Alonso tampoco le convencía el texto y se apartó. Finalmente, la dirigió el propio autor.

El público y la crítica recibieron a Amparo como si no se hubiera marchado. Recuperó inmediatamente su categoría de primera actriz, encadenando producciones teatrales hasta poco antes de su muerte. Juan Carlos Pérez de la Fuente dirigió a Amparo en varios montajes, entre ellos *El abanico de Lady Windermere* y *Los padres terribles*:

Amparo era la gran dama de la Alta Comedia, un género muy importante que ella hacía como nadie. Tenía un humor punzante, irónico y eso, para personajes como los de

Oscar Wilde, era maravilloso. En el abanico... me hizo sufrir hasta el último día de ensayo. La escenografía tenía una gran escalera. Cuando la vio Amparo, me dijo: esa escalera la bajo, pero no la subo. Llevaba un traje maravilloso de Artiñano que pesaba unos cuantos kilos y hasta el ensayo general se mantuvo en no subir. No puedo decir que tuviera actitudes de diva, pero llevaba puesto ese traje de dignidad, de abolengo, que le daba pertenecer a una gran familia de actores. Pero también, a la hora de dirigirla, te probaba. Pedía que le hicieras una escena, al modo de José Luis Alonso. Luego, era una actriz que hacía todas las representaciones exactamente iguales, parecía una máquina perfecta de precisión. Y nunca le oí decir: esto ya lo he hecho. Parecía que se enfrentaba a los personajes aparentemente sin miedo, pero con una precaución tremenda. Era una mujer única, irrepetible, y esas sagas ancladas en el tiempo, en el pasado escénico, se van perdiendo una tras otra.

En esta última etapa de su carrera el teatro fue lo más importante, aunque intervino en media docena de películas y alguna serie, como *Los gozos y las sombras*, en la que trabajó por primera vez con su hermano Carlos Larrañaga. El año 1988 protagonizó con el Clásico, *La Celestina*. Creo que fue la única ocasión en la que apareció con la cara lavada. Fue galardonada con el Premio Nacional de Teatro en 1996. El 21 de enero de 2006, tras representar *La duda* en el Palacio de Festivales de Santander, anunció que esa había sido la última vez que la veríamos sobre un escenario. Los problemas de salud, sobre todo de movilidad, acabaron de decidirla a decir adiós, tras casi setenta años de profesión. Falleció el 7 de noviembre de 2013 y todavía la echamos de menos.



De arriba a abajo:
Amparo Rivelles en sus comienzos (Archivo familia Larrañaga)
Con Lola Cardona en *Hay que deshacer la casa* (Foto Cabrera, archivo de Lola Cardona)
Una de las últimas fotografías (Archivo de Concha Bustos)

CRONOLOGÍA DE AMPARO RIVELLES

1922: 15 de marzo, contraen matrimonio en la madrileña iglesia de San José, los actores Rafael Rivelles y María Fernanda Ladrón de Guevara, padres de Amparo.

1923: 26 de marzo, fallece el primer hijo de Rafael Rivelles y María Fernanda Ladrón de Guevara. Se llamaba Rafael Jaime Cristino Rivelles Ladrón de Guevara y tenía solamente dos meses.

1925: 11 de febrero, nace en Madrid Amparo Rivelles Ladrón de Guevara.

1934: 17 de agosto, se hace oficial del divorcio de Rafael y María Fernanda.

1937: 11 de marzo, nace en Barcelona Carlos Larrañaga, hermano de madre de Amparo.

¿1939?: aparece por primera vez en escena en el teatro García Barbón de Vigo interpretando *Siete mujeres*, junto a su madre.

1940: 10 de septiembre, se presenta en el teatro Calderón de Madrid con *La madre guapa*. Ese mismo año rueda su primera película, *Mari-Juana*, de Armando Vidal.

1951: 21 de noviembre, nace María Fernanda, única hija de Amparo. Nunca reveló el nombre del padre.

1953: 4 de abril, Amparo presenta su propia compañía teatral en el Reina Victoria de Madrid con la obra *Una mujer cualquiera*. La dirigía Luis Escobar.

1954: 2 de diciembre, la compañía de Amparo Rivelles recibe el Premio Nacional de Teatro a la mejor campaña realizada en provincias.

1957: se presenta en el Teatro Insurgentes de México, contratada por Manolo Fábregas, con la obra *Un cuarto lleno de rosas*. Se quedó durante 22 años.

1971: 3 de diciembre, fallece su padre, el actor Rafael Rivelles, a los 72 años.

1974: 25 de abril, fallece su madre, María Fernanda Ladrón de Guevara, a los 76 años.

1979: 14 de septiembre, Amparo reaparece en España, en el teatro Infanta Isabel, con la obra de Santiago Moncada, *Salvar a los delfines*.

1981: fallece en México, a los ocho años, Amparo, uno de los dos nietos de la actriz. Sufrió Lupus eritematoso.

1982: 25 de marzo, estreno de la serie de TVE *Los gozos y las sombras*, primera producción para el medio de Amparo y primera y única vez que trabajó junto a su hermano Carlos Larrañaga.

1985: 17 de enero, estreno de *Hay que deshacer la casa*, de Sebastián Junyent, Premio Lope de Vega.

1996: 5 de febrero: recibe el Premio Mayte de Teatro por *Los padres terribles*.

13 de noviembre: recibe el Premio Nacional de Teatro "en reconocimiento a su exquisita, fiel y continuada dedicación al arte del teatro, abarcando con maestría los distintos géneros dramáticos".

1998: 18 de abril, estrena *La Celestina*, primera y única colaboración con la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Dirigió Adolfo Marsillach.

2005: 19 de enero, es investida Doctora Honoris Causa por la Universidad Politécnica de Valencia

2006: 21 de enero, tras la representación de *La duda* en el Palacio de Festivales de Santander, la actriz se dirigió al público para anunciarles que habían visto su última aparición en escena

2013: 7 de noviembre, fallece en Madrid Amparo Rivelles.

Martín Vargas, viaje hacia la memoria

“Un viajero incansable”. Este 2025 marca el centenario del nacimiento de Martín Vargas, figura emblemática de la danza española. Este maestro, coreógrafo y bailarín dejó una huella imborrable en los escenarios de España y del mundo.

JÉSSICA MARTÍN

Coreógrafa e intérprete de danza y secretaria de la Asociación Cultural Martín Vargas

Para conmemorar esta ocasión, el Ayuntamiento de València y la Asociación Cultural Martín Vargas han organizado una exposición en la Galería del Tossal que estará hasta el cinco de mayo que invita a explorar la época dorada de su arte y a comprender el impacto de su legado.

Fernando Martín Caurín, conocido artísticamente como “Martín Vargas” (Vilamarxant, 5 de marzo de 1925 – València, 21 de diciembre de 1999), creció en un hogar donde la música siempre tuvo un lugar importante. Sus padres, Juana Caurín Gil y Alberto Martín Manzano jugaron un papel esencial en su desarrollo. Su padre, Alberto Mar-

tín Manzano músico, compositor del *Himno a Pedralba* y del *Himno a Vilamarxant* y director de las Bandas Municipales *La Artística de Buñol*, *El Corral de Lliria*, *Unión Musical de Vilamarxant*, *La Lealtad de Vilamarxant* y *La Popular de Pedralba*, fue quien influyó profundamente en el amor de Martín por las artes y marcó el rumbo de su carrera artística.

Antes de ser aclamado como bailarín, Martín Vargas dio sus primeros pasos artísticos como cantante de copla en Valencia, debutando a los 16 años de la mano de *Circuitos Lacomba*, uno de los mayores representantes de la época. Su éxito fue tan notable que la propia compañía en la que actuaba decidió cambiar el programa otorgándole el papel de estrella del espectáculo. Así nació “El Gitano de la Voz de Oro”, un apodo tan enigmático como su propia historia, tejida entre realidad y leyenda. Se decía que descendía de una estirpe faraónica que había encontrado refugio en las sombras de la Alhambra granadina y que, desde niño, había crecido inmerso en el alma del arte gitano.

Su éxito fue tan rotundo que fundó su propia compañía en España y pronto fue contratado en Italia, donde su estancia se prolongó durante dos años. Posteriormente, se marcha a Argentina, donde el





Ministerio de Cultura Hispánica le contrata para realizar una gira de 50 actuaciones.

Fue en América Latina donde, poco a poco, Martín Vargas dejó atrás el canto para entregarse por completo a la danza. Su pasión por la danza española se gestó en la penumbra de las salas de cine, donde las legendarias figuras de Carmen Amaya, La Argentinita y Antonia Mercé, junto con un sinfín de películas de la época, encendieron su inspiración. Cada movimiento, cada paso proyectado en la pantalla avivaba en él el anhelo de formar parte de esa tradición, de hacer suyos aquellos gestos impregnados de historia y emoción.

Consolidado ya como un referente, Martín Vargas se propuso realizar el “sueño americano”, un desafío compartido por muchos artistas de su época. Su gran talento lo llevó a triunfar en Estados Unidos, donde compartió escenario con destacadas figuras como María Rosa, María Thomé y Dorita Ortiz.

Además, su éxito en Las Vegas junto a Juana Rosa y Damita Prado y su incursión en Hollywood le otorgaron un reconocimiento internacional consolidando su legado artístico.

En 1958, fue contratado por los estudios Paramount para la película *Maracaibo*, como bailarín y coreógrafo. Al año siguiente, participó en la serie de televisión *Zorro*, en

el episodio *Masquerade for Murder*, de Walt Disney, también como coreógrafo y bailarín, siempre con su inconfundible estilo.

En el ámbito personal, su estancia en Hollywood también marcó un capítulo importante en su vida: su matrimonio con Liberty Koloniari, secretaria de dirección de los estudios Paramount. La atracción fue inmediata y, en un arrebato casi cinematográfico, se casaron en Las Vegas. Poco después, nació su única hija, Juana Martín, quien desde pequeña mostró un talento artístico precoz.

La nostalgia por su tierra natal llevó a Martín Vargas de vuelta a España, aunque no sin desafíos. Tras regresar, reinició su carrera con nuevas energías. Trabajó como primer bailarín en la compañía de Mariemma. Tras finalizar su contrato, se unió a la compañía de José Greco, también como primer bailarín, lo que lo llevó de nuevo a Estados Unidos. Luego de una exitosa etapa, dejó la compañía y regresó a España donde decidió fundar su propia compañía El Ballet Martín Vargas.

Uno de los momentos culminantes de su trayectoria fue su colaboración con el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, donde interpretó con maestría obras como *El Amor Brujo* de Manuel de Falla y *Carmen* de Georges Bizet, una de las más icónicas de la historia, junto a la bailarina Nana Lorca.

Más tarde, junto a la cantante Gracia Montes, se incorporó con su propio Ballet Español Martín Vargas en el espectáculo *La Rosa de las Marismas*, reafirmando su capacidad para conjugar tradición y modernidad en cada una de sus producciones.

Entre las relaciones artísticas que marcaron su carrera destaca su amistad, profesional y personal, con Lola Flores, con quien compartió escenario en varias ocasiones. Juntos protagonizaron espectáculos como *La Guapa de Cádiz*, donde Martín Vargas brilló como primer bailarín y coreógrafo formando pareja artística con la bailarina Alicia Fernández.

Esta etapa de su vida consolidó su reputación como un artista versátil y carismático, cuyo talento iba más allá de la técnica, logrando conectar profundamente con el público. Tanto Martín Vargas como Lola Flores fueron reconocidos también por su habilidad como recitadores. Entre los años 60 y los años 70, Martín Vargas volvió a compartir escenario con el Ballet de María Rosa, donde trabajó como primer bailarín en espectáculos de danza, televisión y en los prestigiosos Festivales de España. Paralelamente, amplió su experiencia al unirse al Ballet Español de Pilar López, una de las compañías más importantes del momento.

En Madrid, ciudad donde estableció su residencia, asumió el cargo de maestro de danza española y primer bailarín en la Compañía Lírica Nacional del Teatro de la Zarzuela, bajo la dirección coreográfica de Alberto Lorca. Durante una década, consolidó su legado en la danza y dejó su marca en la historia del género.

Martín Vargas dedicó los últimos años de su vida a formar nuevas generaciones de bailarines, defendiendo la pureza de las tradiciones mientras fomentaba la innovación. Su coreografía *Caracoles*, creada para el Ballet Nacional de España en 1986-1995 y estrenada en el Teatro Monumental de Madrid, se

consolidó como una de las coreografías más icónicas del repertorio del BNE batiendo récords de representaciones y dejando una marca indeleble en la historia de la danza española.

A nivel personal, 1980 marcó un momento significativo en la vida de Martín Vargas. El 23 de septiembre nació su nieta, Jessica Martín, hija de Juana Martín, quien, como tercera generación de bailarines en la familia, heredaría el profundo compromiso artístico que caracterizó a su abuelo. Este acontecimiento fortaleció la continuidad de un legado construido con dedicación y pasión.

Como maestro, defendió la pureza de la tradición sin perder de vista la evolución del género. Dominaba las cuatro disciplinas de la danza española (flamenco, escuela bolera, danzas regionales y danza estilizada), combinando calidad y elegancia. Su talento coreográfico, versatilidad y energía fueron clave en la formación de nuevas generaciones. Hasta sus últimos días, transmitió su pasión por la danza, dejando una huella imborrable en cada estudiante.

Después de una carrera internacional que lo llevó a conquistar los escenarios más prestigiosos del mundo, Martín Vargas comenzó a sentir una profunda nostalgia por su tierra natal. Tomó la decisión de regresar a Valencia, el lugar donde nació. Fue recibido con los brazos abiertos por Carmen López, una destacada promotora de danza que enseguida reconoció su gran talento. Pronto el Centro de Danza Carmen López se transformó en un referente indiscutible de la danza española. Además, también impartió clases en el Centro Europeo de Danza con el objetivo de formar nuevos talentos. Creó su propio

Ballet Español de Valencia, que más tarde pasaría a llamarse Ballet Español Martín Vargas. Con esta compañía recorrió la Comunidad Valenciana, cosechando grandes éxitos y dando visibilidad y reconocimiento a las cuatro disciplinas fundamentales de la danza española: flamenco, escuela bolera, danzas regionales y danza estilizada, sello característico de su legado. Durante varias temporadas, el Conservatorio Profesional de Danza de Riba-roja y el Teatro Olympia fueron testigos de sus espectáculos, que se convirtieron en un referente en la región.

Martín Vargas no solo fue un intérprete excepcional, sino también un maestro comprometido con el desarrollo de nuevas generaciones de bailarines. Para él, la enseñanza era más que una transferencia de técnicas; era la preservación y evolución de un arte que consideraba esencial para la identidad cultural de España. El dominio que tenía de las cuatro disciplinas fundamentales de la danza española lo distinguió como un referente tanto dentro como fuera del aula. A lo largo de su carrera pedagógica, el Maestro abrazó la pureza de la tradición, pero también fomentó la innovación, creando un estilo que combinaba calidad, elegancia y actualidad.

Hoy, a cien años de su nacimiento, el impacto de su obra sigue vivo, tanto en los escenarios como en el corazón de quienes tuvieron el privilegio de aprender de él. Martín Vargas no solo transformó la danza española, sino que también dejó un modelo de dedicación y pasión por el arte que continúa inspirando a nuevas generaciones. Su legado sigue vivo.



TEATRO CALDERÓN

VALLADOLID



© Gerardo Sanz fotografías

TEMPORADA DE ABONO | FESTIVAL MEETYOU VALLADOLID

SALA DELIBES (adultos, familiar, música de cámara) | SALA EL DESVÁN (programación para primera infancia)

LA NAVE JUNIOR | LA NAVE SENIOR | HORIZONTES - RESIDENCIAS ARTÍSTICAS



TEATRO CALDERÓN

c/ Angustias, 1. 47003 Valladolid (España)
+34 983 426 444 / +34 983 426 436 (taquilla)

www.tcalderon.com

Síguenos en:



HISTORIAS DE LA ESCENA

VENTURA DE LA VEGA: el autor que quiso ser actor

Muchos dramaturgos comenzaron como actores o combinaron ambas labores, destacando figuras como Lope de Rueda y Ventura de la Vega. Este último, activo en el Madrid del siglo XIX, fue reconocido por su talento escénico y dirección teatral en el Liceo Artístico. Participó en diversas representaciones y escribió *El hombre de mundo*, su obra más célebre. Su trayectoria refleja la estrecha conexión entre la creación literaria y la interpretación teatral.

JOSÉ LUIS GONZÁLEZ SUBÍAS

Han sido muchos los autores teatrales que han iniciado su relación con el teatro subidos en un escenario como actores. Del mismo modo que ha sido frecuente —se trata de un fenómeno muy habitual hoy— que estos hayan compaginado su labor literaria con la dirección escénica. Los precedentes son muchos, y pueden remontarse hasta la antigua Roma, donde Plauto, según se cree, fue actor en su juventud. Nuestro Lope de Rueda, creador del teatro popular en España allá por el siglo XVI, no fue solo autor de comedias y de sus célebres pasos, sino que se dedicó al arte de la representación profesionalmente; como lo hicieron más tarde William Shakespeare o Molière, por citar solo algunos de los nombres más representativos y conocidos del teatro europeo.

El contacto directo con las tablas otorgó a estos autores unas características únicas como creadores escénicos, unos recursos solo asequibles a quienes han conocido el teatro por dentro y saben cómo funciona el lenguaje escénico y qué sirve sobre un escenario.

La atracción que ejerce la escena es tal que, a poco que se indague, no resulta difícil encontrar entre los escritores dramáticos ejemplos de autores que ejercieron el arte de la interpretación en mayor o menor medida; algunos, rozando la profesionalidad o, directamente, dedicándose profesionalmente a ella. La escena española contemporánea está poblada de nombres muy conocidos que corroboran este aserto, y se hallan en la mente de cualquiera de nuestros lectores. Pero esta sección no nació para ilustrar el presente, sino para arrojar luz sobre ese pasado que tantas veces olvidamos —o simplemente desconocemos—, del que somos herederos.

En el siglo XIX, esa escondida centuria a la que tanto debemos, y en la que se forja la industria teatral tal y como hoy la conocemos, miles de escritores —no exagero la cifra— mostraron su interés por la literatura dramática; y entre ellos, no pocos cedieron asimismo al deseo de subirse a un escenario para vivir «en carne propia» las pasiones, las emociones y los enredos de los personajes que habitan la ficción. El madrileño Manuel Tamayo y Baus (1829-1898), el célebre dramaturgo que da nombre a la calle donde hoy se yergue orgulloso el Teatro María Guerrero, antes de cumplir los doce años se subió por primera vez a un escenario junto a su madre —era hijo de los actores José Tamayo y Joaquina Baus—, en el estreno de la obra *Genoveva de Brabante*, del francés Bourgeois, cuya traducción y arreglo había realizado el precoz literato. Si bien no fue llamado a esa senda, que sí transitó con notable éxito su hermano, el afamado

Ventura de la Vega



actor Victorino Tamayo. Narciso Serra (1830-1877), otro madrileño como el anterior, perteneciente a la misma generación de escritores de mediados de siglo, también sintió la llamada de las tablas, llegando, este sí, a adentrarse en la profesión, que cultivó siendo muy joven, entre 1848 y 1854, compaginando la creación literaria con una actividad actoral que desempeñó en el Teatro de la Cruz y el del Instituto, así como en distintas campañas en provincias (Menéndez Onrubia, 1999: 328).

El dramaturgo que inspira esta nueva «historia de la escena», Ventura de la Vega (Buenos Aires, 1807-Madrid, 1865), autor de una de las más celebradas piezas teatrales del siglo XIX, *El hombre de mundo*, fue un destacado ejemplo de autor-actor en el Madrid romántico. Allá por 1830, cuando su nombre comenzaba a sonar entre los poetas que trataban de ocupar un lugar en el atractivo mundo de las letras, y su presencia en las reuniones y actos sociales de la capital eran ya habituales, De la Vega había adquirido fama como actor entre quienes lo conocían; hasta el punto de que llegó a ser contratado por el director y empresario Juan de Grimaldi, quien se hallaba entonces al frente de los dos grandes teatros madrileños —la Cruz y el Príncipe—, como miembro de una compañía que había formado para actuar en Sevilla, y de la que formaban parte junto con su propia esposa, la célebre actriz Concepción Rodríguez, las no menos afamadas Bárbara Lamadrid y Matilde Díez. Por desgracia —o no, pues quizá la vida de Ventura hubiera sido otra—, el corregidor de Madrid y superintendente general de los teatros del reino, don Tadeo Ignacio Gil, impidió que el poeta se uniera a la citada compañía, arguyendo hacerle un bien al obligarle a quedarse en Madrid, donde su trabajo como escritor podía ser más útil que el de cómico en provincias (Montero Alonso, 1951: 73).

Federico Carlos Sainz de Robles afirmó que Ventura de la Vega era un «actor formidable que hubiera podido triunfar en los mejores teatros públicos de Madrid» (1943: 265); y José Montero Alonso destacó asimismo esta cualidad del dramaturgo, retratándolo

HISTORIAS DE LA ESCENA



como «un actor consumado, un verdadero profesional de la declamación y de la acción escénicas» (1951: 72). Estas cualidades interpretativas, así como su afición al arte dramático las mantuvo en el tiempo. En los años cuarenta, el Liceo Artístico y Literario de la capital se hallaba en su apogeo. En uno de sus amplios salones se instaló un teatro, con capacidad de hasta mil personas, que fue dirigido por Ventura de la Vega gracias a su conocida condición de autor-actor. Allí, sabemos que el dramaturgo, que a finales de 1843 ocupó la cátedra de declamación de la citada institución (*La Verdad*, 1-XII-1843), intervino en diferentes montajes; como en la representación de la tragedia *Oscar*¹, en abril del citado año (*El Sol*, 5-IV-1843). En el teatro del Palacio de Villahermosa —sede del Liceo— volvería a intervenir como actor en numerosas ocasiones por entonces: así lo hizo en septiembre de 1844, en *Los hijos de Eduardo*, traducción que Bretón de los Herreros —otro importante liceísta— hizo del célebre drama de Delavigne (*El Heraldo*, 21-IX-1844); al mes siguiente, en la comedia de Martínez de la Rosa que lleva por título *La niña en casa y la madre en la máscara* (*Revista de Teatros*, 27-X-1844), que se representaría de nuevo varios meses después (*El Castellano*, 2-V-1845); o, poco más tarde, en la comedia escrita por él mismo con el título de *La mujer de un artista* (*El Español*, 3-VI-1845), traducción de una pieza francesa original de Scribe y Vanderburch.

