

te pueden expulsar. Si no, te meten en un avión y te mandan de vuelta. Te echan algo en la bebida y te duermen. Y cuando despiertas estás otra vez aquí. Pero yo no me voy a dejar envenenar. *(La Mujer lo mira en silencio.)* Lo mejor es hacer como que no entiendes nada. No decirles ni una palabra. Luego, cuando no saben qué hacer contigo, te dejan ir libremente por la calle. Con lo que voy a ganar allí en una semana, podemos vivir aquí todo el año. Eso sí. La policía, que no se acerque, porque entonces estás perdido. *(Silencio.)* Alá es grande. Nuestro hijo nacerá bajo una luna como ésta.

MUJER: No hables de los hijos.

ESPOSO: ¿Por qué no?

MUJER: Esta noche no.

ESPOSO: Esta noche, mejor que cualquier otra noche.

(Se tumba sobre ella. Se besan.)

4.-

(Europa. Una calle. Noche de luna llena. La Mujer, entre cartones. Una pareja de transeúntes. Ella le echa una moneda en un vaso de plástico.)

ELLA: Mira.

ÉL: ¿Qué haces? No la toques.

ELLA: Está sangrando.

ÉL: Que no. Eso es que se meó encima.

ELLA: Te digo que es sangre.

ÉL: ¿Y qué? No la toques. Sigue caminando. Has como si nada.

ELLA: ¿Qué? ¿La vamos a dejar ahí tirada?

ÉL: ¿Tú ves que alguien más se haya parado?

ELLA: Pero... *(Intenta tocarla.)*

ÉL: Quieta. A lo mejor está muerta.

ELLA: *(Se detiene asustada.)* ¿Tú crees?

ÉL: Yo qué sé.

ELLA: Moverse no se mueve.

ÉL: Seguro que lleva horas ahí. Venga, vámonos. Si te quedas más tranquila, llamamos a la policía. *(La Mujer abre sus grandes ojos y observa asustada a la pareja de transeúntes, que dialoga sin reparar en ella. Cuando ellos se*

giran, adopta rápidamente la posición anterior, como si siguiera dormida o "muerta".)

ELLA: En todo caso a una ambulancia.

ÉL: Bueno, pues eso. Pero llamamos al llegar a casa.

ELLA: ¿Por qué no llamas desde el móvil?

ÉL: ¿Qué dices? Si total es aquí mismo. Además, me estoy quedando sin batería. Venga, déjala ya. Vamos.

(Sale la pareja de transeúntes. La Mujer abre los ojos de nuevo. Comprueba que está sola. Comienza a canturrear débilmente. A duras penas se levanta. Una mancha oscura cubre su falda a la altura de la ingle. Echa a andar, dolorida, las manos en el vientre. Continúa canturreando.)

I.-

(África. Casa. La Mujer, tumbada en la cama.)

MADRE: Es Su voluntad. Alá es grande.

ESPOSO: Alá es grande.

MADRE: Aún eres joven.

ESPOSO: Tiene razón.

MADRE: Volverás a quedarte embarazada.

ESPOSO: Escúchala. Tu madre habla con sabiduría.

MADRE: Tendrás muchos niños. Les cantaremos juntas la canción de cuna de nuestra familia. La que mi abuela enseñó a mi madre y mi madre me enseñó a mí. La que yo te cantaba cuando eras niña. ¿No te acuerdas? *(Canta.)*

Gnien nangun gnien

Gnien nangun gnien

Nangat'n wuas'n dwa

Oo, oo, oo...

Gnien nangun gnien

Oo, oo, oo...

ESPOSO: ¿No dices nada?

MUJER: Si viviéramos en Europa, mi hijo no habría nacido muerto.

(La Madre continúa cantando. La Mujer se gira de lado sobre la cama, cierra los ojos y canta en voz baja.)

OSCURO.



Javier Tomeo, tinta s/papel

Personajes

HILARIO Y RAIMUNDO

(Cinco en punto de la tarde. RAIMUNDO aparece al final del pasillo y se acerca cojeando de la pierna derecha. Lo normal es que cojee de la pierna izquierda, pero de vez en cuando le da por cambiar de pierna. Eso quiere decir que hoy no tiene buen día, HILARIO, su compañero de tertulia, le recibe con una triste sonrisa.)