El año de 1845 fue muy importante para el autor. No solo fue elegido presidente de la sección dramática del Liceo, en agosto de 1845 (*El Heraldo*, 5-VIII-1845), sino que en él daría a la luz la

obra por la que quizá es hoy más recordado: la comedia en cuatro actos y en verso *El hombre de mundo*. Estrenada el 2 de octubre en el Teatro del Príncipe, a beneficio de Julián Romea, quien interpretaría en la pieza el papel de don Luis, la obra había sido presentada con anterioridad en el teatrillo particular que la condesa de Montijo tenía en su quinta carabanchelera de Miranda, que desde 1843 dirigía también Ventura. En aquella representación particular, el dramaturgo asumió el papel que más tarde realizaría Romea; y la propia condesa el de Clara (Gies, 1996: 235), que en su estreno público representaría la célebre actriz Matilde Díez, esposa asimismo del popular actor. En aquella ocasión, Eugenia de Montijo y Ventura de la Vega es-

tuvieron acompañados en escena por el dramaturgo Patricio de la Escosura (Caldera, 2001: 224); un ejemplo más de esa afición de los poetas dramáticos a ejercitarse en el arte de la actuación escénica, que sigue estando en nuestros días más vigente que nunca.

Notas

1.- Se trata de la tragedia *Oscar, hijo de Osián*, de Juan Nicasio Gallego, adaptación de una tragedia francesa original de Arnault, estrenada por primera vez en 1811, a beneficio de Isidoro Máiquez. Según el redactor de la noticia, era la primera vez que Gallego asistía a la representación de su obra.

BIBLIOGRAFÍA

- CALDERA, Ermanno (2001). *El teatro español en la época romántica*. Madrid: Castalia.
- GIES, David T. (1996). *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge University Press.
- [Manuel Tamayo y Baus - Historia Hispánica](#)
- MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen (1999). «Notas sobre la presencia de Cervantes en la obra de Narciso Serra», *Anales Cervantinos*, Madrid, CSIC, pp. 325-335.
- MONTERO ALONSO, José (1951). *Ventura de la Vega*. Madrid: Editora Nacional.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos (1943). *El teatro español, historia y antología*. T. VII. Madrid: Aguilar.

ESTRENO 27 DE JUNIO TEATRO PALACIO VALDÉS (AVILÉS)

SOLEDAD MALLOL PEPA PEDROCHE

LA LAZARILLA

Adaptación: EDUARDO GALÁN Dirección: CARLA NYMAN

Una coproducción de S2, VANÍA, S. SICA, I+H, HAWORK, FINESTRA, MADRID, AD

OLIVIA MOLINA FERNANDO ANDINA DIANA PALAZÓN SERGIO MUR

Locuras Paralelas

DE GABRIELA GARCÍA Y PACO MIR DIRIGIDA POR PACO MIR

PRÓXIMO ESTRENO 10 DE OCTUBRE, TEATRO JOSÉ MARÍA RODERO (TORREJÓN DE ARDOZ)

UNA COPRODUCCIÓN DE S2, SECUENCIAS, 43, DOBBLA COLABORACIÓN, AVANT, VANÍA, HAWORK, PELLI

ESCENA IBEROAMERICANA

El teatro como vocación inicial, estética y evolución

Falleció Mario Vargas Llosa, el último representante del boom iberoamericano, Premio Príncipe de Asturias, Premio Cervantes, Académico de la RAE y de la Academia de Francia, Premio Nobel, entre otros muchos premios y galardones que lo han confirmado como uno de los clásicos contemporáneos de la literatura escrita en español y universal.

CARMEN MÁRQUEZ-MONTES
 Universidad de Las Palmas de Gran
 Canaria-Academia de las AAEE

Mario Vargas Llosa es conocido ante todo como novelista, si bien deja una notable obra teatral. Confesó que el teatro fue su primera vocación, deslumbrado por montajes que le hicieron pensar que “si en Lima hubiera habido gran actividad teatral seguro que habría escogido el teatro en lugar de la novela” (AFP 2003). Dijo haber representado, a los 16 años, *La huida del Inca* (1952), pieza escolar hoy perdida, en un teatro de Piura. Pero su trayectoria como dramaturgo comienza en los años ochenta con *La señorita de Tacna* (1981), *Kathie y el hipopótamo* (1983) y *La Chunga* (1986), suerte de trilogía metateatral que convierte el escenario en un espacio donde la memoria, la nostalgia y la fantasía invaden la realidad cotidiana,

produciendo una “confusión voluntaria” entre tiempos y planos. Explora el proceso creativo, el acto de recordar o imaginar, haciendo que los personajes narren, inventen o representen diferentes versiones de los hechos, en sintonía con su faceta de novelista, en la que siempre se interrogó sobre los límites entre verdad y mentira (Vargas Llosa, 1990).

La señorita de Tacna, estrenada en mayo de 1981 en Buenos Aires, con la actriz Norma Aleandro, fue la primera incursión profesional de Vargas Llosa. Donde un escritor reconstruye la juventud de su tía abuela desde diversos planos temporales –el presente doméstico de Mamaé y los episodios dramáticos de su pasado–, en un homenaje a la memoria y a la fabulación, donde la nostalgia personal deviene material poético.

En *Kathie y el hipopótamo* (escrita en 1983), la imaginación vuelve a ocupar el centro. Estre-

nada en abril de 1983 en Caracas, durante el Festival Internacional de Teatro de Venezuela, se ambienta en un ático de Lima. Kathie, dama de la alta sociedad, contrata al profesor Santiago Zavala como “negro” literario, para que le ayude a escribir un libro de viajes. En las sesiones, la realidad y la invención se entrelazan: Kathie relata con entusiasmo sus supuestas aventuras por África y Asia, mientras Santiago –escéptico y burlón al principio– acaba fantaseando mil y una variantes que mezclan la vida de Kathie con la suya. Vargas Llosa, que en su juventud parisina trabajó como escritor fantasma, impregna la obra de tintes autobiográficos. Es una lúcida reflexión sobre el nacimiento de los relatos: muestra “cómo y por qué nacen las historias y de qué modo la imaginación humana crea o completa aquello que no ocurrió en la vida real” (Ángeles 1983). La acción salta constantemente entre la realidad del ático y las escenas fabulosas que los personajes describen, ofreciendo un “teatro dentro del teatro” lleno de humor, ironía y referencias culturales.

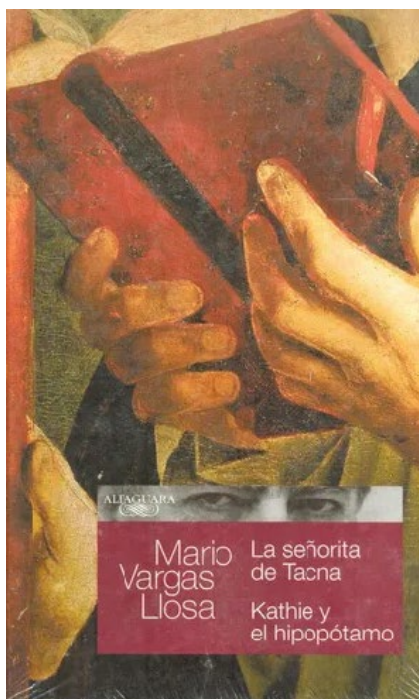
Con *La Chunga* (1986), Vargas Llosa cierra esta trilogía metaliteraria. Estrenada en Lima, en el Teatro Canout, el 30 de enero de 1986, retoma cuatro personajes secundarios de *La casa verde* (1966) –Lituma, Josefino, José y el “Mono”– trasladados a un bar de Piura que regenta La Chunga, enigmática tabernera. Una noche, Josefino entrega su joven amante, Meche, a La Chunga a cambio de dinero; la chica desaparece y nunca se sabe qué ocurrió. A partir de ahí, los cuatro amigos reconstruyen una y otra vez aquella noche, imaginando posibles desenlaces para el misterio. Cada uno propone una versión diferente –desde



sonajes femeninos de modo un tanto esquemático (Guichot 2011).

Tras unos años retornó a la dramaturgia a inicios de los noventa. En esta etapa, sus piezas siguen interrogando la relación entre realidad y deseo, pero abordan además cuestiones como el arte, la crítica y la defensa del patrimonio cultural, incorporando un tono más directamente vinculado a debates sociales. Dos obras destacan: *El loco de los balcones* (1993) y *Ojos bonitos, cuadros feos* (1996).

El loco de los balcones es una tragicomedia escrita en 1993, estrenada una década después en Lima (Alianza Francesa, enero de 2003, dirigida por Alonso Alegría). Vargas Llosa se inspira en la figura real de Bruno Roselli, un profesor italiano que luchó por salvar los balcones coloniales de Lima. Brunelli, “el loco” se enfrenta a la indolencia burocrática y a la piqueta modernizadora en su afán por conservar la Lima virreinal. Retrata a “un hombre idealista que va contra la corriente y en defensa de un sueño: conservar Lima la antigua” (AFP 2003). Combina un fuerte componente utópico –la cruzada individual de Brunelli contra la demolición de los históricos balcones– con reflexiones implícitas sobre el choque entre tradición y modernidad. No tuvo una buena recepción, sobre todo en España, donde se estrenó en 2014 en el Teatro Español de Madrid con José Sacristán en el papel protagónico. Se apreció el mensaje, pero fue tildada de excesivamente discursiva.



una huida romántica hasta un crimen pasional o una despedida voluntaria– proyectando en ella sus propios deseos, temores o culpas. La verdad nunca se revela. Está estructurada como drama polifónico donde “los personajes recrean, manipulan e inventan rutinariamente una noche singular [representando esa] función ancestral del ser humano: la del contador de historias” (Guichot 2023). La crítica peruana celebró *La Chunga* como una de las obras más originales del teatro nacional de los ochenta, destacando su atmósfera hibridada entre el costumbrismo y el realismo mágico. En España, se montó años después, también fue bien recibida. Sin embargo, ciertos analistas observaron que Vargas Llosa seguía dibujando a sus per-

La pieza en un acto, *Ojos bonitos, cuadros feos* (1996), marca el retorno de Vargas Llosa al formato breve y de cámara. Estrenada en julio de 1996 en el Teatro del Centro Cultural PUCP de Lima, bajo la

ESCENA LATINOAMERICANA



Odiseo y Penélope.

dirección de Luis Peirano. Aborda la relación entre el arte, la crítica y la vida emocional. Tres personajes: un influyente crítico de arte, Eduardo Zanelli; su joven alumna y admiradora, Alicia; y el novio de ésta, Rubén. La acción transcurre en un solo ambiente –el taller del crítico– donde inicialmente Zanelli presume de sus dotes de manipulador estético y sentimental, que se

complace por haber encumbrado a Alicia como pintora para luego destrozarla con la reseña que da título a la pieza. La situación evoluciona hacia un tenso juego psicológico cuando Rubén se enfrenta al crítico. Vargas Llosa explora la dialéctica entre Eros y Tánatos, entre la pulsión creativa/erótica y la destructiva, la seducción intelectual de Zanelli sobre Alicia está unida a

una morbosa voluntad de control que conduce a la depresión y al borde del suicidio. En escena ganó intensidad gracias a la actuación de grandes intérpretes: Mariana de Althaus, Salvador del Solar y Hernán Romero como Zanelli; la dirección de nuevo de Luis Peirano.

En el nuevo siglo, continuó con proyectos que fueron, en su mayo-

ría, adaptaciones: *Odiseo y Penélope* (2007), *Al pie del Támesis* (2008), *Las mil noches y una noche* (2010) y *Los cuentos de la peste* (2015).

Con *Odiseo y Penélope*, Vargas Llosa rindió homenaje a *La Odisea* de Homero en el marco del Festival de Teatro Clásico de Mérida. Versión minimalista del poema épico, se estrenó el 3 de agosto de 2006 en el Teatro Romano de Mérida. El escritor se atrevió a interpretar el papel de Odiseo (Ulises), acompañado por Aitana Sánchez-Gijón como Penélope, con dirección de Joan Ollé. Mantiene los episodios esenciales del viaje de Ulises narrados en retrospectiva. Vargas Llosa definió esta adaptación como “un mundo de cuentos y de apetitos en libertad” (Torres 2006). El estreno fue un éxito y la crítica elogió la audacia de Vargas Llosa por “convertirse en actor en el Teatro Romano de Mérida” (Torres 2006). Supuso una conjunción de erudición clásica y juego escénico moderno, y fue la primera de varias colaboraciones entre Vargas Llosa, Aitana Sánchez-Gijón y Joan Ollé.

Al año siguiente presentó *Al pie del Támesis* (2008), drama breve de ambientación contemporánea. Estrenado en marzo de 2008 en el Teatro del Centro Cultural Peruano Británico de Lima. Surge de una anécdota que Vargas Llosa escuchó del cubano Cabrera Infante: en un hotel de Londres, dos peruanos –Chispas, hombre de negocios, y Raquelita, la “hermana” de su amigo de la infancia– se reencuentran después de 35 años. Lo que empieza como una conversación nostálgica entre viejos conocidos se convierte en un diálogo revelador de secretos de identidad y deseo reprimido.

Las mil noches y una noche fue el título de la adaptación de *Las mil y una noches*. Estrenada en julio de 2008 en Madrid, en los Teatros del Canal, esta versión libre contó de nuevo con Mario Vargas Llosa como intérprete del rey Shahriar, Aitana Sánchez-Gijón como Scheherazade y dirección de Joan Ollé. La puesta en escena incorporó elementos visuales modernos sin traicionar la atmósfera de Oriente.

Los cuentos de la peste (2015) es el título de la pieza inspirada en *El Decamerón* de Boccaccio, que Vargas Llosa escribió e interpretó al Duque Ugolino. Estrenada en el Teatro Español de Madrid en 2015, de nuevo con dirección de Joan Ollé, acompañado en escena por Aitana Sánchez-Gijón, Pedro Casablanc, Marta Poveda y Óscar de la Fuente. Se construye a partir de varios relatos de Boccaccio seleccionados por Vargas Llosa, hilvanados en torno al tema del deseo exacerbado en tiempos de crisis. El propio autor definió el montaje como un tributo al poder de la ficción: “un mundo de fantasía con raíces hundidas en la realidad de lo vivido [que] además de hacerles compartir un sueño, [forma a los oyentes] para entender mejor el mundo real”, escribió en el programa de mano (Vargas Llosa 2015). Con esta obra cerró su ciclo teatral retomando la premisa que había iluminado toda su dramaturgia: la ficción como tabla de salvación, como ejercicio de libertad frente a las miserias de la realidad. La obra se leyó como el colofón natural de la aventura teatral de Vargas Llosa, que reunió en un espectáculo muchos de los ingredientes que lo caracterizan: literatura universal revisitada, erotismo, humor, diálogo entre épocas y, de nuevo, ese juego de espejos entre autor, narrador y personaje.

Aunque el nombre de Mario Vargas Llosa resonará principalmente por sus novelas, su dramaturgia, densa en ideas y a la vez profundamente ligada a la tradición de contar historias, seguirá invitando a cruzar la frontera de la realidad hacia la imaginación, acompañados por la voz inconfundible de Vargas Llosa.

Bibliografía

- AFP (2003). “Vargas Llosa estrena obra teatral en Perú”. *Emol*, 23 de enero de 2003. Disponible en <https://www.emol.com/noticias/magazine/2003/01/23/103168/vargas-llosa-estrena-obra-teatral-en-peru.html>.
- Guichot Muñoz, Elena (2011). *La dramaturgia de Mario Vargas Llosa: Contra la violencia de los años ochenta, la imaginación a escena*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Guichot Muñoz, Elena (2023). “Últimas obras teatrales de Mario Vargas Llosa.” *Trépanos*, 10 de enero de 2023. Disponible en <https://trepanos.es/2023/01/10/ultimas-obras-teatrales-de-mario-vargas-llosa/>.
- Luna-Escudero-Alie, María-Elvira (2017). “Eros y Tánatos en “Ojos bonitos, cuadros feos”, de Mario Vargas Llosa.” *Letralia—Sala de Ensayo*, 4 de diciembre de 2017. Disponible en <https://letralia.com/sala-de-ensayo/2017/12/04/eros-y-tanatos-en-ojos-bonitos-cuadros-feos-de-mario-vargas-llosa/>.
- Reverte, Concepción (1998). “La problemática de la mujer en el teatro de Mario Vargas Llosa”. En *Estudios de la Universidad de Cádiz ofrecidos a la memoria del profesor Braulio Justel*. Cádiz: Universidad de Cádiz pp. 571-579.
- Torres, Rosana (2006). “Odiseo es él”. *El País*, 4 de agosto de 2006. Disponible en https://elpais.com/cultura/2006/08/04/actualidad/1154642401_850215.html.
- Vargas Llosa, Mario (1990). *La verdad de las mentiras*. Madrid: Alfaguara.

Lo que son mujeres.
Morboría Teatro



Alcalá 2025 sueña los clásicos

El Festival Hispanoamericano del Siglo de Oro

CLARA PÉREZ

Directora artística del Festival Iberoamericano del Siglo de Oro de la Comunidad de Madrid, Clásicos en Alcalá

El Festival Hispanoamericano del Siglo de Oro, Clásicos en Alcalá –organizado por la Comunidad de Madrid y el Ayuntamiento de Alcalá de Henares– se ha consolidado ya como una cita ineludible en el calendario cultural de la ciudad Complutense, en el circuito teatral de la capital madrileña y de los festivales internacionales. Este año tiene un propósito primordial: hacer soñar

a su público. ¿Cómo? A través de cuatro semanas de programación donde los Clásicos serán los protagonistas.

En su XXIV edición, que se celebrará del 13 de junio al 6 de julio, pone al público y sus aspiraciones en el centro, invitándolo a fantasear con una programación de más de 90 actividades, 62 compañías tanto internacionales como nacionales –incluidas las del sello local de Creación Alcalá– y más de 20 estrenos.

Desde su primera edición en 2001, Clásicos en Alcalá ha divulgado las obras del Siglo de Oro bajo la dirección artística de recono-

cidos profesionales de las artes escénicas: María Ruiz, Pablo Nogales, Carlos Aladro, Darío Facal y Ernesto Arias y Mariano de Paco Serrano. Este último, lo especializó y le confirió el sello de identidad de Iberoamericano –Hispanoamericano ahora en la nomenclatura– desde 2021, configurando un Festival que impulsa el conocimiento de nuestros autores áureos con toda su riqueza patrimonial y consolida el vínculo cultural con Hispanoamérica: un mestizaje que, sin duda, forma parte de nuestra herencia.

Uno de los objetivos principales del certamen es acercar el legado de las obras clásicas a todos los

públicos, para que estos las resignifiquen y las vuelvan a soñar a través de sus ojos hoy. La palabra universal de las letras del Siglo de Oro español se transmitirá en los escenarios y espacios históricos y monumentales de Alcalá de la mano de los espectáculos de Fundación Teatro de la Abadía, Ron Lalá, Morboria, Teatro Clásico de Sevilla, Teatro Círculo de Nueva York, Nao d'amores, la Compañía Nacional de Teatro de México, Comedia Nacional de Uruguay o la compañía Angulo el Malo del reconocido director argentino Mauricio Kartun con *La Vis Cómica* –una obra que esta temporada únicamente se podrá ver en Clásicos en Alcalá en España–, entre muchos otros.

Convivirán en esta edición estrenos como *Numancia*, una producción de la Comunidad de Madrid para Teatros del Canal –con dirección del maestro José Luis Alonso de Santos–, *La Gitanilla* dirigida por Mariana Wainstein o *La desconquista* de Ron Lalá junto con otros géneros como: el concierto dibujado *Mira que te has de morir, mira que no sabes cuando* de la cantante Sofía Comas y el Premio Nacional del Cómic Javier Olivares, con dirección de Juan Manuel Casero, el espectáculo de calle *Zar-suela street* de la Zigurat Circus Band, o *La cómica de la cueva* de La Mínima Danza con sello creación Alcalá.

Con mi llegada en 2024 a la dirección artística y un significativo aumento presupuestario, el Festival sigue reinventándose y cuenta con un equipo implicado y necesario para desarrollar un programa multidisciplinar de calidad en 2025 para todo tipo de edades. Clásicos en Alcalá ofrece experiencias reales, que emocio-



Compañía Nacional de Teatro de México: *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz

Escena de la obra *Los empeños de una casa* de la Compañía Nacional de Teatro de México. Foto Sergio Carrero/INRA.



Ronlalá: *La desconquista*

nen, generen recuerdos felices e inviten a soñar.

Asimismo, el Festival también sirve de plataforma para la formación e intercambio creativo reuniendo a profesionales y estudiantes de distintas universidades, en actividades académicas y de formación con la dirección de Juana Escabias, Ignacio Rodulfo

Hazen y Luciano García Lorenzo, consolidándose como uno de los festivales más prestigiosos de España.

En definitiva, hagamos honor en esta edición al lema de esta de esta vigésimocuarta edición: “Sueña los Clásicos”. Estáis todos invitados.

¿Quién teme al algoritmo feroz?

La irrupción de la inteligencia artificial generativa está transformando las artes escénicas, abriendo nuevas posibilidades creativas pero también retos éticos, laborales y legales. Un cambio de paradigma que exige reflexión crítica para preservar la esencia humana del arte en plena revolución tecnológica.

PILAR JURADO

Soprano, compositora, directora.
Miembro de la Junta Directiva de la Academia de las Artes Escénicas de España y Directora de su Gabinete de Igualdad

A lo largo de la historia de la humanidad muchos han sido los momentos de profundo cambio social, político y económico, y todos y cada uno de ellos han dado lugar a los cambios culturales fruto de estas transformaciones, revelando nuevos géneros y acabando o llevando al olvido otros tantos.

La pandemia nos sumió en una oscura época en la que lo digital se convirtió en el centro de nuestras vidas. En pocos meses aprendimos que los tiempos pueden cambiar en horas y que el futuro se hace presente no por evolución sino por necesidad. Y es de esta manera cómo la Inteligencia Artificial, que soslayadamente ya formaba parte de nuestro día a día desde hacía décadas, irrumpe de un modo definitivo en diversos sectores, transformando procesos y redefiniendo prácticas. Pero es ahora, el momento en que la IA se hace generativa, cuando su inmersión

se hace extensiva a campos en los que antes sólo se rozaba de forma transversal.

Con permiso de mi querida amiga la compositora Anna Bofill, he querido titular este artículo tomando la pregunta que intitula su pieza musical, parte de una obra musical y audiovisual colectiva que estrenamos en el Festival de Música Española de Cádiz, dedicada al tema que aquí nos ocupa y rodeada de una profunda reflexión sobre lo que estábamos viviendo el grupo de nueve compositoras que la gestamos.

En las artes escénicas, la IA está empezando a desempeñar un papel crucial, desde la creación y producción hasta la interpretación y la experiencia del espectador. Esta revolución tecnológica trae consigo tanto oportunidades inéditas como desafíos significativos para los profesionales del sector. Los más osados, los que se aproximan con más velocidad a lo nuevo, ya han comenzado a introducir la IA en sus conceptos artísticos. Y así encontramos a coreógrafos como Wayne McGregor, que ha sido pionero en la incorporación de la tecnología en la danza contemporánea colaborando con Google Art & Culture Lab para

crear piezas coreográficas que utilizan IA. A través del proyecto "Living Archive", McGregor analiza el movimiento humano para generar nuevas coreografías. En el musical *Hamilton* de Broadway y compañías como The Royal Shakespeare Company en Reino Unido, han incorporado el uso de la IA para mejorar la experiencia del público a través de la realidad aumentada (AR) y experiencias interactivas. La compañía de teatro Rimini Protokoll ha utilizado IA para desarrollar proyectos interactivos que exploran la relación entre humanos y máquinas. Su obra *Uncanny Valley* presenta un androide en escena que actúa junto a actores humanos, desafiando las percepciones del público sobre la inteligencia y la empatía.

Pero este mundo cibernético generativo, que ahora ha entrado de lleno en cualquier reducto de nuestra sociedad, ya estaba en la mente de muchos de nosotros. Yo misma, en mi ópera *La página en blanco* estrenada en el Teatro Real en 2011, ya mostraba mi preocupación por el "posthumanismo" y la generación de contenidos a partir del cerebro de un ser humano en coma estimulado con herramientas digitales, e incluso la aparición de un cibercantante en la trama. En aquel momento, en Japón estaban creando prototipos que poco después del estreno ya eran una realidad. La génesis del momento actual ya estaba en marcha, pero las artes escénicas seguían en una evolución lineal



Adela Cortina

Autora de *Aporofobia, el rechazo al pobre*

¿Ética o ideología de la inteligencia artificial?

El eclipse de la razón comunicativa en una sociedad tecnologizada

que la pospandemia ha disparado indefectiblemente hacia un nuevo sistema en el que la naciente IA balbuceaba. Y hemos sido todos nosotros, también los creadores de las artes escénicas, los que la hemos enseñado mientras jugábamos inocentemente (o no tanto) con ella y la hemos visto crecer en capacidades y autonomía.

Actores, cantantes, músicos, técnicos y creadores comienzan a sentir amenazados sus roles ante la creciente capacidad de la IA para realizar tareas complejas. La automatización de áreas como la producción y el diseño pueden reducir la demanda de ciertos trabajos, de la misma manera que el uso de la voz y su traducción simultánea pueden acabar con profesiones como el doblaje o determinada locución. Todo lo que estamos viviendo abre las puertas a una nueva incertidumbre laboral.

Se nos plantea un conflicto filosófico y ético inédito, el Arte que entendíamos como una expresión de la condición humana, se cuestiona los límites de la autenticidad y la emoción en las actuaciones y creaciones artísticas generadas por IA.

Otro gran riesgo, en el que ya navegan muchos de los creadores actuales, tiene que ver con la cada vez mayor dependencia de la tecnología que despoja de habilidades y conocimientos básicos, lo cual podría pauperizar significativamente el legado cultural y artístico.

No perdamos de vista otro elemento perturbador y es el de los sesgos introducidos en los algoritmos. Los datos que van a definir, o ya están definiendo, el interés de una nueva creación, de una nueva interpretación, de una nueva puesta en escena, no serán los que los expertos en artes escénicas consideren fundamentales para determinar, según su criterio, su valía. El algoritmo valora aquello para lo que ha sido programado y, en muchos casos, sólo se da visibilidad a lo que tiene muchas visitas digitales, sin discriminar por talento, ni atender a la opinión de quienes son verdaderos conocedores. Esto, si no somos capaces de contrarrestarlo de alguna manera, chocará frontalmente con el apoyo a la diversidad y la vanguardia artística. Y entre esos sesgos de los algoritmos, también tendremos que vigilar que no perjudiquen a determinados sectores por cuestiones de género, raza o ideología.

Pero posiblemente uno de los más grandes retos a los que nos enfrentamos es el de cómo regu-

lar legalmente tantos cambios que transforman de una manera tan radical el sistema económico-social en el que nos encontramos: cómo reglar la autoría de las obras generadas por IA, cómo evitar que puedan acabar devaluando a la creación artística realizada por humanos, cómo proteger elementos que nos pertenecen como nuestra voz, nuestra imagen, nuestro movimiento y que están siendo utilizados sin el consentimiento de los artistas. Hace sólo unos días, la actriz Scarlett Johansson ha tenido que denunciar a OpenAI por utilizar su voz (mínimamente alterada pero absolutamente reconocible) en la nueva versión de ChatGPT. Los actores de Hollywood tuvieron que llevar a cabo una huelga de su sector, recogida por medios de todo el mundo, para impedir que su imagen fuera utilizada para generar avatares digitales que serían introducidos en sus películas.

Los profesionales, creadores e intérpretes de las artes escénicas debemos entender y analizar este momento de nuevos paradigmas tecnológicos, acercándonos a ellos sin temor pero siendo conscientes de que a las implicaciones ya conocidas deberemos añadir las que sigan a sus futuras propuestas. Nosotros también estamos obligados a proteger nuestro legado y a propiciar que las nuevas generaciones lo sigan incrementando. Para ello es imprescindible encontrar las fórmulas que preserven la humanidad y la esencia emocional que define el arte, haciendo de la IA un elemento que amplifique en lugar de eclipsar el talento y la creatividad humana.

TERRITORIOS/ GALICIA

44 UN CUARTO CHEO
DE VIDA. Por Ana
Abad de Larriva

50 ¿QUIÉN VIVE
DE LA DANZA EN
GALICIA?. Por Mikel
Aristegui Tello

54 DESPUÉS DEL
SUEÑO. Por Paula
Carballeira

56 TEATRO GALEGO
ACTUAL:
POTENCIA Y
RESISTENCIA. Por
Vanessa Sotelo

60 DANZA Y CIRCO
EN GALICIA:
TENDENCIAS,
COMPAÑÍAS Y
PERSPECTIVAS. Por
Paula Quintas

*Helen Keller, a muller mara-
billa?, de Chêvere Teatro, en
coproducción con el Centro
Dramático Nacional y el
Teatre Lliure. Foto de Diego
Seixo. Cedida por Diego
Seixo.*



O teatro galego do século XXI reflicte unha evolución marcada polo legado do teatro independente e unha forte renovación xeracional. Conviven compañías veteranas e emerxentes, con estilos que van dende o dramático ao posdramático. A presenza das mulleres e a hibridación das artes escénicas son cada vez maiores. A formación académica fomenta novos proxectos, aínda que moitos son efémeros.

Un cuarto cheo de vida

ANA ABAD DE LARRIVA

Creadora, intérprete, investigadora, docente e comunicadora escénica
Subdirectora da Erregueté | Revista Galega de Teatro

Estaba eu coa sensación de que este século aínda era novo cando de súpeto, xusto ao querer comezar a escribir estas liñas, tomei consciencia de que neste ano 2025 xa consumiu un cuarto do tempo máximo que pode durar. Pedíuseme que abordase neste artigo a situación social das artes escénicas en Galicia, e, en concreto, o estado do teatro galego no século XXI, recollendo compañías, autores e obras importantes. Porén, máis cá idea de facer un corte no tempo e elaborar unha relación de todos estes últimos elementos, porque para abranguer os nomes contidos nestes vinte e cinco anos

dun xeito completo precisaría unha extensión coa que non conto, axiña me viñeron diferentes pensamentos e reflexións que bosquexaban unha sorte de mapa; un dos moitos posibles. Nese plano de cuestións de interese os nomes serán exemplos que acompañarán cada risco e resultarán mínimos así que pido de antemán que me escusedes; ademais, que sería un artigo destas características se non arrancase cunha *captatio benevolentiae*?

Collo un carbón e un anaco de papel e alá vou entón. O primeiro que me vén á mente é que é moi difícil comprender con fondura a situación social das artes escénicas galegas no século actual sen coñecer a súa historia nas últimas tres décadas do século XX, ou mesmo sen entender a historia de Galicia e da lingua galega nas décadas ou incluso séculos anteriores, e sen reflexionar e acoutar o obxecto de estudo e a que nos referimos cando falamos de

teatro galego ou de artes escénicas galegas. A pesar da importancia de todas estas cuestións, tampouco me podo deter aquí a profundar nelas, pero coido que para tratar a evolución das artes escénicas no que vai de século si que é imprescindible comezar lembrando e poñendo en valor o labor das agrupacións e persoas pioneiras do teatro independente que impulsaron cara aos anos oitenta do século XX a creación escénica en galego e a profesionalización neste campo artístico.

Continúo sinalando o feito de que moitas das figuras desas xeracións que abrían camiño seguiron no novo século contribuíndo coa súa arte e co seu pulo reivindicativo ao sistema teatral galego, mentres se ía facendo un relevo xeracional máis pronunciado, ás veces convivinte e outras veces forzoso, debido ao pasamento dalgunhas daquelas persoas; algunhas, tristemente, xa na abertura do século, como o dramaturgo, director

TERRITORIOS/ GALICIA

e actor Roberto Vidal Bolaño, que faleceu en 2002, e outras, como os actores, actrices e creadores escénicos Ernesto Chao, Xosé Manuel Olveira (*Pico*), Celso Parada, Gustavo Pernas Cora, Dorotea Bárcena, Pilar Pereira..., que foron marchando co século máis avanzado. Moitas estiveran vinculadas a compañías que foran desaparecendo e a outras que foran agromando, e algunhas fundaran ou formaban parte de compañías que estaban en activo no momento das súas partidas e que desapareceron con estas.

Ao tempo, véñenme á cabeza as compañías veteranas nadas nos anos oitenta que hoxe seguen en activo: tanto aquelas que se mantiveron nun teatro habitualmente máis próximo ao drama ou que parte dun texto previo, propio ou alleo, aínda que actualizando os temas e as pezas, como Teatro do Noroeste, Teatro do Atlántico ou Sarabela Teatro, cada unha coa súa propia poética; como compañías como Chévere, que en cada proxecto investiga arredor dun tema de interese e move os marcos para levalo á escena, dende unha abordaxe máis posdramática...

Penso tamén nas compañías novas que naceron durante o pasado cuarto de século e desenvolveron unha fulgurante traxectoria coas súas creacións de corte contemporáneo, non só en Galicia senón tamén no resto do Estado, e que decidiron pechar os proxectos en pleno apoxeo, como aconteceu con Voadora, ou vai acontecer este ano con A Panadaria; e outras que se manteñen, como ButacaZero ou Elefante Elegante... Conecto isto con como o teatro galego seguiu ampliando a súa diversidade nos diferentes xéneros: o teatro físico e de artes do movemento, do que xa mencionei a Elefante Elegante; o teatro de monicreques, convivindo compañías que superan as catro décadas de traxectoria, como Os Monicreques de Kukus, Viravolta Títeres ou Títeres

Cachirulo, con outras novas como Nauta Teatro...

Iso mesmo aconteceu na dramaturxia, co xurdimento de novas sinaturas e coa importancia que tivo a crecente presenza e visibilidade das voces femininas, fronte ás décadas anteriores, con nomes como Esther F. Carrodegua, Vanesa Sotelo, AveLina Pérez, Paula Carballeira... Moitas ademais son artistas multidisciplinares, que escriben, actúan e mesmo dirixen. Na escenografía, no deseño de iluminación ou de vestiario aconteceu o mesmo, e figuras que xa desenvolvían os seus labores en décadas anteriores conviven con nomes que foron agromando, con forte pegada feminina: Marta Pazos, que foi a directora escénica da xa mencionada Voadora; Laura Iturralde, Beatriz de Vega, As Dúas e Punto...

Ese relevo xeracional nas diferentes áreas da creación escénica viuse fomentado pola creación, en 2005, da Escola Superior de Arte Dramática de Galicia, que supuxo a saída de fornadas de artistas nas diferentes especialidades que ofrece actualmente a Escola: Interpretación Textual, Interpretación Xestual, Dramaturxia, Dirección de Escena e Escenografía. Porén, como fenómeno derivado disto foron xurdindo tamén moitas agrupacións que desenvolveron un único espectáculo ou dous e que non se mantiveron no tempo, por diferentes circunstancias e motivos: inestabilidade e dificultades económicas; proxectos pouco firmes, xa que a unión estaba ancorada no desenvolvemento dunha peza como traballo de fin de estudos e/ou proposta que presentar aos Premios Xuventude Crea, un certame convocado pola Xunta de Galicia que está a ser un viveiro de novas creacións; desgaste ou perda de intereses e obxectivos comúns...

Tamén seguen a darse os casos de artistas que participan en proxectos doutras compañías xa existentes sen integrarse nelas máis ca en proxectos

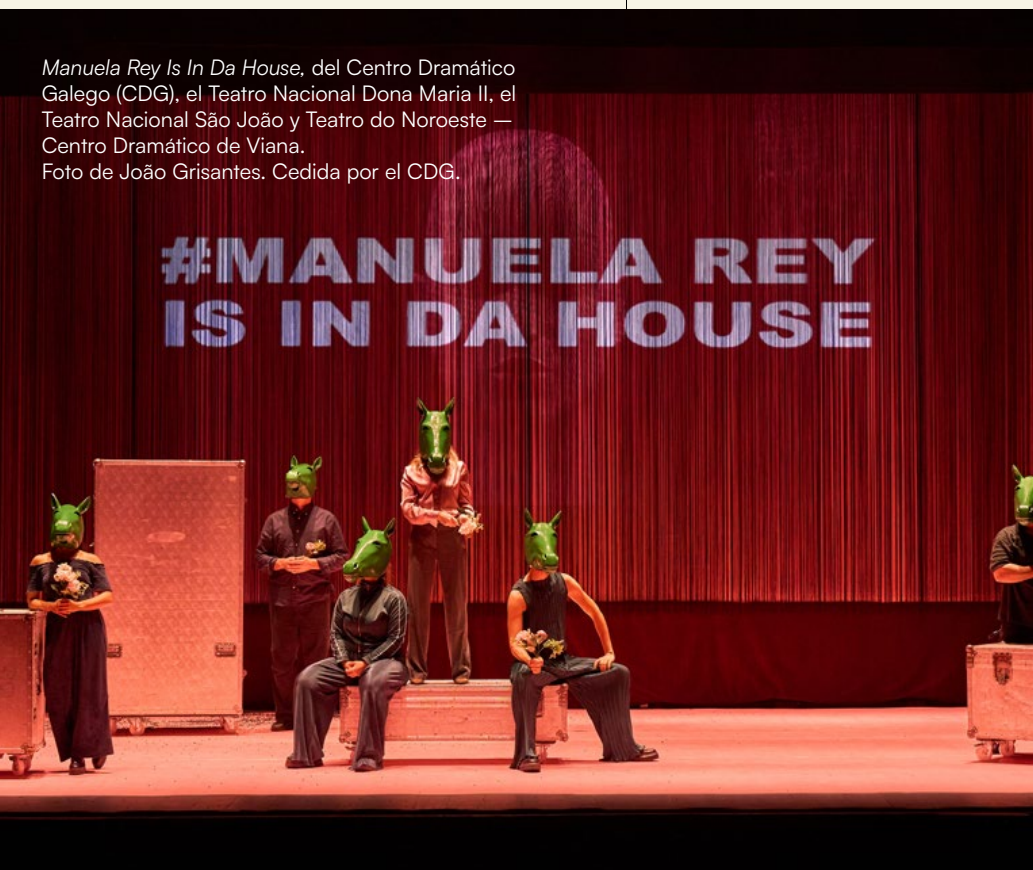
concretos, e tamén de artistas que forman "compañías" unipersoais e colaboran con outras artistas en cada proxecto. Outro fenómeno relacionado e derivado das circunstancias económicas e sociais que se deu nas últimas décadas foi a diminución xeral dos elencos, con moitas pezas unipersoais ou con dúas persoas, aínda que estea a volver haber unha aposta por montaxes con elencos grandes.

En canto aos estilos creativos, experimentouse o reforzo das tendencias posdramáticas e postespectaculares, coa inclusión tamén de elementos posdramáticos en espectáculos que se queren denominar dramáticos. Ademais, destaca a hibridación de xéneros nas creacións escénicas, que poden incorporar elementos do teatro, da danza, da narración oral, da maxia, das artes circenses ou das artes sonoras e audiovisuais... en propostas cada vez máis plásticas nas que o texto falado xoga ao mesmo nivel có resto de elementos escénicos, que conviven cos traballos nos que o texto segue a ser o elemento hexemónico. Esa hibridación de xéneros nos espectáculos esténdese ás programacións dos festivais de teatro, que agora son xa mostras de artes escénicas, acolledoras de propostas de xéneros diferentes, que foron incorporando tamén convocatorias específicas para creacións contemporáneas innovadoras que poidan ser representadas en espazos alternativos. Unha pregunta que xorde en relación con este último tipo de creacións é que cabida teñen despois noutras programacións, xa que hai poucas que, de xeito regular, as acollan.

Esa hibridación de xéneros tamén incidiu na propia dramaturxia e a súa recollida, potenciándose o paso da publicación de literatura dramática á publicación tamén de textos teatrais. Por exemplo, a *Erregueté* / *Revista Galega de Teatro*, que cumpre agora 42 anos, foi pioneira recentemente en comezar a publicar textos de espec-



Iribarne, de ButacaZero, en coproducción con el Centro Dramático Nacional y la MIT de Ribadavia. Foto de Geraldine Lelouche. Cedida por ButacaZero.



Manuela Rey Is In Da House, del Centro Dramático Galego (CDG), el Teatro Nacional Dona Maria II, el Teatro Nacional São João y Teatro do Noroeste — Centro Dramático de Viana. Foto de João Grisantes. Cedida por el CDG.

táculos de xéneros escénicos como a danza, o circo e a danza vertical ou teatro de o monicreques.

No referente aos temas de interese, mesmo nas pezas o máis plásticas, seguen a estar presentes temas sociais e políticos, tanto nas de creación propia, que contribúen ao corpus textual/artístico escénico-teatral galego como en adaptacións de pezas xa existentes, galegas ou doutros lugares, ao contexto, á lingua ou aos tempos actuais, dependendo do caso; como se pode ver escolmando algunhas das pezas que tiveron máis éxito nos últimos anos: *Iribarne*, de ButacaZero, *Unha inimiga do pobo*, a versión contemporánea de *Un inimigo do pobo*, de Henrik Ibsen, feita por Talía Teatro; *As que limpan*, ou *Elisa e Marcela*, de A Panadaria...

Nestes anos reforzouse a apertura do teatro galego cara a fóra, con coproducións de artistas e compañías galegas co Centro Dramático Nacional e xiras por outras comunidades do Estado español, e intercambios culturais como os que propicia Camiño Escena Norte; ou con proxectos compartidos con compañías e teatros portugueses, derivados das relacións históricas entre artistas e das coproducións do Centro Dramático Galego cos teatros portugueses, no seu labor de reforzo das conexións coa *lusofonía*, ou iniciativas como a Mostra de Teatro Galego que acolleu Coímbra en 2023.

Xa case esgotei o carbón e o papel está cuberto. Vexo un mapa difuso, pero cheo de riscos de formas variadas que suxiren elementos vizosos. Vexo nel un cuarto de século de vida, e, se me permitides darlles outra volta ás palabras, vexo o sector das artes escénicas galegas actuais como un cuarto, unha estancia, con algúns obstáculos, pero chea de vida, que convida a adentrarse nela e descubrir todos os trazos e cores que 1500 palabras non conseguen conter.

TERRITORIOS/ GALICIA

TRADUCCIÓN

ANA ABAD DE LARRIVA

Creadora, intérprete, investigadora,
docente y comunicadora escénica
Subdirectora de la Erregueté | Revista
Galega de Teatro

Estaba yo con la sensación de que este siglo todavía era joven cuando de repente, justo al querer comenzar a escribir estas líneas, tomé conciencia de que en este año 2025 ya ha consumido un cuarto del tiempo máximo que puede durar. Se me ha pedido que abordase en este artículo la situación social de las artes escénicas en Galicia, y, en concreto, el estado del teatro gallego en el siglo XXI, recogiendo compañías, autores y obras importantes. Sin embargo, más que la idea de hacer un corte en el tiempo y elaborar una relación de todos estos últimos elementos, porque para abarcar los nombres contenidos en estos veinticinco años de una manera completa precisaría una extensión con la que no cuento, enseguida me vinieron diferentes pensamientos y reflexiones que bosquejaban una suerte de mapa; uno de los muchos posibles. En ese plano de cuestiones de interés los nombres serán ejemplos que acompañarán cada rasgo y resultarán mínimos así que pido de antemano que me excuséis; además, ¿qué sería un artículo de estas características si no arrancase con una *captatio benevolentiae*?