HILARIO: *(Dando inicio a la tertulia de cada tarde, sin apenas dar tiempo a RAIMUNDO para que recupere el resuello.)* Vamos, vamos, amigo mío, estoy impaciente por conocer tu opinión: ¿qué piensas de la reforma de la Constitución que han aprobado esta mañana en el Congreso? ¿Tú crees que la izquierda civilizada de este país necesita un partido socialdemócrata no nacionalista?

RAIMUNDO: *(Después de mover la cabeza de izquierda a derecha –o de derecha a izquierda, que para el caso es lo mismo.)* Lo siento, Hilario, pero a partir de hoy no volveré a discutir de política. He llegado a la conclusión de que no es bueno para la salud. A nuestra edad lo mejor que podemos hacer es contarnos hermosos cuentos de hadas.

HILARIO: *(Señalando a RAIMUNDO con un índice deformado por el reuma.)* ¿Hablas en serio? ¡Ja,ja! ¿Te parece normal que a nuestra edad nos encontremos cada tarde en este casino para contarnos cuentos de hadas?

RAIMUNDO: Siempre es bueno rectificar.

HILARIO: *(Ajustándose la dentadura postiza con el pulgar y el índice de la mano derecha.)* Supongo que no

estás hablando en serio. Ya somos algo viejos, es cierto, pero no podemos perder la esperanza de ver como cambian las cosas de este jodido país.

(RAIMUNDO vuelve a negar con un gesto de la cabeza. Apoya el bastón en la pared, al alcance de la mano, y aparta el florero de gladiolos rojos a un lado de la mesa para que Simeón, el camarero deforme del Casino, pueda servirles el té.)

RAIMUNDO: Podemos hacer la prueba unos cuantos días, a ver que pasa. Hasta el día 28, que es el último del mes, tenemos doce días por delante... Puede incluso que leyéndonos cuentos de hadas nos quitemos algunos años de encima.

HILARIO: ¿Y si se enteran los otros socios? ¿No te preocupa que nos tomen el pelo?

RAIMUNDO: Me importa un pito lo que puedan pensar esos carcamales. Mira, aquí tengo los Cuentos de Andersen. Se los compré a mi hijo hace sesenta años. Ayer noche, antes de meterme en la cama, leí uno de los cuentos, se llama Los cisnes salvajes y me parece una historia admirable. Ese es precisamente el que pienso leerle esta tarde. Mañana tú me leerás otro, el que prefieras, y nos iremos alternando hasta el día 28, que me parece que cae en lunes. Luego veremos los resultados. Si sale con Barba, San Antón.

(HILARIO comete el error de entornar los párpados y RAIMUNDO lo interpreta como un signo de aprobación, así que se pone las gafas, abre el libro por la página que tenía señalada y empieza a leer antes de que su amigo pueda ponerle más pegas.)



ENSAYOS

A finales de 2001 la revista ADE Teatro presentaba un jugoso monográfico sobre el teatro aragonés. Era un momento enrarecido en que el Consejero de Cultura y Turismo del gobierno aragonés, Javier Callizo, había decidido reventar un hermoso teatro de Zaragoza para transformarlo en un macrocentro operístico. Aunque el Teatro Fleta tenía un gran escenario (donde en noviembre de 1951 habían llegado a actuar hasta los elefantes del alemán Mr. Hermann) el buscar espacios para los aparatajes que precisan las óperas fue su perdición. El Fleta es ahora un edificio hueco y fantasmal por cuyo agujero se han ido buena parte de los recursos destinados para nuevos espacios escénicos. Los profesores Jesús Rubio y Amparo Martínez ya señalaban en ese monográfico la barbaridad que se estaba cometiendo.

Iba a ser la sede del Centro Dramático de Aragón que acabó finalmente alojado en un piso del Paseo de la Independencia. El Consejero prometió que iba a servir “de referente y aglutinante de iniciativas y esfuerzos” que aumentara el ya caudaloso “río teatral” aragonés. La profesión andaba liada en aquellos momentos en una incruenta escaramuza que los había dividido en dos asociaciones: ARTEAR y ACTUA. Aunque no era cierto, en los corrillos culturales y políticos se afirmaba que en la primera estaban los “históricos” y en la segunda los “emergentes”. No era un problema generacional pero sí algo parecido.

El CDA comenzó con escaso presupuesto para acometer todos sus objetivos. Su primer director fue Francisco Ortega (2002) que dedicó la mayor parte presupuestaria a la producción, con resultados artísticos dispares pero que fracasaron estrepitosamente en su distribución. Las demás funciones del centro (documentación teatral, creación de nuevos públicos, etc.) tuvieron que conformarse con palomitas de maíz. Asumió la dirección el oscense Javier Brun (2005), bregado técnico que participó ya desde 1987 en los comienzos de la Feria de Huesca cuando había que mezclar rigor y utopía. De alguna forma vino para poner orden en el piso del CDA. Hay que achacarle cierta voluntad de contentar a demasiados y el haber dejado sin personal el Departamento de Documentación. Aragón siempre ha creído que amamantar su historia es tiempo perdido, sin sospechar que la historia es algo moderno que sigue ocurriendo. Puso su empeño, en comandita con José Luis Melendo, en fraguar un plan que consolidara económicamente a las compañías que arriesgaban en crear una estructura gerencial y una cierta estabilidad en los puestos de trabajo: era lo que se llamó Programas Plurianuales, pensados para un máximo de 7 compañías. Desde instancias políticas se exigía una cierto acuerdo entre ellas. Porque a todo esto ¿qué hacían las compañías?

Tras la disolución de ARTEAR (y la disolución paralela de compañías como Nasú o Nuevo Teatro de Aragón) había quedado la asociación ACTUA en la que se agrupaban Viridiana, Teatro Che y Moche, Titiriteros de Binéfar, El Silbo Vulnerado, Pingaliraina, Títeres de la Tía Elena, Trapalanda y algunas compañías importantes de animación teatral como PAI, K de Calle, Coscorrón y Artea. Es conocida la importancia que en Aragón han conseguido las compañías de títeres y de animación teatral. En cambio el teatro convencional, al que algunos llaman confusamente de actor o de sala, padecía de todos los males, el más grave de todos que en Aragón apenas hay salas teatrales y donde las hay no sobra el dinero para programar. Al que hay que añadir un problema aún mayor: ¿dónde está el público?

Con muy buena voluntad, los políticos aragoneses optaron por llevar el teatro al público, abrieron un circuito y unas campañas culturales cuyos escenarios, a falta de otros mejores y más cubiertos, eran las plazas de nuestros pueblos. Allí creció nuestro teatro de títeres y el teatro de animación pero comenzó a despeñarse todo lo demás. Lo que se regala acaba convertido en algo que no tiene valor. La labor que habían abierto compañías emblemáticas como el Teatro Estable, La Ribera o Teatro del Alba no pudo o no supo seguir adelante. El Circuito Aragonés y las Campañas Culturales, que sobre el papel son dos buenos programas, no acaban de funcionar. Muchas poblaciones importantes siguen careciendo de salas adecuadas y no cubren las cuotas establecidas.

Las pequeñas contratan un aluvión de compañías de aficionados. El maquillaje al que se le ha sometido no ha resuelto los hematomas. Una de las funciones que ha olvidado la administración es la de promocionar el teatro aficionado y establecer un circuito específico para él, pero cuidando que no entre en competencia con el teatro profesional.

Las principales compañías están ahora asociadas en ARES. La mayoría de ellas compaginan el papel de empresas productoras con el de compañías teatrales. Viridiana y Teatro Che y Moche, que algunos denominaban emergentes, han emergido completamente, diversifican sus producciones, que comprenden teatro infantil, animaciones y espectáculos para determinados eventos y, afortunadamente, también hacen teatro de verdad (la expresión no es mía y la escribo con retintín). Desde Viridiana, Jesús Arbués ha dirigido una muy interesante y comprometida La plegaria de Chernobyl (2004), coproducción de ambas compañías mencionadas, además de otras sugerentes obras entre las que debo destacar Un día, una hora (2004). Todas ellas con peso evidente del texto teatral. Joaquín Murillo, que sabe combinar como un experto barmen el teatro musical, el visual y la danza —eterno enamorado del cine expresionista—, ha dirigido con Che y Moche unos interesantes Nosferatu (2001) y la nueva Metrópolis (2008), además del acierto que ha supuesto ese fresco y divertido concierto teatral que es Oua Umplute (2005). Carlos Martín, desde El Teatro del Temple, que sigue siendo la compañía más reconocida fuera de Aragón con títulos como Macbeth & Lady Macbeth (1998), Buñuel, Lorca y Dalí (2001) o Picasso adora la Maar (2003) —estas dos últimas de Alfonso Plou—, ha conseguido olvidar casi por completo el envenenado título de “joven prodigio” del teatro aragonés. De sus últimas producciones, además de Sonetos de amor y otros delirios (2007) y de Luces de Bohemia (2008), la más interesante me parece una fría y elegante Fin de Partida (2007), con una sabia dirección de los actores Ricardo Joven y José Luis Esteban. Tranvía Teatro, bajo la dirección de Cristina Yáñez, sigue en su sede del modélico Teatro de la Estación con una trayectoria sin sobresaltos artísticos pero con exquisita profesionalidad. No decimos nada de las dos grandes compañías de títeres, Titiriteros de Binéfar y Arbolé —las dos compañías que más funciones representan y las dos más internacionales— porque les remito al artículo específico sobre el Teatro de Títeres, donde también mencionamos a Títeres de la Tía Elena y otras compañías. Algunos tienden a olvidarse de Luis Felipe Alegre, alma de El Silbo Vulnerado, el director que sabe convertir la poesía en teatro, el hombre atribulado que guarda en su fondo la ironía del viajero que ha visto nacer y morir tanto teatro en Aragón. Hace unas semanas le escuché interpretar con soberbio magisterio al poeta de los ojos que dan miedo,