Cojo un carboncillo y un trozo de papel y allá voy entonces. Lo primero que me viene a la mente es que es muy difícil comprender con profundidad la situación social de las artes escénicas gallegas en el siglo actual sin conocer su historia en las últimas tres décadas del siglo XX, o hasta sin entender la historia de Galicia y de la lengua gallega en las décadas o incluso siglos anteriores, y sin reflexionar y acotar el objeto de estudio y a qué nos referimos cuando hablamos de teatro gallego o de artes escénicas gallegas. A pesar de la importancia de todas estas cuestiones, tampoco me puedo detener aquí a profundizar en ellas, pero creo que para tratar la evolución de las artes escénicas en lo que va de siglo sí que es imprescindible comenzar recordando y

As que limpan, de A Panadaría, en coproducción con el Centro Dramático Nacional. Foto de Pilar Abades. Cedida por A Panadaría.



Unha inimiga do pobo, de Talía Teatro. Cedida por Talía Teatro.

poniendo en valor la labor de las agrupaciones y personas pioneras del teatro independiente que impulsaron hacia los años ochenta del siglo XX la creación escénica en gallego y la profesionalización en este campo artístico.

Continúo señalando el hecho de que muchas de las figuras de esas generaciones que abrían camino siguieron en el nuevo siglo contribuyendo con su arte y su impulso reivindicativo al sistema teatral gallego, mientras se iba haciendo un relevo generacional más pronunciado, a veces conviviente y otras veces forzoso, debido al fallecimiento de algunas de aquellas personas; algunas, tristemente, ya en el inicio del siglo, como el dramaturgo, director y actor Roberto Vidal Bolaño, que se fue en 2002, y otras, como los actores, actrices y creadores escénicos Ernesto Chao, Xosé Manuel Oliveira (*Pico*), Celso Parada, Gustavo Pernas Cora, Dorotea Bárcena, Pilar Pereira..., que se fueron marchando con el siglo más avanzado. Muchas habían estado

vinculadas a compañías que habían ido desapareciendo y a otras que habían ido naciendo, y algunas habían fundado o formaban parte de compañías que estaban en activo en el momento de sus partidas y que desaparecieron con estas.

Al mismo tiempo, me vienen a la cabeza las compañías veteranas nacidas en los años ochenta que hoy siguen en activo: tanto aquellas que se mantuvieron en un teatro habitualmente más próximo al drama o que partía de un texto previo, propio o ajeno, aunque actualizando los temas y las piezas, como Teatro do Noroeste, Teatro do Atlántico o Sarabela Teatro, cada una con su propia poética; como compañías como Chévere, que en cada proyecto investiga alrededor de un tema de interés y mueve los marcos para llevarlo a escena, desde un abordaje más postdramático...

Pienso también en las compañías nuevas que nacieron durante el pasado cuarto de siglo y desarrollaron una fulgurante trayectoria con sus creaciones

de corte contemporáneo, no solo en Galicia sino también en el resto del Estado, y que decidieron cerrar los proyectos en pleno apogeo, como aconteció con Voadora, o va a acontecer este año con A Panadaria; y otras que se mantienen, como ButacaZero o Elefante Elegante... Conecto esto con cómo el teatro gallego ha seguido ampliando su diversidad en los diferentes géneros: el teatro físico y de artes del movimiento, del que ya he mencionado a Elefante Elegante; el teatro de marionetas, conviviendo compañías que superan las cuatro décadas de trayectoria, como Os Monicreques de Kukas, Viravolta Títeres o Títeres Cachirulo, con otras nuevas como Nauta Teatro...

Esto mismo ha acontecido en la dramaturgia, con el surgimiento de nuevas firmas y con la importancia que ha tenido la creciente presencia y visibilidad de las voces femeninas, frente a las décadas anteriores, con firmas como Esther F. Carrodeguas, Vanesa Sotelo, AveLina Pérez, Paula Carballeira... Muchas además son artistas multidisciplinares, que escriben, adaptan, actúan e incluso dirigen. En la escenografía, en el diseño de iluminación o de vestuario ha acontecido lo mismo, y figuras que ya desarrollaban sus labores en décadas anteriores conviven con otros nombres que han ido brotando, con fuerte huella femenina: Marta Pazos, que fue la directora escénica de la ya mencionada Voadora; Laura Iturralde; Beatriz de Vega; As dúas e punto...

Ese relevo generacional en las diferentes áreas de la creación escénica se ha visto fomentado por la creación, en 2005, de la Escola Superior de Arte Dramática de Galicia, que ha supuesto la salida de hornadas de artistas en las diferentes especialidades que ofrece actualmente la Escuela: Interpretación Textual, Interpretación Gestual, Dramaturgia, Dirección de Escena y Escenografía. Sin embargo, como fenómeno derivado de esto han ido surgiendo también muchas agrupaciones que han desarrollado un único espectáculo o dos y que no se han mantenido en el tiempo, por diferentes circunstancias y motivos: inestabilidad y dificultades económicas; proyectos poco firmes, ya que la unión estaba anclada en el de-

sarrollo de una pieza como trabajo de fin de estudios y/o propuesta que presentar a los Premios Xuventude Crea, un certamen convocado por la Xunta de Galicia que está siendo un vivero de nuevas creaciones; desgaste o pérdida de intereses y objetivos comunes...

También siguen dándose los casos de artistas que participan en proyectos de otras compañías ya existentes sin integrarse en ellas más que en proyectos concretos, y también de artistas que forman "compañías" unipersonales y colaboran con otras artistas en cada proyecto. Otro fenómeno relacionado y derivado de las circunstancias económicas y sociales que se ha dado en las últimas décadas ha sido la disminución general de los elencos, con muchas piezas unipersonales o con dos personas, aunque esté volviendo a haber una apuesta por montajes con elencos grandes.

En cuanto a los estilos creativos, se ha experimentado el refuerzo de las tendencias postdramáticas y postespectaculares, con la inclusión también de elementos postdramáticos en espectáculos que se quieren denominar dramáticos. Además, destaca la hibridación de géneros en las creaciones escénicas, que pueden incorporar elementos del teatro, de la danza, de la narración oral, de la magia, de las artes circenses o de las artes sonoras y audiovisuales... en propuestas cada vez más plásticas en las que el texto hablado juega al mismo nivel que el resto de elementos escénicos, que conviven con los trabajos en los que el texto sigue siendo el elemento hegemónico. Esa hibridación de géneros en los espectáculos se extiende a las programaciones de los festivales de teatro, que ahora son ya muestras de artes escénicas, acogedoras de propuestas de géneros diferentes, que han ido incorporando también convocatorias específicas para creaciones contemporáneas innovadoras que puedan ser representadas en espacios alternativos. Una pregunta que surge en relación con este último tipo de creaciones es qué cabida tienen después en otras programaciones, ya que hay pocas que, de manera regular, las acojan.

Esa hibridación de géneros también ha incidido en la propia dramaturgia y su recogida, potenciándose el paso de

la publicación de literatura dramática a la publicación también de textos teatrales. Por ejemplo, la *Erregueté | Revista Galega de Teatro*, que cumple ahora 42 años, ha sido pionera recientemente en comenzar a publicar textos de espectáculos de géneros escénicos como la danza, el circo y la danza vertical o el teatro de marionetas.

En lo referente a los temas de interés, hasta en las piezas más plásticas, siguen estando presentes temas sociales y políticos, tanto en las de creación propia, que contribuyen al corpus textual/artístico escénico-teatral gallego como en adaptaciones de piezas ya existentes, gallegas o de otros lugares, al contexto, al idioma o a los tiempos actuales, dependiendo del caso; como se puede ver seleccionando algunas de las piezas que han tenido más éxito en los últimos años: *Iribarne*, de ButacaZero, *Unha inimiga do pobo*, la versión contemporánea de *Un enemigo del pueblo*, de Henrik Ibsen, hecha por Talía Teatro; *As que limpan*, o *Elisa e Marcela*, de A Panadaria...

En estos años se ha reforzado la apertura del teatro gallego hacia afuera, con coproducciones de artistas y compañías gallegas con el Centro Dramático Nacional, giras por otras comunidades del Estado español, e intercambios culturales como los que propicia Camino Escena Norte; o con proyectos compartidos con compañías y teatros portugueses, derivados de las relaciones históricas entre artistas y de las coproducciones del Centro Dramático Galego con los teatros portugueses, en su labor de refuerzo de las conexiones con la *lusofonía*, o iniciativas como la Mostra de Teatro Galego que acogió Coímbra en 2023.

Ya casi he agotado el carboncillo y el papel está cubierto. Veo un mapa difuso, pero lleno de rasgos de formas variadas que sugieren elementos fértiles. Veo en él un cuarto de siglo de vida, y, si me permitís darles otra vuelta a las palabras, veo el sector de las artes escénicas gallegas actuales como un cuarto, una estancia, con algunos obstáculos, pero llena de vida, que invita a adentrarse en ella y descubrir todos los trazos y colores que 1500 palabras no consiguen contener.

TERRITORIOS/ GALICIA

In Between.
Foto: Rubén Vilanova



¿Quién vive de la danza en Galicia?

Sabemos que el arte alimenta el alma, la danza libera emociones y nos conecta con nosotros mismos, pero también con los otros. Somos seres contradictorios y un poco masoquistas. Ha llegado el momento de plantarse y reivindicar derechos rasgados a nuestra profesión.

MIKEL ARÍSTEGUI TELLO

Director artístico

SIL Producciones-Artes en movimiento

Galicia es un territorio fuertemente arraigado a su cultura, a la tierra. Marcado por una situación geográfica que intenta sobrevivir a varias cosas. Por ejemplo, al monopolio de una institución que no ha cambiado de siglas políticas desde hace mucho tiempo. Más años, incluso, que los de cualquier vida profesional de la danza. Salvo en alguna excepción, la más actual, durante el período comprendido entre 2005 y 2010, años en los que el Centro Coreográfico Galego tuvo el presupuesto más alto hasta la fecha y que pasa por un 307% más que en la actualidad. Este dato creemos que merece una reflexión.

UNA BREVE APROXIMACIÓN

El panorama actual de la danza en Galicia es muy diverso. Se abastece tanto de compañías en las que convive la fusión de bailes tradicionales con técnicas más actuales, tal y como sucede en otros territorios donde el baile tradicional es una

parte muy significativa de la cultura, como de propuestas experimentales. Esas que según algunos (o muchos) programadores consideran que “el público no entiende”, y que sobreviven a duras penas en estructuras administrativas más enfocadas a la comercialización de la danza que a potenciar la libertad de la propia creación. Si sumamos a esto que las valoraciones que se realizan en las ayudas a producción resultan bastante obsoletas y los criterios económicos se potencian más que los creativos o artísticos, no se tienen en cuenta los lenguajes contemporáneos ni la trayectoria profesional y el recorrido artístico de la creadora, seguiremos teniendo que exportar bailarines por falta de estructuras reales.

Esta primera valoración nada positiva pasa por el desajuste tan grande que existe en la actualidad entre las iniciativas privadas provenientes del sector de la danza, con buena y demostrada respuesta, también del público, y los escasos presupuestos para sacar adelante la creación en danza desde lo público. Comparando los recursos que propone la administración con la canti-

dad de profesionales y la excelente salud de la creación dancística, se da una gran discordancia. En la última convocatoria de diciembre de 2024, la cantidad dedicada a la danza en las ayudas a creación escénica de AGADIC, Agencia Gallega de Industrias Culturales, ha sido solo un 11,5% del total. Destacables iniciativas como las “Residencias Paraíso” del Colectivo Rpm o las actividades en lo rural de A Casa Vella se crearon con mucho esfuerzo de las profesionales que las dirigen. Sin embargo, es una vez se han puesto en marcha, en condiciones de penuria económica, cuando la institución pública ha hecho una aportación monetaria que, comparada con el total de los presupuestos, ayuda, pero de una forma muy simbólica. Desde luego, conviene dejar muy claro que ninguna de estas iniciativas ha salido adelante gracias a esas ayudas, que además de escasas, se han concedido tarde.

Esta respuesta positiva por parte del público es más evidente en nuestro territorio rural, la buena disposición de los *concellos* pequeños, independientemente de sus siglas políticas, también es esen-

TERRITORIOS/ GALICIA

cial para este éxito. Yo opino que el futuro de la danza en Galicia pasa por lo rural, no es por menos que las estructuras independientes que crean muchas compañeras, se van asentando poco a poco en la llamada España vaciada. Vemos que, desde la pandemia, los teatros no recuperan sus aforos anteriores, los eventos culturales al exterior o en espacios alternativos como museos, funcionan muy bien. Si los acompañamos de un buen Godello y una empanada de zamburiñas tenemos el éxito del evento cultural asegurado. El ambiente festivo que recobra la danza en Galicia funciona muy bien, no es de balde que bailar está muy ligado a la fiesta en nuestra sociedad.

¿Serviría un mayor asociacionismo para contrarrestar las carencias? En la actualidad hay una treintena de profesionales de la danza de Galicia asociados en la *Asociación de Profesionais das artes do movemento de Galiza* (PAM) y aunque es un gran contenedor de la realidad actual de la danza, no sería justo decir que refleja la realidad de la danza en su totalidad. Faltan algunos profesionales bajo esas siglas.

Hay además alrededor de 15 compañías de danza inscritas en la asociación ESCENA GALEGA, que inicialmente agrupaba sólo a compañías de teatro. De estas 15, 11 repiten como profesionales en la PAM, recordemos que existe una diferencia entre las asociaciones de profesionales, compuestas por individuos profesionales sean docentes, coreógrafos, o intérpretes y las asociaciones de compañías que albergan las propias compañías. Si añadimos 3 o 4 estructuras que provienen de compañías de teatro centradas en el movimiento, y alguna otra que no pertenece a ninguna asociación gallega, completamos un panorama que alberga a unos 40 profesionales y estructuras de

las artes del movimiento en Galicia.

PAM. Profesionais das artes do movemento de Galiza

Esta iniciativa arrancó en 2019 como un movimiento-plataforma de personas afectadas por el desmantelamiento del Centro Coreográfico Galego, que en 2020 llegó a tener un presupuesto anual de 50.000€, un 28,6% del actual. Nació también para denunciar las irregularidades con la dirección del CCG y con la convocatoria de una plaza de gerencia de música y danza que se publicó en abril del 2021, para la nueva dirección del centro.

Quiso posicionarse en contra del PID, Plan Integral de la Danza, por ausencia de ideas claras después de la publicación de los puntos a trabajar, se reclamó presupuesto y cronología de acción para llevar a cabo los puntos aprobados para la mejora del sector sin respuesta clara incluso a día de hoy.

Constituida principalmente por personas dedicadas a la danza, la mayoría de las integrantes de la PAM son bailarinas que combinan el trabajo como intérprete en compañías a nivel nacional con sus propias creaciones en Galicia, viven a caballo entre comunidades y se mueven allá donde surja trabajo.

MAPEO

En los últimos años son más las compañeras de Galicia que participan en festivales y programaciones nacionales: La Guajira, Daniel Rodríguez, Colectivo Glovo, Fran Sieira, Nova Galega de Danza, iXa Danza, Elahood, Elvi Balboa, Paula Quintas, Vacaburra, Alejandra Balboa, Marcia Vázquez, Constance Hurlé...

Y ya, a nivel internacional, se encuentran también Javier Martín, La Macana, Pisando Ovos, Kirenia Danza... Así como quienes apuestan más por una visibilidad territo-

rial como Marta Alonso, Furia Sotelo, Eva Comesaña, Morraoconto, Laboratorio escénico S. Coop y SIL Producciones-Artes en movimiento.

Festivales con larga trayectoria como el de Solodos-danza con Danza no claustro, CanCunquinque con Herdanza y su certamen coreográfico de Santiago, Sacra Festival y su Festival de artes pola integración, Corpo[a]terra que de alguna manera derivó en ABANEA; programas de mediación que han nacido en Galicia y tienen reconocimiento nacional e internacional como la programación expandida del Teatro Rosalía de Castro, los encuentros como reflexión a la situación actual *Cara a unha escena plural*, otros más recientes como Escora Danza. Las residencias artísticas ya mencionadas Residencias Paraiso, las de A Casa Vella y las del colectivo Glovo Atopémonos Bailando en Lugo. Destaca también una distribuidora especializada en danza, AMARELO. Y algunas compañeras han iniciado festivales con apoyo de Concellos que si se tiene en cuenta su poder adquisitivo apoyan mucho la danza, en comparación con las instituciones más potentes.

Pero nada de esto es suficiente para las grandes instituciones que siguen mostrándose caprichosas y apuestan, en general, por una cultura en continua deconstrucción, con ayudas para las artes del movimiento heredadas del teatro y nada específicas y responden a realidades muy distintas y que poco o nada ayudan a la consolidación de proyectos que funcionan. Esos que pueden ofrecer a la ciudadanía una cultura transversal y de cooperación, acorde a las necesidades actuales.

Algunos de estos festivales reciben ayuda de AGADIC, otros no. Muchos de los proyectos de mediación están apoyados, casi de mane-



Ouveo.
Foto de Jesus Romero



Las Bodas de Figaro, el afilador.
Foto de David Gonzalez Rojo

ra íntegra, por la diputación de A Coruña, alguno por la de Pontevedra, otro por la de Lugo y ninguno por la de Ourense.

UNA BREVE REFLEXIÓN

Sin duda alguna, la precariedad a la que está sometida la profesión de la danza en diversos (casi todos) territorios del país, hace muy difícil su profesionalización, es decir, que se la tenga en cuenta como un bien cultural necesario y también como

un oficio. Pero desgraciadamente, no se trata de algo nuevo en ninguno de los territorios nacionales. Es por ello que las estructuras en muchos territorios trabajan, facturan y contratan a través de asociaciones. Sin embargo, destaca el hecho de que, en Galicia, ninguna asociación puede acceder a las ayudas de producción ni de coproducción de AGADIC, por lo que se da una condena a la pérdida, en todos los sentidos. "Por lo menos haces lo que te

gusta", siguen diciendo algunos. A quienes se les podría contestar, si es que queremos considerar una afirmación tan frágil, a estas alturas, con eso de "sí, pero a qué precio".

Y es precisamente el precio de la profesión lo que planteo aquí, la danza vive principalmente de la exhibición, de ahí salen los sueldos de las intérpretes, las coreógrafas, las productoras y las distribuidoras; también para la mediación, la docencia y las ayudas a la producción a giras y a distribución. Un mecanismo que no está funcionando porque hay muchos anclajes que no casan o van a destiempo. Es una coreografía que tiene que quedar perfecta, pero que, desgraciadamente, no depende de nosotras, las profesionales de la danza. Es como si una persona descoordinada intentara bailar al compás, queda extraño, casi como una caricatura.

En Galicia, como en prácticamente todo el territorio nacional, se necesita de manera urgente una nueva red de políticas culturales, así como el blindado de presupuestos aplicados a la danza y las artes del movimiento.

La danza y sus profesionales, un cosmos necesario y cultural como cualquier otro, que necesita de presencia y visibilidad, no puede seguir dependiendo de los gustos o las inclinaciones personales de los políticos y políticas de turno.

¿Quién vive exclusivamente de la danza en Galicia? Desgraciadamente las profesionales no. Habrá que mirar en los portales de transparencia cuánto ganan los políticos que ocupan cargos de responsabilidad relacionados con la danza.

Agradecimientos: Sabela Mendoza, Mikel Mendarte, Mercedes L. Caballero, Anna Paris, Cesar Compte y Cristina Cameselle.

Después del sueño

De la escritura solitaria al poder transformador del teatro, una trayectoria creativa revela cómo las palabras pueden trascender el papel, cobrar vida en escena y convertirse en un espejo de la realidad. Una apuesta por la emoción, la reflexión y la libertad artística sin límites.

PAULA CARBALLEIRA
Premio Nacional de
Literatura Dramática en 2023

Cuando empecé a escribir surgían las palabras en líneas ordenadas, con la caligrafía de hacer fácil la lectura, comprensible, mucho antes de que me comprasen una máquina de escribir, mucho antes de que los tipos de letras fueran Times New Roman, Arial o Liberation Serif. Eran narraciones breves, con ansia por llegar al final y encoger el corazón de quien llegase a leerlas, llenas de adjetivos y de tristes reflexiones. Ya confiaba entonces, entre la bruma de la melancolía adolescente, que las palabras irían más allá del papel, que alguien se dejaría llevar por ellas y crearía imágenes, las imágenes con las que ampliamos el mundo que simplemente vemos.

Y llegó el teatro. En la escuela, en el instituto, en la facultad, más allá



de los horarios lectivos. Y descubrí que yo también podía encarnar las palabras de otras personas, ofrecerles mi voz, mis gestos, ser otra versión de mí misma durante los ensayos, en el breve momento de la representación de una ficción que aceptamos como realidad en escena y que después nos acompaña como recuerdo.

Durante varios años la literatura y el teatro fueron para mí líneas paralelas sin intención de cruzarse, hasta que lo hicieron, y tuve la oportunidad de oír las palabras

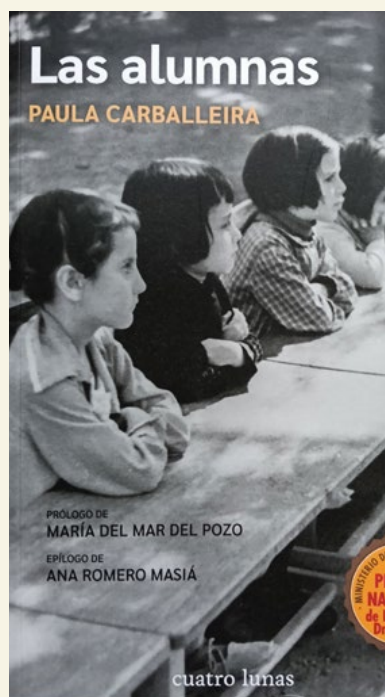
que yo había escrito, de percibir el ritmo, los ritmos, la emoción, de sorprenderme siempre con la manera de interpretarlas y ponerlas en escena, con ese entramado de propuestas artísticas que al final acababan confluyendo. Pensar en todos esos aspectos le daba un nuevo aliciente a imaginar posibles proyectos literarios. E imaginé. Imaginé luces, objetos, ropas, sonidos, músicas, movimientos, textos dramáticos que lanzasen ideas en voz alta sobre nuestra identidad, sobre nuestros miedos, sobre lo

Representación
de *Ubasute*



que se nos pone delante y parece inmutable, cuando no es así, cuando todo cambia, continuamente. Y cuestionar. Y reflexionar. Y, sobre todo, experimentar la libertad de romper barreras formales y estilísticas, porque todo cobrará sentido en lo que llamamos escenario, dentro de las convenciones en las que nos permitimos establecer un juego de espejos para que nos refleje, para que refleje lo que somos en verdad, lo que guardamos dentro, a menudo sumido en la oscuridad y el silencio.