Leopoldo María Panero. Fue en La Campana de los Perdidos, un garito imprescindible en la noche zaragozana. Pingaliraina, que nació bajo la sabia batuta de Mariano Cariñena, sigue recorriendo caminos con sus juglarías.

Están fuera de ARES algunas compañías que es preciso mencionar como Caleidoscopio que trabaja el teatro infantil tanto desde la animación en la calle como el trabajo en la sala, Octogenia que bajo la dirección de Blanca Resano presentó una excelente *Las Bernardas* (2001) o *Luna de Arena* con polémicos pero arriesgados montajes de Félix Martín. Salieron de la asociación las tres compañías de animación teatral que persistieron en mantener su condición de asociación cultural: PAI –todo un referente nacional en lo que debe ser el juego teatral del niño–, K de Calle –con espectaculares puestas en escena que se han podido ver por buena parte de Europa– y Coscorrón. Dentro de las empresas que podríamos llamar exclusivamente productoras destacan Noba Producciones, que últimamente ha producido diversas obras de teatro clásico, y sobre todo Embocadura que desde 1996 ofrece todo tipo de servicios culturales. Más o menos 20 compañías. Las debe contar el nuevo director del CDA, Antonio González. Ni pocas ni muchas si todos (administración, compañías o empresas teatrales, programadores, crítica teatral y medios de comunicación) saben encontrar el camino para recuperar un público difícil y que por el momento parece mirar a otro lado. De él intentan ocuparse las salas privadas y algunas públicas. Ahí está el reto y no se puede caer en viejas fórmulas como que el teatro se debe aprender en la Escuela. Sí, pero hay que pensar un poco más.

Adolfo Ayuso es ensayista y narrador.

No creo que haya en la reciente literatura española -quizás tampoco en la universal-, otro novelista tan peculiar como Javier Tomeo. Me refiero, claro está, a un novelista que haya conquistado tantos centros dramáticos. O que haya llenado los más prestigiosos teatros -no sólo europeos- mediante la adaptación de sus novelas. Lo ha conseguido con un buen y escogido pellizco de obras entre sus más de treinta publicadas. Que un dramaturgo triunfe en la escena es lo normal, aunque no siempre suceda. Lo anormal es que un novelista aporte tanto argumento dramático -y cinematográfico: El crimen del cine Oriente, dirección de Pedro Costa- y, además, le sonría el triunfo con las historias de sus novelas.

Desde 1988, cuando se estreno en Beziere (Francia) *Monstre aimé*, Javier Tomeo no ha dejado de ser un novelista reconocido, en gran medida gracias al apoyo que le prestan las versiones teatrales de varias novelas suyas (*Amado monstruo*, *El cazador de leones*, *El gallitigre*, *Historias mínimas*, *El castillo de la carta cifrada*, *Problemas oculares*, *Diálogo en Re Mayor*, *Los misterios de la ópera...*). Y, también, no ha dejado de ser considerado como un prestigioso "narrador" teatral, él que, salvo el texto de *Los bosques de Nyx*, nunca ha escrito directamente nada para las tablas. Directores como Jacques Nichet, Felix Prader, Yvon Chaix, Jean Jacques Preau, Torsten Fischer, Angelo Favelli, Titus Selge, Joëlle Grass, Jean Claude Monthiel, Ariel García Valdés, Carlos Alfaro...o Miguel Bosé, José María Pou, entre otros fans dramáticos de altura, lo confirman al adaptar y dirigir sus narraciones. Para hacernos una idea del valor e importancia de Javier Tomeo, "autor" de teatro, basta recordar algunos éxitos en el Teatro Nacional de la Colline, en la Comédie Française y en el Théâtre Odeon de París, en la Schaubühne de Berlín, en el Kolner Schauspielhaus de Colonia y Hamburgo, en el Staatstheater de Stuttgart, en el Statsteater de Estocolmo, en el teatro Rifredi de Florencia, en Milán, Theatre Periscope de Quebec Grenoble, Festival de Avignon, Copenhague, Budapest, Buenos Aires, Coimbra, Oporto, La Habana, Quebec, Lausanne, Madrid, Barcelona, Mérida, Valencia, Zaragoza, Huesca...