Si escribir es mi espacio de sinceridad absoluta, donde encuentro la soledad que deseo y la compañía que necesito en esos momentos en los que me parece que aúllo, abandonada, y que mis gritos resuenan en paredes destruidas por el paso de los años y la erosión de la lluvia y



el viento; escribir teatro, además, es tener la sensación de que no existe el paso del tiempo, de que todo es presente, y de que hasta quien ha muerto puede cobrar vida de nuevo, o existir quien nunca lo ha hecho. Escribir teatro me conmueve. Todavía me conmueve. Me da esperanza. Pienso que al final de cada obra aplaudimos la ilusión, porque a menudo la sentimos ajena y queremos recuperarla. Pienso también que nos hemos habituado a contemplar lo que sucede sin pedirnos nada, pero el teatro es exigente y quizás no nos apetece que nos sacuda, que nos despierte, que nos muestre, que nos apele. Aún así, acabaremos por volver a él, como acabamos volviendo a mirarnos la cara cada mañana, después del sueño.

Teatro galego actual: potencia y resistencia

*Iribarne de ButacaZero y CDN
(Foto de Geraldine Laloutre)*



El teatro gallego actual florece entre la precariedad y la potencia creativa. Compañías históricas y nuevas voces configuran un panorama diverso, resiliente y comprometido con la memoria, el idioma y el público. Una escena en constante reinención que exige apoyo institucional real.

VANESA SOTELO
Esad de Galicia

Si a finales del siglo XX comenzaban a sentarse las bases del que sería el sistema teatral gallego, los primeros años del siglo XXI sirvieron para constatar la fragilidad de un sistema en construcción que, obligado a atravesar crisis económicas y sociales, no ha dejado de insistir en su potencial y desarrollar un diálogo próspero y activo con su público. Prueba de esto son los datos extraídos del informe presentado en 2020 por parte del Observatorio Galego da Cultura en el que el público encuestado mostraba un elevado grado de satisfacción con la calidad de los espectáculos ofertados.

A nivel artístico, en estos últimos años hemos podido destacar algunas líneas de trabajo que fueron configurando un ecosistema escénico con funciones y estéticas diversas. Así, podemos hablar de la indagación alrededor del teatro documental y la memoria colectiva realizada por Chévere, a la que suman la interpretación crítica e irónica de la realidad tan practicado a través de un género musical propio denominado “ultranoite”; el teatro de reivindicación y denuncia a través de la comedia como el creado por A Panadaría; la experiencia visual de la desaparecida Voadora y prolongada en la creación en solitario de la que fuera su directora, Marta Pazos; el trabajo asentado en la exploración de la dramaturgia contemporánea de Il Maquinario y

continuado a posteriori por su director, Tito Asorey, en su colaboración con diferentes compañías; las apuestas por el teatro comercial realizado por Ainé con éxitos antológicos como la adaptación teatral de Fariña o las producciones con rostros televisivos como reclamo como *Somos criminais*; el denominado *teatro perralleiro* de PT Excéntricas con el sello inconfundible de Quico Cadaval en la dirección; la innovación a partir de la tradición realizada por Nova Galega de Danza; el trabajo de nuevo circo desarrollado por la productora Pista Catro; el teatro físico y visual de Elefante Elegante; el *terrorismo de autor* practicado en Teatro Ensalle; la indagación en el ámbito del teatro infantil y juvenil de Os náufragos; las líneas centradas en el desarrollo de la dramaturgia gallega contemporánea a partir de la obra de sus autoras residentes como es el caso de Esther F. Carrodegas con ButacaZero o de Santiago Cortegoso para Ibuprofeno... Son solo algunos de los ejemplos del trabajo espectacular realizado con intensidad y singularidad en estos años y que se mezclan con el desarrollo de figuras del campo de la literatura dramática que han ido sumando importantes reconocimientos.

En este hábitat diverso, formado por diferentes conceptos de compañía en el que un equipo estable de trabajo se combina con iniciativas individuales, es posible detectar una práctica general de nomadismo salvaje debido a la política de función única y la falta de espacios estables, con la excepción de compañías con

sala propia como las viguesas Sala Ártika y Teatro Ensalle o la coruñesa Teatro del Andamio.

Entre las compañías pioneras que continúan su trabajo en la actualidad, encontramos proyectos como Teatro do Noroeste, una compañía fundada en 1987 y que incorpora nuevas voces en su dirección presentando una forma natural de tomar el relevo tanto en la gestión como en la dirección artística. Fundada en 1979, los Monicreques de Kukas es otra de las compañías históricas que continúa su actividad y supone una referencia imprescindible a la hora de entender el trabajo con objetos en Galicia. Por otra parte, creada en 1988, Talía Teatro es una de las estructuras más sólidas del panorama gallego y mantiene su apuesta por el teatro de texto de la literatura dramática universal con un elenco estable. De igual manera, podemos llevar nuestra atención hacia compañías como Sarabela Teatro y Teatro de Ningures que, además de su proyecto artístico, se caracterizan por un trabajo constante con la base en el contexto en el que se enmarcan.

Junto a estos proyectos pioneros, es posible encontrar en la programación reciente compañías nacidas en la década de 2010 vinculadas a espacios de encuentro y formación como el teatro universitario, las desaparecidas salas compostelanas Nasa y Galán y la propia Esad de Galicia. Es el caso de las ya citadas A Panadaría, Il Maquinario pero también de Cinema Sticado, Galeatro, Amorodio o Artesa Cía, entre otras muchas. Nacida en 2005, la ESADG es una de las instituciones que ha contribuido más radicalmente a la transformación del panorama teatral por la incorporación de profesionales salidos de las especialidades de “Dirección escénica y dramaturgia”, “Escenografía” e “Interpretación” que han ido dialogando con una profesión que

TERRITORIOS/ GALICIA



Unha inimiga do pobo (Talia Teatro)



O auto do Gastromil de PT Excéntricas

no acaba de ver mejoradas sus condiciones de producción.

En esta mirada general de los últimos cinco años, es posible apreciar una apuesta creciente en la escena por la dramaturgia gallega gracias a los diferentes premios de literatura dramática y a la producción propia. Es el caso de voces singulares como las de AveLina Pérez, Cándido Pazó, Carme Varela, Ernesto Is, Paula Carballeira, Carlos Labraña, Nerea Brey, Roberto Pascual, Iria Pinheiro, José L. Prieto, Esther F. Carrodegas, Lorena Conde o Laura Porto que ofrecen un teatro que tiene la realidad gallega en su centro y no renuncia a

la experimentación y al juego escénico desde la escritura.

No debemos olvidar el fructífero diálogo con Portugal que mantiene el teatro gallego, con el que generan cruces interesantes y proyectos transnacionales. Es el caso del trabajo que viene realizando la compañía lusa Teatro Art'Imagem con la incorporación de creadoras gallegas en sus producciones, la reciente experiencia de Sarabela Teatro con la Escola da Noite de Coimbra; la co-producción entre Teatro de Noroeste de Viana do Castelo y el Centro Dramático Galego con *Manuela Rey is in da house* o el proyecto *Territorios de liberdade* desarrollado por

Tanxarina, CDG y Companhia Certa da Varazim Teatro.

Organizados por la Asociación de Actores y Actrices, los Premios María Casares son una buena manera de detectar las tendencias, preferencias e influencias en la profesión. Realizar un recorrido por las últimas cinco ediciones del certamen permite componer una nómina de espectáculos, equipos y compañías que dan testimonio del relevo generacional, las alianzas entre compañías y la necesidad de renombrar las categorías para hacer visibles las diferentes disciplinas involucradas.

Así, en 2020 encontramos como ganador en la categoría a Mejor Espectáculo el título *Bernarda*, de Malasombra con dirección y texto de José L. Prieto mientras que *Ummm!*, de Teatro Avento resultaba ganador como Mejor Espectáculo infantil. Por su parte, en la edición de 2021, *A lingua das bolboretas*, de Sarabela Teatro con dirección de Gonçalo Guerreiro se hacía con el premio al Mejor Espectáculo al tiempo que *Os nenos da variola*, de Pérez&Fernández era el celebrado como Mejor Espectáculo Infantil. *Cigarreiras*, de Contraproduccións y Teatre Romea con dirección y adaptación de Cándido Pazó de la novela *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán resultó ser el Mejor Espectáculo de la edición de los Premios María Casares de 2022 junto con *Hugo*, de Os Náufragos que con texto y dirección de Gustavo del Río resultó vencedor en la categoría de Mejor Espectáculo Infantil. En la edición de 2023 el Mejor Espectáculo fue para *As que limpan*, de A Panadaría en co-producción con el CDN. Además, es en este año cuando se introducen dos nuevas categorías como es la de Mejor Dirección de Movimiento y Mejor Espectáculo de Monicreques, Figuras y Formas animadas que, en esta ocasión recayó en *Xela contra o Dragón-Tragaverbas* de Títeres Cachiru-

lo mientras que Caramuxo se hacía con el título de Mejor Espectáculo Infantil con *A nena que vivía nunha caixa de mistos*. En 2024, *Unha inimiga do pobo*, de Talía Teatro con dirección de Tito Asorey y adaptación de Tito Asorey y Vanesa Sotelo fue el trabajo considerado en la categoría de Mejor espectáculo, mientras que *Crisálida* de Caramuxo Teatro obtenía el reconocimiento como Mejor Espectáculo Infantil y *Nanai da China*, de Pérez&Fernández el de Mejor Espectáculo de Monicreques, Figuras y Formas Animadas.

Por último, en la edición de 2025, *Iribarne*, de ButacaZero en co-producción con el CDN con dirección de Xavier Castiñeira y texto de Esther F. Carrodegua fue el premiado en el apartado de Mejor Espectáculo, *Monstros*, de PT Excéntricas se llevó el título como Mejor Espectáculo

Infantil y el galardón de Mejor Espectáculo de Monicreques, Figuras y Formas animadas fue para *Os contos do lobicán*, de Redrum Teatro con texto de Eva Mejuto.

Así, espectáculos de gran formato conviven con unipersonales, propuestas convencionales comparten espacio con proyectos que apuestan por la hibridación de lenguajes, compañías históricas dialogan con creadoras emergentes y trabajos de reducido presupuesto se mezclan con apuestas de unidades de producción institucionales, conscientes siempre tanto de su público como del terreno de juego al que se enfrentan con disparidad de espacios de exhibición. Sea como sea, en un momento de emergencia lingüística marcado por la creciente pérdida de hablantes, el teatro sigue siendo un espacio de resistencia para la lengua

dentro de un sistema cultural caracterizado por la fragilidad de sus estructuras por la potencia de sus creadoras. En ese trabajo resistente, intenso y audaz, ese talento creativo, el poder de atracción sobre el público, la capacidad de reinventarse que han demostrado en cada década desde su aparición debería ser argumento suficiente para recibir de las instituciones un pensamiento estratégico y progresivo, una escucha activa y un apoyo estable con una dotación digna de recursos. En un tiempo marcado por la defensa de los derechos culturales y amenazado por la censura y las injerencias políticas resulta necesario ese trabajo que hace la creación escénica: registrar memoria, propiciar encuentros, abrir debates, involucrar a la comunidad y colectivizar tanto la rabia como la alegría.



26.

FESTIVAL DE TEATRO DE OLITE

18 JULIO-3 AGOSTO 2025



ORGANIZAN

Gobierno de Navarra Nafarroako Gobernua



FUNDACIÓN BALUARTE FUNDAZIOA

COLABORAN



NAVARRA † **NAFARROA**

Una forma de funcionar | Our own way | Gauzak egiteko dugun modua

DANZA Y CIRCO EN GALICIA

Tendencias, compañías y perspectivas

Galicia se ha consolidado como un referente en las artes del movimiento, con un panorama escénico diverso e innovador que fusiona danza contemporánea, circo, teatro y performance. Una explosión creativa con proyección nacional e internacional que demanda mayor apoyo institucional.

PAULA QUINTAS

Artista, pedagoga, investigadora y gestora cultural.

En la última década, la comunidad gallega ha experimentado muchos cambios de perspectivas alrededor de las artes de movimiento. Se han diversificado en diferentes lenguajes, formas, discursos y diálogos artísticos, creando un panorama muy rico con enfoques muy diversos, lo cual hace que Galicia en la actualidad presente un sello distinguido en las programaciones nacionales e internacionales.

Por un lado, partiendo de la danza contemporánea, apreciamos nuevas tendencias y nuevos lenguajes. Una es el Neo-folk, que parte de la danza de raíz para fusionar la música y la danza tradicional gallega con elementos modernos y vanguardistas. Como ejemplo podemos destacar Nova Galega de Danza (NGD), con más de 20 años

de creación con su pieza de gran formato *Dique*, coproducida por el Centro Coreográfico Galego en 2024. En esta misma tendencia, la compañía de Daniel Rodríguez o Fran Sieira son otros ejemplos destacados con sus últimas piezas *Transeúnte* y *Un baile Ceibe* (en formato de artes de calle), seleccionada por el Circuito RedAceroAbierto 2025, que podrá verse en diferentes festivales nacionales este verano.

Por otra parte, las danzas urbanas también se han fusionado con la contemporánea acercándose o interesándose por públicos más jóvenes. Un ejemplo es la compañía Elahood, ganadora del 34º Certamen Coreográfico de Madrid con la pieza *Intempestiva*, creada por Sabela Domínguez y Julia Laport, inspirada en la obra y en la figura de la reconocida autora Xela Arias (galardonada con las Letras Gallegas 2021).

El Colectivo D'elas, también trabaja en esta línea. Es un colectivo de danza urbana integrado por jó-

venes artistas emergentes gallegas y dirigido también por Julia Laport y Sabela Domínguez. Su línea nace de la necesidad de desarrollar por medio de la colectividad y crear puentes entre artistas del movimiento de esta modalidad. Este colectivo recientemente acaba de estrenar la pieza *Velaiquich Amoorch!* en el Festival Escenas do Cambio en Mayo de 2025, una propuesta planteada desde parámetros de la improvisación, técnicas de danza urbana, contemporánea, teatro y acrobacia.

Otra compañía en esta misma línea es Laboratorio Escénico Coop, situada también en A Coruña, con Alba Cotelo y Carmen Cotelo al mando. Tiene varios espectáculos en cartel además de un contenedor y centro artístico y cultural en la ciudad.

En otras líneas de investigación, podemos destacar el género de las nuevas vanguardias, con compañías de larga trayectoria como Lamacana, Pisando Ovos, La Guajira, Sólodos o Kirenia Danza. Presentan trabajos intergeneracionales, con formatos de diferente índole con larga proyección nacional, y en algunos casos internacional.

Otra línea de investigación y formato es la compañía Vacaburra, formada por las artistas Andrea Quintana y Gena Baamonde. Jun-



Orquesta de ma-
labares. Pistacatro
Foto: Rubán
Vilanova

tas crean una mirada transfeminista del mundo, con el cuerpo como accionador principal de sus propuestas académicas en formatos de conferencias performativas.

En cuanto a la danza de gran formato, hallamos la ya mencionada *Dique* de Nova Galega de Danza,

Como formato de calle o site-specific, fue importante la reciente pieza de Colectivo Globo Tríade, la cual forma parte de la gira *Danza Escena 2025*.

Entre la hibridación con otras artes como el circo o la performance, trabajando con elementos u objetos

relacionados con ellos, se percibe en Elvi Balboa y su reciente pieza para espacio no convencional *Baunsbak*. Se trata de una investigación sobre la búsqueda del equilibrio y el reboté como metáfora de recuperación.

Otra tendencia a destacar es la danza-teatro con ejemplos como

TERRITORIOS/ GALICIA

Elvi Balboa
Espectáculo *Baunsbak*



Transeúnte
Foto: Daniel Rodríguez.



Furia Sotelo, con su última pieza *O extravió ou a arte de perderse* o Marta Alonso Tejada, con su reconocido espectáculo *Bailar Agora*, la historia de una bailarina que nace y crece en los años ochenta y noventa y que a día de hoy ha llegado a los cuarenta años de edad.

En relación al circo, el volumen ha crecido recientemente dentro de las propuestas o géneros, donde prima lo que se llama dentro de la historia del circo el “nuevo circo”, el cual se fecha a partir del año 2000. Han nacido compañías que se centran en el error y el azar. El circo contemporáneo juega con la tensión entre lo controlable y lo no controlable. Si el circo tradicional y el nuevo circo representan la destreza sobrehumana del cuerpo del intérprete, el circo contemporáneo tematiza el caos. Como menciona Michel Guy en el libro *Circo expandido*, es el arte de componer un espectáculo con la ayuda de las artes del circo, otras artes (el teatro, la danza o las artes plásticas, por mencionar algunas) y habilidades variadas.

La hibridación entre danza y circo, y las nuevas perspectivas dentro del nuevo circo, ha supuesto también otros enfoques para los creadores. En Galicia tenemos algunos ejemplos de compañías, como puede ser Cía IO con su último espectáculo *¿Cantas patas para un banco?* seleccionada en el Catálogo de Circo a Escena de 2023, o el prestigioso espectáculo dirigido por Pablo Reboleiro, *Orquesta de Malabares* de la compañía Pistacatro, la cual también ha sido seleccionada en el mismo catálogo en la edición 2024. También la compañía circo-danza Cía Suma, formada por Su Moreno y Maria Move, la cual tiene varios espectáculos en cartel, como su último estreno *Glamping* de 2023.

Por otra parte Paula Quintas-Cía, con su estrenado *Multiperspecti-*

vas#3 en Fira Tárrega 2024, seleccionada en catálogo de Circo a Escena 2025, la cual parte de la perspectiva del espectador como reflexión contemporánea, combinando improvisación teatral, danza, circo y performance, dejando espacio para la interacción con el público. Experimenta con los límites de las artes escénicas para enfrentarse con la realidad del espacio que nos rodea: los límites entre lo privado y lo público, y lo vivencial en el arte en una instalación circense compartida a tiempo real.

Esta propuesta en constante desarrollo, culmina su investigación en la cápsula #3, y es la parte práctica de una tesis doctoral *Límites y Confluencias entre la danza y el circo contemporáneos en la España del S.XXI*, dirigida por Carlos Tejo en la Universidad de Vigo, (2021-2026).

Dentro de líneas en las artes circenses son las conocidas artes de calle. En Galicia hay una tradición con múltiples compañías que ofrecen diferentes formatos. Algunas son Duelirium, Desastronauts, A vela Circo, Assicópatas, Compañía Asacocirco, estas últimas de la provincia de Pontevedra, Alfredo Pérez Muiño, Carlos Sante, Marta Sempre Arriba, Henrriko, Cirkompacto, Peter Punk o Xampatito Pato con su reconocido espectáculo *Só*.

Para llegar a generar todos estos nuevos lenguajes tenemos que hacer hincapié en las plataformas, foros y encuentros promovidos por la comunidad artística independiente. Generan puentes con artistas externos, desde el panorama nacional e internacional de la escena. Desde ellas y las asociaciones se ha trabajado y se sigue trabajando en un conjunto para luchar sobre los derechos y mejoras del sistema cultural, donde podríamos decir que en los espacios de danza contemporánea existen actualmente catalogadas unas 35 compañías aproximadamente y en circo unas

29. Algunas de estas asociaciones son la PAM (Asociación de Profesionales das artes do Movemento), cuya presidenta es Alejandra Balboa, y la APCG (Asociación de Profesionales de Circo de Galicia), cuyo presidente es Isaac Rodríguez. Por otra parte como patronal podemos destacar a Escena Galega (Asociación Galega de Empresas de Artes Escénicas). Es el referente del sector profesional de las artes escénicas en Galicia. Fue creada en marzo de 2002 por iniciativa de 16 compañías de teatro. Actualmente está formada por 60 miembros entre compañías y empresas productoras. La asociación se posicionó como interlocutora con las instituciones y demás agentes del medio desde 2015, para impulsar así el desarrollo empresarial de cara a la modernización del sector, sin perder la identidad de las compañías como motores creativos de las artes escénicas galegas.

El tejido está cada vez más consolidado. Muchos artistas que han terminado su formación fuera de la comunidad gallega, ven una posibilidad de regresar para comenzar o continuar una línea profesional en su trabajo.

Las compañías emergentes se han duplicado en la última década gracias a programas de mediación o investigación en residencias, como pueden ser el Colectivo RPM o A Casa Vella en Amiadoso- Allariz (Ourense), o Atopémonos Bailando (Lugo), apoyados por la Agencia de Industrias Culturales, de la Xunta de Galicia, pasando por otros espacios como Sacra Experience en Pincelo (Lugo), u otros de reciente creación como A Palleira en Sarria (Lugo).

En el circo, también hay contenedores o estructura de creación como puede ser Circonove en Santiago de Compostela, o Manicomios en Coruña, pasando por algunas escuelas privadas en esta comunidad.

Una cuestión relevante es que en

diciembre de 2024, se crearon los primeros premios de circo en homenaje al malabarista y fundador de Pistacatro Productora de Soños S.L, Manu Lfaestefgo, promovidos por la APCG y Antón Coucheiro, en el teatro Principal de Santiago de Compostela. Fue el germen de unión de la profesión de donde surgió la creación de un censo promovido por Raquel Oitavén (Duelirium). Aunque las ayudas al circo son menores, a pesar de la existencia de un programa de formación e innovación llamado D10. En este año de 2025, realizará su décima edición en los meses de noviembre y diciembre. De ella surgirán cruces de reflexión, investigación y teorización académica, entre artistas nacionales e internacionales y los de la comunidad gallega. De su producción se encarga Pistacatro Productora de Sotos S.L, con el apoyo de la Agencia de Industrias Culturales de la Xunta de Galicia y el INAEM, además de otros colaboradores.

Como conclusión la investigación y espacios de reflexión es uno de los pilares básicos para el apoyo a la creación artística entre los artistas para promover y establecer redes creativas y colaborativas, para generar tendencias y nuevas perspectivas artísticas.

Galicia está en un momento de creación exponencial, el cual necesita más apoyos para continuar su camino.

LINK DE INTERÉS:

APCG: <https://www.apcg.gal/>

PAM: <https://www.pamgaliza.org/>

ESCENA GALEGA: <https://www.escena-galega.gal/index.php/es/>

DOSIER: MAGIA E ILUSIONISMO

Cuando éramos pequeños, asistir a un espectáculo de magia era caer atrapado en la fascinación. Ir a ver títeres era disfrutar pero contemplar los trucos de magia era traspasar la puerta hacia un espacio incomprendible.

La magia y el ilusionismo siempre han sido una disciplina de las artes escénicas. Y más desde que la espectacularidad o la construcción de unas dramaturgias las están caracterizando en estos tiempos. Hay trabajos que nos cuentan historias por medio de hábiles trucos.

Los adultos también quedamos atrapados por los espectáculos de magia e ilusionismo.

El Mago Pop.
Nada es imposible



MAGO POP

“El mago es un actor que interpreta el papel de mago”

REDACCIÓN

El Mago Pop -Antonio Díaz-, académico de honor, es una de las figuras más importantes de la magia española. Después de adquirir el Teatro Victoria de Barcelona, debutó en Broadway, pero, además, ha abierto una vía a la internacionalización de su trayectoria con la compra del Branson Magic Theater en Misuri. Valga esta entrevista para reivindicar el arte de la magia y el ilusionismo.

P: Siempre he percibido que, a pesar de haber visto grandes espectáculos como los tuyos, a pesar de que hoy en día ves que la magia camina como una obra de teatro, con una dramaturgia propia, se le considera como un arte menor cuando, es posiblemente una de las artes escénicas que más público tiene. ¿Consideras que es menor realmente o somos nosotros los ajenos a la disciplina quienes la consideramos así, los especialistas, los críticos y demás?

R: Bueno, yo creo que sucede

un poco con la magia como con otras artes escénicas, ¿no? Que a lo mejor son un poquito más minoritarias, pues hay esta percepción general que comentas, ¿no? De un arte, pues, a lo mejor menor y sobre todo de menor aceptación, de menor tradición quizás en la cultura general de los teatreros. Creo que sí, que es natural. Pero al final encuentra su lugar en el público. La magia tiene esa capacidad también de poder movilizar a muchos tipos de público, incluso a espectadores que a lo mejor al teatro tradicional les costaría más.

Cumple su función por ahí, pero sí que es verdad que la manera en la que entendemos el teatro, que al final es una historia, un viaje, la magia muchas veces no está tan bien considerada. Quizá es porque siempre se ha representado en eventos, en sitios que no son propiamente un teatro, sino lugares diversos. A lo mejor también tiene esta particularidad anfibia entre arte escénico a veces y entretenimiento.

P: A lo mejor es porque le he-

mos visto en bodas, bautizos, comuniones y fiestas populares.

R: Exacto, sí. La magia ha vivido gracias a eso muchos años. Pero hay que darle su lugar en el teatro. Creo que es una misión muy bonita que debemos tener los ilusionistas para que tenga el prestigio que tiene el teatro. El prestigio que se merece.

P: He visto una evolución durante aproximadamente los últimos veinte años hasta el punto de que he visto espectáculos que son de magia, pero en realidad están contando una historia.

R: Así es, sí, sí.

P: Es lo más interesante, quizá un fenómeno paralelo al circo, ¿no? El circo también ha pasado de ser una sucesión de números a contarte una historia con una dramaturgia donde se ejecutan los ejercicios a lo largo de él. En la magia está ocurriendo lo mismo en lo más reciente que he visto. Ya no es simplemente que te metan en una caja y te corten con un serrucho o veas adivinaciones de cartas, ¿no?

R: Exacto. Sí, lo creo, como tú

DOSIER: MAGIA E ILUSIONISMO



Branson Magic Theater

bien dices. Yo creo que al final el mago es un actor, que interpreta el papel de mago. Pero es un actor y que debe haber una dramaturgia detrás para emocionar al espectador, para llevarlo, para hacer un viaje con él. Si solo es una sucesión de trucos, pues para mí a lo mejor no debería ser un arte escénico. En el momento en el que sí hay una dramaturgia, hay un trabajo orientado a la creación de personaje, de historias, de conflictos, yo creo que ahí es cuando la magia realmente tiene la singularidad de la técnica, la singularidad de que haces una cosa que el otro no sabe cómo la haces, pero todo lo demás es un arte escénico, ¿no?

P: Muchos magos os habéis hecho famosos, entre comillas, gracias a la televisión. Realmente no sé por

qué parecían más respetables los que salían en televisión.

R: Sí, al final la televisión es... es un altavoz enorme y además con los magos sucede un poco como con los cocineros, que al final en un país puede haber dos o tres conocidos, no puede haber muchos más, no sé por qué, pero es un poco así, ¿no? Sí que creo que la televisión puede suponer un altavoz, pero que el éxito de un espectáculo es el propio espectáculo, ¿no? Si el espectáculo no está bien, si el boca a boca no está bien, al final es muy imposible tener un éxito prolongado en el tiempo con un espectáculo. El mayor marketing de un espectáculo es el propio espectáculo, el boca a boca, y en eso pues yo creo que eso, que hay personas muy, muy, muy conocidas que cuando hacen teatro, pues a lo

mejor, o hacen magia en este caso, a lo mejor no tienen el éxito a nivel teatral que tienen en el televisivo y lo contrario también sucede a veces, que también es muy bonito, alguien que a lo mejor no es muy conocido tiene un espectáculo muy potente y lo consigue sacar adelante.

P: Vamos a tu trayectoria, sin caer en un repaso a la Wikipedia. ¿cuál es el momento artístico al que le tienes más cariño?

R: ¿A espectáculos, a juegos o a qué te refieres?

P: Yo diría más bien a algún número dentro del espectáculo o números.

R: Hay un número en el espectáculo que se da con una sombra, que es un número que me ha dado muchísimas alegrías durante muchos años de mi carrera, y te diría que es el número que emocionalmente tiene el mayor impacto. Pero sí que es cierto que si tengo que decir un género de números que es el que más o menos la gente me reconoce, es el que tiene que ver con las teletransportaciones. En mi espectáculo los juegos de teletransportación tienen un gran éxito y es algo en lo que me he especializado con los años. Y es en lo que he ido buscando el más difícil todavía.

P: Son impresionantes las teletransportaciones tuyas. ¿Cómo se te ocurrió todo este proyecto de crear un teatro en Misuri?

R: Es un proyecto que viene desde hace años. Ya hace muchos años que sabíamos que Estados Unidos iba a ser un mercado muy importante para nosotros, por su importancia en el *show business*, por su tradición con el ilusionismo y tener para nosotros una base de operaciones allí pues tenía todo el sentido, porque nuestro espectáculo es muy de gran formato, requerimos de un espacio que dé sentido a los montajes y los desmontajes. Y también poder hacer temporadas largas, a poder construir nuestra identidad allí. Y sí, yo me iba a dormir muchas noches buscando ahí

teatros por Estados Unidos, fuimos a ver un montón en muchos sitios y lo importante era decidir, uno, la ciudad y, dos, el propio teatro. Y eso fue un viaje apasionante. Al final nos inclinamos por una opción que para todo el mundo puede sonar disparatada, pero que para nosotros tenía todo el sentido y que hacía compatible nuestro alojamiento allí con nuestras giras por Estados Unidos, porque además estás estratégicamente en el centro, te puedes mover muy bien. Como después alternar con temporadas en Broadway o en Las Vegas o en territorios que a lo mejor son más conocidos para el público general, pero que de cara a esa formación y a ese viaje, pues a lo mejor tiene sentido el crecer en un lugar donde no esté tanto puesto el foco.

P: A esta penúltima pregunta no sé si la respuesta te la doy yo o la pregunta la haces tú, pero bueno, me imagino cuál va a ser la respuesta. ¿Crees que debemos, desde la Academia de Artes Escénicas, apoyar más esta disciplina? Y lo digo concretamente porque veo una necesidad de que exista un premio Talía dedicado a la magia e ilusionismo. Y que magia e ilusionismo formen una especialidad propia en la Academia, que no tenemos tampoco.

R: Creo que sería muy bonito y, de hecho, una cosa que reconozco muchísimo en la nueva Academia es ese interés, esas ganas de que la magia sume. Le estoy muy agradecido, ya solamente con el gesto de hacerme académico de honor, pues lo voy a tener en el corazón siempre. Además, por lo que significa para mí, que como sabes, más allá de ilusionista, soy un enamorado de las artes escénicas, soy productor teatral, soy enamorado del teatro, me formé en esto porque es lo que más me gusta y que la magia tenga su lugar ahí, pues vamos, es un privilegio.

Y que la voluntad que tenéis desde la Academia de hacerlo cada vez



más visible, pues me parece un gesto encomiable y al que estoy muy agradecido.

P: Antes la magia se ejercitaba en escuelas de magos, pero ahora es que además de aprender en escuelas de magos, también soléis haber

hecho estudios de arte dramático y superiores.

R: Sí. Hay que mejorar siempre. Somos actores, como he dicho antes.

P: Desearte lo mejor en la aventura en Missouri.

R: Muchísimas gracias. Es mi deseo.

La dramaturgia en la magia

La magia es el arte del asombro, una disciplina escénica que conecta con lo filosófico, simbólico y emocional. Hoy, más allá del truco, busca narrar, conmover y dialogar con otras artes. Renovada y transdisciplinar, la magia contemporánea se afirma como lenguaje escénico pleno, con identidad, profundidad y poesía visual.

NACHO DIAGO

Mago, actor y académico

El misterio de lo imposible. De eso va todo esto. Por lo menos así lo dice Juan Tamariz en su libro *El Arco Iris Mágico* (Edición de Gema Navarro 2016) y pocas personas en el mundo le pueden rebatir cosas en este ámbito. La magia apela al asombro. Y si echamos la vista atrás encontramos que para Aristóteles, el asombro es de donde surge la filosofía. “Pues es a causa del asombro que los hombres ahora y en un principio comenzaron a filosofar.” (Metafísica, Libro I, Capítulo 2, 982b).

La curiosidad y la sorpresa ante el mundo es lo que impulsa a los seres humanos a buscar explicaciones y a reflexionar sobre la naturaleza del universo y la propia existencia. El asombro es más que una reacción emocional. Es una manera de estar en el mundo, una vía de conocimiento, un punto de partida hacia la comprensión profunda de lo que nos rodea. Y es aquí donde interviene la magia. El arte encargado de estimular y preservar nuestra capacidad de asombro y por tanto de hacernos preguntas. El ilusionismo apela a una manera de mirar. Una forma nueva de contemplar lo que ya conocemos.

¿Puede haber algo más adecuado a las artes escénicas y al teatro en particular que esa invitación a reflexionar? ¿Puede haber herramienta más valiosa? La magia, como disciplina artística, ha estado siempre impregnada de un simbolismo propio, potente y autónomo. Cuando un mago corta una cuerda y, a su voluntad, ésta vuelve a estar intacta, nos remite a la resurrección y la vida eterna. Si un objeto levita de una manera inexplicable, evoca al deseo de libertad al que todo ser humano aspira. Si logra hacer aparecer miles de cartas entre sus manos, a la abundancia y el deseo de que nunca falte de nada. Y si Harry Houdini escapa de una camisa de fuerza, colgado boca abajo desde el edificio de correos de la ciudad de Nueva York, lo hace al deseo de liberarse de las ataduras y problemas de la vida cotidiana. De una forma más o menos explícita, cada efecto mágico hace alusión a algún anhelo, inquietud o aspecto esencial de la condición humana.

Tanto es así que no ha necesitado recurrir a otros lenguajes para justificar su existencia. Posee una dramaturgia intrínseca, en la que el misterio, la sorpresa y lo imposible se convierten en vehículos expresivos por sí mismos. La magia se ha servido por bastado a lo largo de la historia por

sí misma para ser considerada como el arte del asombro. Quizás por eso, durante muchos años, ha seguido un camino propio y paralelo al del resto de las artes escénicas, potenciando sus fortalezas y depurando su mayor virtud: la capacidad de fascinar a quien la contempla.

Pero también, en ese proceso, a veces ha dejado de mirar con suficiente atención a sus compañeras dentro de las disciplinas escénicas. Esto ha supuesto algunos manierismos y hábitos heredados que han lastrado su estética y adoptado ciertos modos de hacer que a veces recordaban a épocas ya superadas. Desde vestidos llenos de purpurina, de un gusto más que dudoso, a la ausencia de la figura de la mujer; y cuando ésta aparecía, lo hacía en un papel más propio de un objeto que de una puesta en valor. Pasando por chisteras, fracs y guantes blancos como reminiscencia de una estética decimonónica que en ocasiones persistía.

Por suerte esa etapa quedó atrás y en las últimas décadas la magia ha sido capaz de expresar todo su contenido artístico más allá de clichés y la caspa acumulada, para ser un arte consolidado y apreciado por el público en general. Como prueba de ello el espectáculo *Nada es Imposible* de Antonio Díaz (El Mago Pop) se ha convertido en uno de las producciones más taquilleras de España. Incluso de Europa. Pero no es solo la taquilla lo que certifica esta evolución; también lo hacen espectáculos de pequeño y mediano formato, con un acabado y una delicadeza extrema.

Donde la presencia de la mujer, aunque todavía en minoría, empieza a



Imágenes de *aLUZina*
de Nacho Diago.
(Fotografías de José Luis Hervás)

multiplicarse y a coger protagonismo, dejando de ser una mera ayudante para ser generadora de historias e imposibles. Ya en los años 90 surge, principalmente en Francia, la denominada *Magie Nouvelle* (o “nueva magia”). Una corriente contemporánea dentro del arte mágico que busca renovar su lenguaje escénico.

Pero esta renovación que surgió como un movimiento artístico consciente e impulsado en principio por la *Compagnie 14:20*, fundada por Clément Debailleul y Raphaël Navarro, ha dejado una estela intangible, y no tan encorsetada a su manifiesto fundacional, en creadores de toda Europa y por supuesto en nuestro país. Miguel Muñoz, Maga Gisell, Sergi Buka, Gonzalo Albiñana, la compañía Tuttilifamili,

Jaime Figueroa, Miguel Ángel Gea, Imanol Ituiño, entre otros muchos, son creadores que partiendo del ilusionismo exploran narrativas diferentes. Se aleja del espectáculo tradicional centrado únicamente en el truco o la destreza técnica, para explorar formas más poéticas, teatrales y emocionales. Esto implica un cambio de enfoque: del truco como fin, al truco como lenguaje para construir significado, emoción y narrativa.

En lugar de presentar una secuencia de efectos aislados, se están desarrollando espectáculos con estructura dramática, contenido simbólico y compromiso estético.

El ilusionismo entra en constante diálogo con otras artes como la danza, el teatro visual, el circo contemporá-

neo o las artes digitales. Se produce un cambio en la mirada, donde se empieza a utilizar esa herramienta tan potente, “el asombro”, para convertirla en un instrumento con el que resignificar o amplificar su discurso.

Cada vez son más los artistas que parten de la poética de lo imposible para llegar a otros lugares. Aunque esto no es nuevo; Joan Brossa, Philippe Genty, incluso Robert Lepage o Peeping Tom han hecho incursiones en este ámbito, y sí parece haber un cambio en el sentido del viaje. Donde el camino no va desde el teatro, la danza o los títeres hacia la magia sino desde el ilusionismo hacia el resto de las artes. La búsqueda de la interdisciplinariedad. Se explora la mezcla de lenguajes y se desdibujan los límites.

Pasamos de la “multidisciplinariedad” a la “transdisciplinariedad”, superando la división tradicional de las disciplinas para crear un nuevo enfoque integrador, donde los lenguajes conviven sin competir. Se retroalimentan. Se suman. Y es la persona creadora, guiada por la dramaturgia del espectáculo, quien decide dar mayor peso a una u otra expresión artística. Donde la figura del mago o maga se redefine. Ya no es un “hacedor de milagros” todopoderoso, sino un creador o creadora, intérprete y poeta de lo imposible.

El truco no es el fin, sino el medio para construir significado, narrativa y experiencia estética. El objetivo no es solo el asombro, sino la apertura a lo sensible, lo filosófico, lo onírico o lo simbólico. Igual que pasó hace unos años con el circo, la magia artística lleva un tiempo pidiendo paso de una forma renovada.

Reivindicándose como lenguaje escénico con identidad propia, capaz de emocionar, sugerir, conmover e interpelar al espectador dejando atrás viejos clichés ya superados. Un lugar donde contar historias, donde hacer pensar, reír y donde asombrarse.

La magia española y la magia en España

Aunque muy presente como espectáculo, la magia escénica es poco reconocida como arte en España. Desde la segunda mitad del siglo XX, ha desarrollado una estética propia, con figuras clave como Tamariz. A pesar de su prestigio internacional y una industria especializada, el sector sufre aislamiento, amateurismo y escaso reconocimiento institucional. Falta profesionalización, visibilidad y datos que permitan políticas culturales adecuadas para dignificar su valor artístico y patrimonial.

ELOY FERNÁNDEZ MATEOS

Investigador de magia e ilusionismo

Todos hemos presenciado un juego de magia alguna vez, ya sea en un espectáculo en vivo, a través de la televisión o redes sociales, o sencillamente gracias a un familiar o amigo que adivina la carta que hemos elegido. La magia escénica, o ilusionismo, habita en nuestro inconsciente colectivo como una forma de entretenimiento basada en el “engaño amable” que pone en jaque nuestra lógica, generando una emoción de asombro.

Sin embargo, resulta mucho más desconocida su profunda dimensión artística, más concretamente en lo que respecta a la corriente estética desarrollada en España desde la segunda mitad del siglo XX. Actualmente España está considerada el epicentro del mundo mágico, pudiendo presumir de contar con quien quizá sea el mago vivo más distinguido, Juan Tamariz¹.

La figura de Tamariz supone un ejemplo paradigmático de la consideración social en torno a la magia en nuestro país. Su figura ha calado

hondo como icono mediático en la sociedad española, admirado como un maravilloso entretenedor, especialmente por su personaje divertido y algo excéntrico. Pero es mucho menos extendido el hecho de que dentro del mundo mágico está reconocido a nivel mundial como uno de los genios más extraordinarios y relevantes que han existido².

La denominada Escuela Mágica de Madrid —de cuyos fundadores Tamariz fue la cara más visible— se considera uno de los movimientos más significativos de la historia del ilusionismo³.

Desde que este grupo vanguardista firmase en 1971 su histórico manifiesto, la magia contemporánea española ha venido desarrollando una idiosincrasia propia, que ha nutrido a varias generaciones de artistas de innegable prestigio e influencia a nivel internacional.

Es muy frecuente que esta información resulte inaudita a toda persona que no tenga un contacto bastante directo con el mundo de la magia. Pero lo verdaderamente preocupante es que exista el mismo nivel de ignorancia —o peor aún, desinterés— entre los profesionales del resto de las artes escénicas,

incluidos los gestores culturales. Es posible recorrer las páginas de la mayoría de las historias de teatro sin hallar una sola alusión a la magia⁴. Igualmente flagrante resulta la omisión de la programación de magia en los principales anuarios de estadísticas culturales⁵ (Ministerio de Cultura⁶, Fundación SGAE⁷ etc.), así como el hecho de que hasta hace poco el ilusionismo no estuviese calificado como actividad artística por la Agencia Tributaria a efectos de aplicación del IVA⁸.

Las causas de esta patente divergencia entre “la magia española” y “la magia en España” responden a la combinación de múltiples factores que conforman una realidad sociocultural compleja. Existe todo un sector cultural estructurado en torno al ilusionismo como disciplina artística, orquestado en diferentes áreas de actividad que articulan su cadena de valor⁹: el sistema escénico (con sus idiosincrasias propias en la creación mágico-escénica, producción y programación-exhibición), la gestión del patrimonio (editoriales de libros y revistas especializados, bibliotecas y archivos, museos y colecciones privadas...), formación y mediación (escuelas



Izquierda: Juan Tamariz con su inseparable coche-cito. Derecha: Fotografía que encabezó el artículo del New York Times "El hombre que hizo de España la capital mundial de la magia." [Fuente: Javier de Agustín (imagen izquierda) / New York Times Magazine (imagen derecha) <https://www.nytimes.com/2023/01/02/magazine/juan-tamariz-magic.html>]



y cursos de especialización, formación online, sociedades mágicas, congresos nacionales e internacionales, circuitos de conferencias o jornadas de estudio e investigación), además de contar con su propia industria creativa especializada en la invención, producción y distribución de productos de magia (inventores y asesores creativos, fabricantes y artesanos, tiendas de magia...).

Diversos estudios realizados en torno a estos ámbitos confirman la pertinencia de reafirmar al ilusionismo como un arte escénico con

un gran valor artístico y patrimonial¹⁰, con artistas de considerable prestigio e influencia internacional y formado por una comunidad rica que además cuenta con una industria propia y una serie de dinámicas particulares que determinan una idiosincrasia identitaria.

No obstante, en contraste con este punto de partida, el sector del ilusionismo denota a su vez una serie de debilidades estructurales que lo ubican como un sector considerablemente minorizado. El análisis en profundidad, tanto individual como conjunto, de las realidades y

dinámicas de los diferentes agentes que lo integran, ha facilitado la detección de una serie de aspectos que se dan de manera reiterada y transversal en todos ellos: el individualismo y aislamiento de sus agentes constituyentes, la desestructuración y falta de profesionalización generalizada de buena parte del sector, y su consideración social.

Individualismo y aislamiento

El sector del ilusionismo presenta una curiosa paradoja. Por un lado se trata de un sector conformado por una comunidad extremada-

DOSIER: MAGIA E ILUSIONISMO



mente gremial, caracterizada por un profundo sentimiento de hermanamiento, ligado a factores de carácter relacional y experiencial, que influyen en una autopercepción muy arraigada de su identidad colectiva.

Sin embargo, a su vez se caracteriza por un marcado individualismo que se traduce en una atomización generalizada de un sector que por tanto no tiene consciencia de sí mismo. La mayoría de proyectos surgen desde la iniciativa individual, y casi nunca de la acción coordinada de los agentes que conforman su cadena de valor, dificultando su funcionamiento como un todo mayor que la suma de sus partes.

Esta falta de transversalidad y cooperación no sucede únicamente a nivel interno, sino que también genera un aislamiento con el resto del sector artístico, al que esta realidad le resulta ajena, y por tanto tampoco puede contribuir a cam-

biarla. Las artes escénicas viven ajenas al arte de la Magia, porque el arte de la Magia vive ajeno a las artes escénicas¹¹.

Desestructuración y falta de profesionalización

Al referirse a la “profesionalización” del ilusionismo, no se pretende restringir el foco de análisis a aquellas personas que se ganan la vida a través del sector de la magia. El concepto se plantea de manera holística, para hacer referencia a una necesidad del sector de vertebrar todas sus áreas desde una cualificación y un desempeño efectivo, para garantizar su sostenibilidad, competitividad y pleno funcionamiento como sector creativo, cultural y productivo. Al analizar las diferentes partes de la cadena de valor del sector del ilusionismo, resulta bastante evidente que la mayor parte del mismo no se configura en torno a su estructura profesional,

Miembros de la Escuela Mágica de Madrid escuchan atentamente al maestro Arturo de Ascanio en una reunión de las Jornadas Mágicas del Escorial. Fuente: GEA, Miguel Angel, y Juan LUQUE (2003). “La Escuela Mágica de Madrid”. *La magia española del siglo XX*, Madrid, Editorial Páginas, p. 110]

sino que se inclina más bien hacia la dinamización de todos aquellos elementos que corresponden al ámbito del aficionado a la magia. Si bien este es un aspecto esencial, responsable en gran medida de que la magia española haya llegado a ser lo que es a día de hoy, lo cierto es que actualmente condiciona una excesiva endogamia en el conjunto de dinámicas de todas las áreas del sector. Un claro ejemplo de ello es el asociacionismo, que si bien juega un papel fundamental dentro del sector, es prácticamente anecdótico a nivel de representación institucional de los intereses del sector.

Una característica evidente de los sectores de desarrollo incipiente y con falta de estructuración es la falta de especialización y transversalidad de los profesionales que lo integran. El ilusionismo en España acusa de un desconocimiento generalizado en torno a muchas competencias transversales y técnicas, en particular en la mayoría de ámbitos de la gestión cultural, lo cual dificulta una toma de consciencia de las necesidades reales de cada área y sus potenciales vías de desarrollo.

Estas carencias en la profesionalización de los diferentes agentes de la cadena de valor sectorial, sumados a un cierto conformismo latente del que cuesta desarraigarse, complican que exista un contrapeso efectivo a esta “amateurización”. Una vertebración orientada de manera eficiente, junto con un impulso en esta dirección, podrían contribuir a equilibrar la balanza de una manera más sostenible que evite su estancamiento y deterioro por inacción, y que permita al ilusionismo español avanzar con fuerza motriz propia.

Consideración social

Una de las grandes lacras del ilusionismo es la falta de dignificación de la imagen que de sí misma proyecta hacia la sociedad. A ello se suma la complicación de partida de que la sociedad cuenta con una idea preconcebida y errónea en torno a la magia, que la sitúa en su imaginario en un entretenimiento de segunda, ligado en muchos casos a un contexto infantil. Este es uno de los puntos clave a la hora de abordar una potencial reforma sectorial. Es necesario invertir esfuerzos en romper con la narrativa preconcebida en torno a la magia, en extremo simplista y estereotipada, para redirigirla hacia el lugar que merece. La creación de un público crítico y formado es un elemento fundamental para generar

una demanda no sólo de cantidad, sino de calidad.

Más grave si cabe es la falta de reconocimiento y consideración por el resto de profesionales de las artes escénicas, así como las administraciones públicas. Es fundamental promover por su parte la consciencia del incalculable valor del patrimonio material e inmaterial que alberga la magia española, a través de su conservación y divulgación.

El primero de los problemas detectados al realizar cualquier análisis de la situación del ilusionismo en España es la ausencia de datos de todo tipo. Sin esta información resulta imposible diseñar medidas a favor de una actividad cuyo alcance desconocemos y cuyo desconocimiento induce, con frecuencia, a ignorar este sector y, por supuesto, a los públicos a los que llega, de modo que es inviable desarrollar estrategias de sensibilización de los mismos.

En palabras de Arturo de Ascanio considerado “el padre de la magia española”:

“Todo el mundo sabe que para ser pianista son necesarios estudios y talento. En cambio, se cree que cualquiera puede ser mago, no sólo sin talento, sino incluso sin estudios. Por mi parte, he luchado desde hace mucho tiempo contra tal opinión. Hay que dignificar la Magia; es preciso colocarla en el lugar que le corresponde, y para ello hay que conectarla con la cultura, destacando su valor intelectual y artístico¹².

Notas

1 JAY, Joshua (2021): *Cómo piensan los magos*. Madrid, Editorial Páginas, p. 202.

2 Cfr. GEA, Miguel Ángel, y Juan LUQUE (2003). “Juan Tamariz”. *La magia española del siglo XX*, Madrid, Editorial Páginas, p. 157-175.

3 *Ibíd.* p. 110-121 “La Escuela Mágica de Madrid”.

4 MAYRATA, Ramón (1989): “Situación del ilusionismo en España”. Archivo digital de la Fundación Juan March.

5 Si bien la dimensión del sector ilusionista es más reducida que otras disciplinas, su volumen de facturación y consumo es más que considerable. Sin ir más lejos, El mago Pop fue el artista con más entradas vendidas en cinco años consecutivos (2017-2021), con casi 3 millones de espectadores, y en 2019 superó el récord nacional alcanzado por el musical *El Rey León*.

6 MINISTERIO DE CULTURA (2024): Anuario de Estadísticas Culturales 202

7 SGAE (2023): “Anuario SGAE de las artes escénicas, musicales y audiovisuales 2023.

8 Los ilusionistas profesionales están incluidos en el epígrafe denominado “humoristas, caricatos, excéntricos, charlistas, recitadores, ilusionistas”, que hasta 2019 no tributaba con IVA reducido.

9 FERNÁNDEZ, Eloy (2024): *La magia española y la magia en España. Caracterización del sector del ilusionismo*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

10 Cfr. VVAA *Maese Coral*. Revista de investigación sobre la historia del ilusionismo. Madrid, Asociación Cancamusa.

11 MAX, Charley (2020): “Revelaciones”, Manifiesto de la Escuela Mágica de Madrid. Disponible: Blog Charley Max Insigne Ex Magus.

12 ETCHEVERRY, Jesús (2000): *La magia de Ascanio: La Concepción Estructural de la Magia. Su pensamiento teórico-mágico*. Madrid, Páginas libros de magia, p. 87-88

13 Fecha de actualización: junio de 2024. Mapa interactivo elaborado junto al Censo del sector del ilusionismo en España, publicado en FERNÁNDEZ, Eloy (2024): *La magia española y la magia en España. Caracterización del sector del ilusionismo*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Mapa interactivo del sector del ilusionismo en España. Para visualizar el mapa interactivo, escanear el código QR:

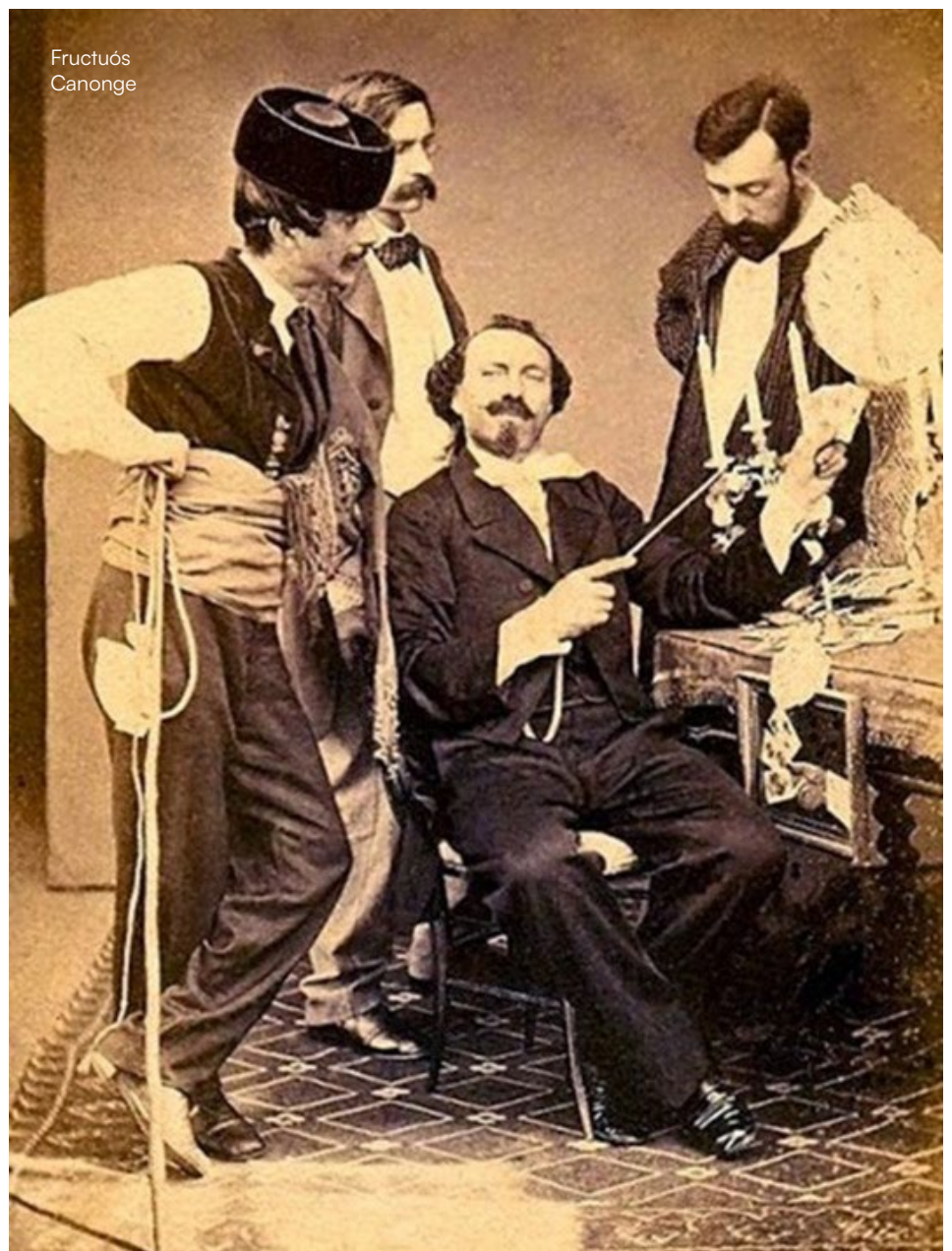


Desafíos en la conservación del patrimonio mágico

La magia ilusionista, parte esencial del patrimonio cultural inmaterial, enfrenta en España el riesgo del olvido por la falta de archivos, reconocimiento institucional y conservación. Iniciativas como la Fundación March, CANCAMUSA o el Museo de la Magia de Xevi intentan revertir esta pérdida. Urge un Plan Nacional que proteja este arte escénico y asegure su legado para las futuras generaciones.

RAMÓN MAYRATA
Investigador e historiador del ilusionismo
(<http://www.ramonmayrata.com/p/biografia.html>)

Aunque se han dado algunos pasos positivos en los últimos tiempos la conservación del patrimonio de la magia ilusionista en nuestro país es una asignatura pendiente. Hay períodos de la magia española de los que no se conservan rastros de los ilusionistas, ni de sus técnicas, ni de



sus métodos, ni de sus formas de actuar, ni de la recepción que obtuvieron por parte de la sociedad. La magia de los ilusionistas no es sólo un hecho físico. Tiene que ver con las mentalidades, las ideas y las creencias, pues es también una forma de experimentar los límites de la percepción y de confrontar nuestra concepción de la realidad a través de lo asombroso e imposible.

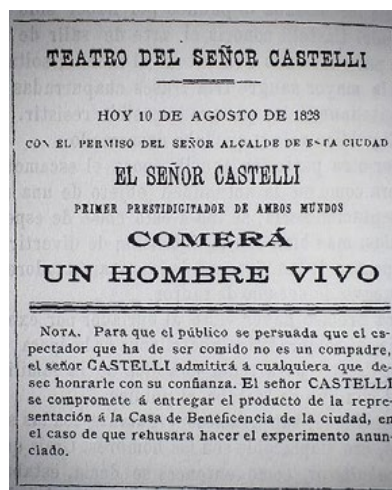
Ciertamente, parte del patrimonio de la magia es intangible. Y, por tanto, difícil de conservar. Los ilusionistas han creado sus propios lenguajes para expresar y comunicar. Gran parte de estos lenguajes son corporales, compuestos de gestos, símbolos o signos. No siempre dejan huella. Entran de lleno en la definición de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad adoptada por la Unesco en 2003 que inspira la Ley española 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.

El patrimonio cultural inmaterial incluye prácticas y expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, artes escénicas, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional. En el caso de la magia ilusionista reclaman un gran esfuerzo para salvaguardar formas de actuación, métodos y técnicas manipulativas, desarrollos de la psicología de la percepción, el pensamiento subyacente, las mentalidades del público, las relaciones con el poder, la estética y las aplicaciones tecnológicas.

A pesar de que durante siglos la cultura del secreto redujo drásticamente los testimonios, otra parte de la memoria de la magia se preserva en grabados, fotografías, libros, opúsculos, carteles, crónicas perio-



Caja de Magia



Cartel del Teatro del Señor Castelli

dísticas, filmaciones, catálogos de juegos y en los juegos mismos. Esta documentación es crucial para que los magos actuales puedan comprender lo que sus predecesores hicieron, cómo y por qué, evitando así partir de cero cada día y nutriéndose del acervo mágico.

Pero es difícil acceder a ella. Uno de los mayores problemas es la falta de archivos de referencia a los que acudir y, como consecuencia, la destrucción, desaparición o anonimato de gran parte del patrimonio histórico de la magia española, lo que ha llevado a pérdidas irreversibles. Hoy día son muchos los magos y coleccionistas que, al llegar a edades avanzadas, desconocen qué va a pasar con sus propios archivos y

coleccionaciones, porque, a menudo, sus herederos carecen del interés o de los medios para hacerse cargo y no existen entidades públicas ni privadas dispuestas a su salvaguarda y conservación.

Excepciones inspiradoras

Hay gentes que tienen la virtud de mostrarnos el mundo como debía haber sido y, lamentablemente, no es. Cuando hablamos de conservar el patrimonio de la magia en España, no podemos dejar de referirnos a José Puchol de Montís y a Jesús Etcheverry Achutegui. Ambos, ingenieros de profesión, sintieron verdadera pasión por la magia y, partiendo del conocimiento exhaustivo de la misma, llevaron a cabo proyectos destinados a su investigación, conservación y disfrute por parte de la comunidad mágica.

Puchol reunió una numerosa y selecta biblioteca

Camisa de fuerza utilizada por Harry Houdini hacia 1920.



DOSIER: MAGIA E ILUSIONISMO



Caja de Espadas de los Hermanos Roca Instituto del Teatro Barcelona.

A la derecha: linterna mágica Fantascopio hacia 1830 Museu del Cinema de Girona.

Arriba: Cartas de Magia de Fournier, 1816.



especializada, muchos de cuyos volúmenes encuadernó él mismo. En 1988 donó su biblioteca a la Fundación March y desde entonces ha sido esencial para promover la investigación de los estudiosos y el perfeccionamiento de los profesionales y aficionados. La Fundación ha catalogado, conservado y ampliado notablemente los fondos; ha mantenido y aumentado la suscripción a las revistas y, ha desarrollado, una serie de actividades relacionadas con el ilusionismo de gran calidad, con el apoyo del público.

Puchol fue, así mismo, miembro de la Escuela Mágica de Madrid y responsable de su Circular mensual que superó los 150 números. Hay una línea de continuidad en la magia española: Canonje, Partagás, Florences y Frakson, los más destacados ilusionistas españoles, fueron alumnos y maestros los unos de los otros. La Escuela constituye un eslabón más. En 1971 se produce una verdadera eclosión: La fundación de la Escuela Mágica de Madrid, por figuras emblemáticas como Arturo de Ascanio o Juan Tamariz, congregó a un escogido grupo de profesionales y aficionados de todo el mundo que renunciaron al secreto e intercambiaron sus ideas y experiencias sobre los componentes artísticos del ilusionismo. En algunas especialidades, concretamente en cartomagia, asomó un estilo propio que, posteriormente, se conocería con el nombre de Escuela Española y la multiplicidad de tendencias que convierte a la cartomagia española en un referente mundial.

La labor de Etcheverry ha sido determinante para que sucediera, en la medida de que el estudioso Arturo de Ascanio ha sido uno de los

máximos inspiradores de la evolución de la magia en los últimos 60 años. Arturo de Ascanio tenía una asombrosa capacidad para nombrar y definir los procesos más sutiles de nuestro arte. Etcheverry recopiló y, en ocasiones, reconstruyó el pensamiento escrito y, también, el pensamiento en vivo de Ascanio. La trilogía, en la que logró reunir las concepciones mágicas de Ascanio, es una aportación universal al conocimiento de la complejidad técnica y los fundamentos psicológicos que hacen posible el ilusionismo.

Lo que caracterizó a Puchol y a Etcheverry es que pusieron a disposición de la comunidad mágica el patrimonio que habían contribuido a salvaguardar.

Iniciativas para la preservación

Para continuar estas iniciativas se ha creado la asociación cultural CANCAMUSA, con el objetivo de investigar, difundir e impulsar el conocimiento de la historia de la magia y conservar su patrimonio. El término "Cancamusa" significa "artificio, dicho o hecho con que se pretende desorientar a alguien para que no advierta una acción", y era el nombre que recibía en los siglos XVI y XVII lo que hoy se conoce como la "dirección de la atención".

Los objetivos de CANCAMUSA incluyen la investigación y difusión de la historia de la magia a través de una revista – *Maese Coral* – en su quinto año de vida, la organización de conferencias y simposios y la contribución a la conservación del patrimonio mágico mediante el proyecto de un archivo que se



articularía en nodos provinciales orbitando alrededor de un archivo digital principal, accesible para cualquier persona. La idea es reunir recursos sobre la historia del ilusionismo de colecciones públicas y privadas, interconectándolas en remoto sin que las colecciones se muevan de su lugar de origen. También Cancamusa explora disponer de lugares físicos donde los magos puedan depositar sus legados para que sean ordenados, registrados, cuidados, clasificados, estudiados y puestos a disposición de la comunidad mágica, las artes escénicas y el mundo académico.

Un plan nacional

Para llevar a cabo las iniciativas en defensa del patrimonio de la magia es preciso el reconocimiento institucional del ilusionismo como un arte escénico. El mundo de la magia debería pedir a la Administración General del Estado, en colaboración con las Comunidades Autónomas, la elaboración de un Plan Nacional que, partiendo del conocimiento exhaustivo del patrimonio material e inmaterial del ilusionismo y de la situación del sector, permitan el desarrollo de proyectos destinados a su investigación, conservación y disfrute público.

Los Planes Nacionales han sido instrumentos de gestión de bienes culturales y de herramientas de planificación estratégica, que han permitido preservar acervos culturales de distinto tipo que se hallaban en peligro de deterioro o extinción. Como, en su momento, las catedrales, monasterios y conventos, la arquitectura industrial, determinados paisajes, el patrimonio fotográfico o el circense.

Buenas noticias

Recientemente, un gran paso ha sido la decisión del CDAEM (Centro



El Gran Museu de la Màgia. La Casa Màgica Xevi. Santa Cristina de Haro.

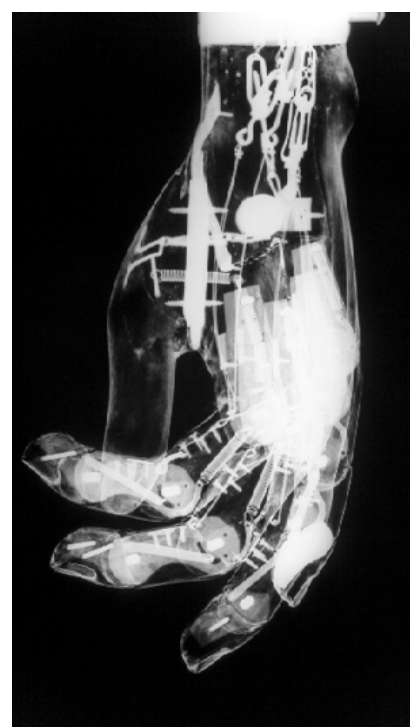
de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música), dirigido por Marina Bollaín, de crear una sección de Ilusionismo, iniciada con la importante donación de Miguel Puga (MagoMigue) de la documentación del Festival Hocus Pocus que constituye una excelente antología de los últimos 25 años de magia. También el Centro de Investigación y Recursos de las Artes Escénicas de Andalucía (CIRAE) dispone de un Fondo de Ilusionismo.

SOS

Son pasos de gigante para preservar la memoria de la magia que requieren un esfuerzo sostenido y constante. En la actualidad es urgente la consolidación del Museo de la Magia en Santa Cristina de Haro que posee una rica colección, tanto de objetos, como de documentos, fruto del enorme esfuerzo del mago Xevi, su fundador, de los cuales sólo una parte son accesibles actualmente al público. Las administraciones nacional, autonómica y local deberían asegurar su continuidad y contribuir a garantizar la sede permanente, la catalogación de las colecciones, las funciones museológicas y el montaje museográfico, las actividades artísticas y recreativas.

Conclusión

La conservación del patrimonio de la magia requiere un impulso continuo que precisa la generosidad de los individuos, la colaboración



Radiografía de muñeco de ventriloquía de Francisco Sanz.

de las instituciones culturales, la priorización de la preservación y accesibilidad del material, y la concentración en lo sustancial para aprovechar al máximo los recursos existentes. Sin estas acciones concertadas, el esplendor de la magia de este último período corre el riesgo de borrarse de la memoria, como ha sucedido con gran parte de la magia española desde el siglo XVI hasta la actualidad.

LIBROS

LA COMEDIA NO ES UN GÉNERO MENOR

La comedia inmortal.
Ágnes Heller. Madrid, Seix Barral, 2024, 447 págs.

Ágnes Heller (1929-2019) fue una reconocida filósofa y socióloga de la Escuela de Budapest. Entre sus publicaciones, reflexionó sobre lo cómico en general en su obra *La comedia inmortal*, subtitulada “Lo cómico en el arte, la literatura y la vida”, publicada originalmente en 2005.

No es una obra exclusiva de artes escénicas. Aunque el teatro ocupa una parte importante de sus páginas, también está dedicada a la novela, la pintura, el cine y el chiste como narración. Heller recorre el papel de lo cómico en la sociedad a lo largo de la historia, desde los antiguos griegos hasta la *stand-up comedy*, y su uso para hacer crítica social, sátira política e indagar en la condición humana.

A diferencia de la tragedia, la comedia no ha recibido especial atención por parte de la filosofía. El héroe trágico fue más atractivo. Sin embargo, es engañoso pensar que el pensamiento metafísico es el único obstáculo que impide tomar la comedia tan en serio como la tragedia. No hay períodos históricos sin experiencias cómicas ni cosas, gestos y seres ridículos o divertidos.

Heller nos habla de la heterogeneidad de lo cómico. Pero también concluye su investigación con la idea de que el instinto de la razón es la risa. Estudia la comedia dramática por ser la que tiene más historia en la cultura occidental y al combinar todos los tipos de risa, es idónea para desarrollar un género artístico culto. Realiza un repaso desde Platón, transitando por Aristófanes y su sátira política e insinuaciones, hasta llegar a los tres



tipos de comedia distinguidas por Diderot: la farsa, la comedia graciosa y la comedia triste o seria. Para rematar con Molière y la pervivencia de la risa redentora.

El capítulo quinto es otro acercamiento al teatro. Entra en la llamada comedia existencial, tratando sobre todo a Beckett y Ionesco, por contar historias de personajes cuyos papeles no son históricos o socialmente conocidos ni comprensibles; comedias e historias cómicas en las que los conflictos están tan estilizados que describen o representan la condición humana. Los personajes heroicos no existen y difícilmente puede hablarse de puesta en escena cómica sin mencionar la ironía y el humor, sobre todo su percepción a partir del Romanticismo. La ironía se sitúa en la esfera entre lo estético y lo ético mientras que el humor descansa en la esfera entre lo ético y lo religioso. Así, Beckett y Ionesco crean antihéroes, muchos vagabundos o figuras de vodevil. Las obras del irlandés son prototipos de humor existencial y constitutivo mientras que en el rumanoson prototipos de ironía constructiva. De esta manera, el teatro absurdo

de Ionesco está repleto de parodias sin parodiar la realidad porque el mundo se presenta como una parodia, valgan las redundancias.

Burlarse de las instituciones o parodiarlas es el legado de Aristófanes, Molière y la novela cómica que resucita en el cine cómico. Porque el fenómeno de lo cómico es omnipresente. Es parte de un proceso de socialización, y para que exista lo cómico, ciertas cosas han de ser serias: tienen que ser pensadas y hechas en serio. Y mientras reímos suspendemos nuestras emociones porque hacemos desaparecer nuestras involuciones.

Un ensayo filosófico que estudia con rigor la comedia y el teatro ha sido decisivo para ella. De ahí que muchos de sus conceptos puedan ser útiles para acabar con los tópicos sobre la superioridad de la tragedia sobre la comedia. Porque, al fin y al cabo, es muy difícil lograr la risa inteligente.

LA ESCUELA BOLERA Y EL FLAMENCO, UN TÁNDEM QUE FUNCIONA

La huella de la Escuela Bolera en el baile flamenco. (Manual de pasos, descripción, análisis e ilustración)

Autora: Ana Moya Camarena.
Editorial Mahali, 160 págs.

La historia de la Escuela Bolera y su importantísima influencia en los teatros y escenarios de toda Europa y parte de América en el siglo XIX derivó en una serie de personajes fascinantes desde Petra Cámara a Pepita Oliva, pasando por Manuela Perea o Lola de Valencia, inmortalizada por Manet. La historia ha inmortalizado a la Danza española a través de estas insignes y destacadas intérpretes.

Mucho se ha escrito sobre la Escuela Bolera y es evidente que todos los bailes en nuestro país, incluso el folklore, tienen influencias de diferentes músicas y sobre todo, de las civilizaciones que han conformado nuestro territorio a lo largo de los siglos.

El flamenco es sin duda la música y la danza que hoy día más identifica en el mundo a nuestro país. Declarado hace quince años Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, el flamenco es sin duda una de las danzas que ha ofrecido y apropiado influencias de otras músicas.

Por eso, era algo natural que se estudiaran esas huellas que dejan unos bailes en otros, y le ha llegado el turno tanto al flamenco como a la Escuela Bolera con el libro de Ana Moya Camarena titulado, *La huella de la Escuela Bolera en el baile Flamenco*, publicado por ediciones Mahali, una editorial valenciana especializada en libros de Danza con varias secciones, historia, ensayo e investigación.

El prólogo del libro lo firma el profesor de la Universidad de Sevilla y gran especialista en Flamenco, José Luis Navarro, junto con las profesoras Eulalia Pablo Lozano y Macarena Navarro Pablo, ambas directoras de la tesis doctoral de Ana Moya que ha precedido a este interesantísimo volumen.

Hay algo que caracteriza especialmente a este libro, y es su aspecto visual, dado que la autora, como es bailarina y profesora, se ha fotografiado explicando los pasos de los que habla, y lo hace con dos atuendos, el de flamenca y el de Escuela Bolera, para que no haya ninguna duda. Es decir, cada página del libro tiene dos partes, una en la que se explica con texto, ejemplos y grá-



ficamente cada paso en flamenco, y otra en la que se hace igual pero desde la Escuela Bolera.

La utilidad pedagógica de este libro es indudable, pues nos resumen en sus páginas años de aprendizaje y sobre todo, aclara incluso a muchos profesores, las diferencias de pasos y estilos, algo que en ocasiones causa confusión.

En otro de los capítulos del libro se habla de los pasos, en concreto de la Escuela Bolera, y nombra a los diferentes maestros que los han enseñado o incluso han escrito sobre esta disciplina, como Esquivel Navarro, Pablo Minguet é Irol, Antonio Cairón, José Otero, Los Pericet, Trini Borrull, Mariemma y Eulalia de Pablo y José Luis Navarro.

Pero si hay un apartado que hace de este libro un imprescindible, no sólo para profesionales de la Danza, intérpretes y enseñantes, sino también para aficionados a la Danza en general, es la inmensa labor de rastreo que Ana Moya ha realizado en las imágenes existentes en Internet.

En cada uno de los pasos, además de la imagen fotografiada en detalle, se adjunta una detallada lista donde podemos contemplar en vídeo esa imagen, indicando el artista, la obra etc., añadiendo el link para su localización. Por ejemplo, en el paso de la 'jerezana' se señalan bailes y obras de artistas como Matilde Coral, Merche Esmeralda, Antonio Gades, Antonio Canales, o Joaquín Cortés.

Son nada menos que 215 enlaces a imágenes de la historia de la Danza, de artistas de numerosas generaciones, estilos, procedencias y géneros, los que ilustran los diferentes pasos que previamente Ana Moya ha descrito con precisión.

Este volumen se ha convertido en un manual imprescindible para el conocimiento tanto de la Escuela Bolera como del Flamenco, y significa un trabajo titánico que ha dado como resultado uno de los mejores manuales escritos en los últimos tiempos sobre Danza, que además, nos desvela a través de la imagen, cómo podemos encontrar esos pasos en la escena, es decir, no sólo descritos, sino también interpretados en un escenario. Ana Moya ha conseguido aunar enseñanza y escena en un solo volumen.

Sobre la autora hay que decir que Ana Moya Camarena es bailaora desde pequeña. Nacida en Sevilla en 1975, a la edad de siete años comienza sus estudios de Danza Española y Flamenco en la Escuela de Danza de Matilde Coral.

En 1988 obtiene el diploma de Profesora de Danza, por la Escuela de Arte Dramático y Danza de Sevilla.

En 1995 forma parte de la compañía de Antonio Márquez, participando en *Movimiento Per-*

LIBROS

petuo y *Variaciones románticas*, coreografías de José Granero y poco después de la compañía de Mario Maya.

En 1999 ingresa como solista en la Compañía Andaluza de Danza bajo la dirección de José Antonio. En esa etapa, en el año 2002, interpreta el rol de 'la noia' en el montaje de 'Bodas de sangre' que dirigió para la compañía institucional el propio Antonio Gades. Ana Moya confiesa que fueron los dos meses más intensos y gratificantes de su vida, y que fue un privilegio trabajar a las órdenes de Gades.

En el año 2006 ingresa como bailarina del Ballet Nacional de España, interpretando coreografías de Antonio Gades, José Antonio, Antonio Canales, José Granero, entre otros muchos.

En el año 2009 obtiene el título de Máster oficial en Artes Escénicas, por la Universidad de Rey Juan Carlos de Madrid; y en 2015, el título Universitario de Doctora por la Universidad de Sevilla con una nota "cum laude" por su tesis titulada, 'Bases del baile flamenco' (La escuela Bolera), y desde 2018 es profesora titular del Conservatorio de Danza de Sevilla. **Marta Carrasco**

TEORÍA PRÁCTICA

Pasar a limpio (cómo mejorar tu texto dramático)

De Itziar Pascual. Madrid, Editorial Fundamentos, 2024, 247 págs.

Si no fuese por la garantía de estar firmado por Itziar Pascual, cuya trayectoria docente y autorial certifica destreza en la exposición teórica teatral, pensaríamos que estamos ante uno de esos manuales que contienen la piedra filosofal a la



hora de escribir textos y en realidad quedan en vagos consejos muchas veces convertidos en tópicos inagotables e inaplicables. Pero *Pasar a limpio (cómo mejorar tu texto dramático)* es una joya de la teoría teatral, con perspectivas abiertas a la mejora de la escritura y el planteamiento de la escritura dramática.

Como bien dice la autora en la introducción, "no es un manual de escritura dramática o un ensayo sobre dramaturgia. Tampoco es un trabajo teórico o la compilación de una poética. Este volumen es un cuaderno de trabajo". Porque pone "deberes" a partir de los consejos proporcionados. Enseña a escribir y, sobre todo, a purgar elementos que posiblemente sobran, son reiteraciones o excesos en cualquier texto teatral. Tanto el título como el subtítulo son significativos: no estamos ante un manual teórico sino ante una exposición a partir de la experiencia o la teoría teatral para enriquecer la escritura. Porque, como

cita a partir de García Barrientos, "el teatro no es solo literatura, pero es literatura también".

Por ello, el libro habla de qué se debe corregir, la forma adecuada de revisar el texto y si existe una versión definitiva cuando finaliza el proceso de corrección. Pascual nos habla del empleo de la técnica DAFO, surgida del ámbito de la mercadotecnia, que permite encontrar los valores y defectos. Aunque no existe una varita mágica para resolver los problemas.

En el segundo capítulo titulado "Bloques de análisis", estudia la acción dramática, el personaje, el espacio y el tiempo, el diálogo, el lenguaje y sus registros, las ideas y el punto de vista, los géneros dramáticos, los recursos estilísticos y el proyecto compositivo del conjunto. Lo más interesante es que discurre un sencillo pero documentado estudio de cada aspecto, con un carácter didáctico explicativo. Pero sobre ellos circula el consejo en negrita, aparte y centrado. Por ejemplo: "Date tiempo; dale tiempo a la obra / no se corrige en la urgencia" o "Tienes una oportunidad en el silencio / para romper el mundo conocido. / Úsala". Siempre empleando el imperativo y el presente de indicativo: revisa, puedes, trabaja, debes preguntarte, intenta, acepta... Pero el imperativo expresado de forma elegante y el presente con un matiz sugerente.

El tercer capítulo está dedicado a la estructura de situación "o el comienzo de la espera". Profundiza en las características de la escritura dramática o en el dilema de si las estructuras de acción nos llevan a unas estructuras de situaciones. Es una parte más teórica pero sumamente necesaria porque penetra en la posología del teatro contempo-

ráneo. Sensacional el debate rematado por un cuadro esquemático de las características de una estructura de situación frente a la estructura aristotélica, con un apunte para su cronología teatral. Es un apartado con un tratamiento muy original sobre la estructura dramática y su evolución contemporánea que merece la pena examinar también desde la revisión teórica.

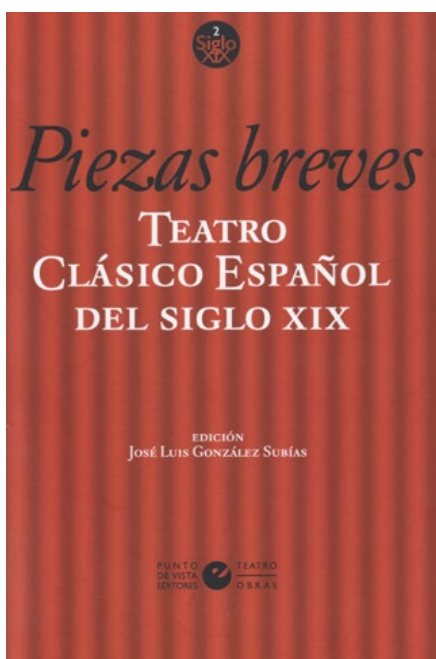
Sorprende la cantidad de referencias y citas de multitud de autores. Nada más hay que comprobar la enorme bibliografía empleada. Todo ello convierte a la obra en un estudio de referencia por su capacidad analítica y su carácter actualizado. Si además, Itziar Pascual lo remata con una carta a un joven dramaturgo para la infancia, una de sus especialidades, llena de grandes consejos, y un decálogo contra el bloqueo creativo, tenemos una obra magnífica por su lectura placentera y su utilidad pedagógica. Itziar Pascual ha escrito un texto para el aprendizaje pero también para el deleite incluso del crítico y del investigador. Para cualquier creador. Incipiente, emergente o profesional. **JVP**

SEGUNDA ENTREGA

Piezas breves. Teatro clásico español del siglo XIX. José Luis González Subías. Madrid, Punto de Vista Editores, 571 págs.

El destacable especialista en la investigación del teatro del siglo XIX, José Luis González Subías, ha ofrecido el segundo volumen de su macroproyecto en forma de tetralogía destinada a la divulgación de la creación escénica y publicada de ese siglo.

En el pasado número de *Artescénicas* de junio del año pasado, publi-



camos la reseña del primer volumen dedicado a la comedia. Ahora nos regala una antología dedicada a la recopilación de un género tan importante y succulento a lo largo de la historia del teatro español como es el de las piezas breves.

Como bien indica González Subías en la “Nota bene” previa, representa una tercera parte de “una producción escénica integrada por decenas de textos, escritos en el siglo en que nace y se desarrolla la industria teatral”. Ya conocemos la importancia y el interés manifestado por los *Pasos* de Lope de Rueda y el entremés en el Siglo de Oro, incluso por el teatro breve del siglo XX. Sin embargo, ha sido mucho menor la dedicación al teatro breve de otras épocas, cuando en el siglo XIX estas formas acapararon buena parte de la producción escrita y representada.

Este volumen pretende subsanar esta deficiencia. Y lo consigue con una selección de textos y autores estrenados y publicados entre 1835 y 1855, con el Romanticismo como

referente estético e incluso ideológico en que se miran la sociedad y la cultura decimonónicas, muy bien prologados cada uno de ellos. Entre los publicados se encuentran textos de autores conocidos como Manuel Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega y Antonio Gil y Zárate, junto a otros conocidos como novelistas como Manuel Fernández y González, y otros menos conocidos como José Méndez de Álvaro, Rafael Máiquez y Juan de la Puerta Vizcaíno, a los que González Subías llama “distinguidos soldados de tropa en el ejército de las letras”, dicho por su desconocimiento no por ser de menor calidad. Junto a ellos encontramos a Carlos García Doncel, Luis Valladares y Garriga, Mariano Pina y Bohigas, Antonio María Segovia, Manuel Pastorfidio y Joaquina Vera; sí, una mujer autora de *Dos amos para un criado* que se dedicaba al teatro antes que Gertrudis Gómez de Avellaneda, aunque esta comedia breve se presentara como “traducida libremente del francés”.

Porque lo cierto es que el esquema y las estrategias argumentales de las comedias reunidas en el volumen es bastante parejo. No existen muchas diferencias temáticas con el de las comedias mayores. Por ejemplo, *El plan de un drama o la conspiración* de Bretón de los Herreros conjuga la metateatralidad con un tema, más allá del argumento, muy del gusto romántico, como también es visible en otros autores como Gil y Zárate. Las tramas contra el poder son habituales en la dramaturgia romántica. Como Ventura de la Vega, el juego autoficcional con espacios escénicos con un tabique que los separa en dos mitades, lo que permite ver qué sucede en una sala y en otra estancia suele ser muy frecuente. De la misma forma, el equívoco o malentendido forma parte de un habitual juego escénico fundamental para el

argumento. Ello permite desarrollar un sustento humorístico, adquiriendo un tono chistoso, aunque en paralelo al aumento de la tensión. Es visible en Bretón la expresión del tono chusco y vulgar de las clases populares, como en muchos de estos autores la presencia del ridículo figurón. Hay obras en verso y en prosa. Sin olvidar herencias neoclásicas como la de Gil y Zárate y casi siempre un rigor estricto por la unidad de espacio y tiempo.

Quedamos a la espera de los dos volúmenes siguientes, que estarán dedicados a los dramas y tragedias y a las obras líricas. Es incuestionable que el trabajo de González Subías es impecable e imprescindible. Debe servir de referente para seguir investigando en el futuro por cualquier rincón de la España del siglo XIX. **JVP**

SOBRE TÍTERES

Los secretos del titiritero. La extraordinaria vida de Polichinela. De Paco Paricio, Binéfar, Los Titiriteros de Binéfar – La Casa de los Títeres, 2024, 133 y 71 págs. respectivamente.

La célebre compañía aragonesa, Los Titiriteros de Binéfar, además de representar sus obras y gestionar La Casa de los Títeres de Abizanda, también edita libros dedicados al títere, arte escénica ahora ya mejor considerada que antaño, afortunadamente. Paco Paricio y Pilar Amorós han editado *Títeres y titiriteros* o *Títeres y demás parientes*, y hace unos meses publicaron dos pequeñas joyas merecedoras de atención.

Una es *Los secretos del titiritero (o cómo mover un polichinela)*. Se trata de un texto con más de cien ilustraciones que describen trucos y



artimañas del guiñol. En once capítulos, traza un panorama completo desde la descripción del polichinela, cómo enguantarlo, arquetipos, la transmisión del tono y el movimiento, el juego del gesto, el silabeo con la mano, la mirada, los saltos y vaivenes al caminar, el saludo, el foco de atención, la camisola asimétrica y el trabajo con la punta de

los dedos. Posteriormente describe cómo mostrar los estados de ánimo con el títere, con una formulación breve y un dibujo ilustrativo, para a continuación citar trucos de animación, donde resultan muy curiosos los contrastes de movimiento, con un compendio exhaustivo de posiciones de la mano dentro del títere.

El bocón (dragón, cocodrilo o perro según la tradición titiritera), un personaje que se enfrenta al protagonista, tiene sus particularidades. De ahí que Paricio haya sistematizado sus modos posicionales. Como los muñecos de vara y personajes secundarios. También son importantes las voces y los modelos de escena y los objetos que posibilitan juegos con los títeres. Sin olvidar el retablo y las escenografías, con una particular detención en los soportes y apoyos, sin despreciar la función y el público.

La extraordinaria vida de Polichinela es un conjunto de láminas de Polichinela a fin de reunir un periplo completo de sus distintos orígenes y países. Cuenta su historia desde su nacimiento de un huevo hasta el desenlace. Paricio ha creado un texto a partir de las ilustraciones que se convierte en un canon sobre el personaje y sus barrabasadas.

Un par de textos sensacionales, uno didáctico y el otro artístico. Quien desee dedicarse al oficio del títere debería leer y ver las más de cien ilustraciones de *Los secretos del titiritero*. Es más: es un manual imprescindible incluso para los expertos. Como a nivel histórico es de interesante *La extraordinaria vida de Polichinela*. Paco Paricio es toda una institución en este universo y siempre es de agradecer la transmisión de conocimientos de quien es un sabio de una materia. **JVP**

SAGUNT A ESCENA
DEL
31.7.25
AL
23.8.25
42 EDICIÓ

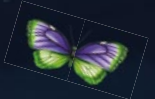
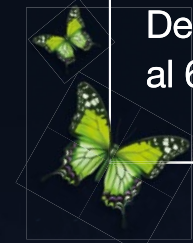
LA COMUNIDAD
DE MADRID
INVITA A
DISFRUTAR DE
LA CULTURA



Festival Hispanoamericano del Siglo de Oro Clásicos en Alcalá

Sueña los clásicos

Del 13 de junio
al 6 de julio de 2025



Escanea y consulta las actividades
www.clasicosenalcala.net
@clasicosalcala
#SueñalosClásicos #ClásicosenAlcalá



Festival Hispanoamericano
del Siglo de Oro
Comunidad de Madrid



Clásicos
en Alcalá



ALCALÁ DE HENARES
AYUNTAMIENTO



Comunidad
de Madrid