Estamos ante un escritor de raza. Para empezar Tomeo es, a primera vista, de esos escritores que parece que se pueden definir de un plumazo. Sin embargo, ese plumazo exige después continuos aditamentos, superpuestos unos a otros, que llevan hasta la complicación de una inextricable tela de araña, obligando a una paciente y lenta reflexión. Otro tanto sucede con sus obras: se resumen fácilmente con un par de frases, pero, acto seguido, obligan a matizaciones, casi hasta el infinito. Lo que parece una historia simple, una conversación banal, un suceso nimio se va llenando de un alud de temas, subtemas, símbolos, motivos... que convierte la delgadez de la novela en algo muy distinto - un especial laboratorio de ideas, con sus análisis crítico, simbólico, etc. -que dota la historia narrada en algo de carácter duradero, con carga enjundiosa y universal, capaz de traspasar tiempos y fronteras. Además, Tomeo es de los que huyen del sermoneo como alma que lleva el diablo, aunque luego todas sus historias disparen directo al corazón. También es de los que, con sus historias y en sus historias, buscan apasionadamente el divertimento y la sonrisa del receptor y, sin embargo, la crudeza constituye su verdadera y más habitual materia narrativa. Puede afirmarse que Tomeo es, sin duda, un amante del humor que construye dramas y tragedias. El uso de la fuerza del contraste, otra de sus succulentas rarezas. Por todo ello, no en vano, sus obras, generalmente asentadas en el diálogo y en el monólogo, cargadas de palabras y haciendo vivir en las palabras, han posibilitado su uso escénico.

Tomeo, maestro narrador, con historias de monstruos y extrañezas, hace reflexionar sobre la incomunicación que, como individuos, sufrimos hoy día en las aglomeraciones urbanas; advierte del conocimiento que existe tras la diferencia, mostrando lo perjudicial de la simetría de la raza y lo beneficioso de la mixtura –“un país simétrico y feliz es un país sin historia”-; incita al diálogo para salvar las distancias de los interlocutores; juega al esperpento y a la distorsión de la realidad para ver la auténtica sustancia de la misma; salpica con su humor, fácil y socarrón, para sobrellevar la dureza de lo cotidiano; habla de las jerarquías hábilmente difuminadas por los poderosos... y todo ello a través de anécdotas simples que construyen historias enjundiosas, aunque aparentemente sencillas que el autor sabe llevar a lo universal. En ellas, siempre se desprende una sugerente intranquilidad gracias a la presencia de dos personajes enfrentados, con su carga de dramatismo y violencia soterrada, tan común asimismo a nuestra sociedad. En ellas, también, el medido goteo del absurdo y la especial utilización del humor que edulcoran y apaciguan los violentos aires de tragedia, cuya intensidad subyace al fondo de la mayoría de las historias. Y es así, porque sobre la dulce superficie de sus anécdotas cabalga con violencia y con fuerza la cara obscena de la cruda realidad que ni queremos ni deseamos ver. Los monólogos, diálogos sin respuesta o los simples diálogos, de continuo bifurcados y sin fin, no hacen – o no son - otra cosa que actuar como una barrena con la que inocular la profundidad de unos planteamientos sobre la existencia, absurda e irónica, que nos envuelve. Y es que, en la obra del aragonés, las apariencias engañan. La sencillez de la trama y de los temas ideados por Tomeo, su continuada reiteración de esquemas, temas, motivos, anécdotas y técnicas o la simpleza expresiva de la que hace gala nuestro autor esconden, como mínimo, profundidad. Una profundidad que funciona como una bomba de efecto retardado y que, por lo general, acaba estallando en las mismas narices del confiado lector dado el interés de los elementos con los que el autor edifica sus novelas, tan sencillitas en apariencia.

El modo o su forma de exposición puede variar – diálogo, conversación con interlocutor mudo, falso diálogo, monólogo...-, pero la resultante siempre contiene su correspondiente materia explosiva. Ahí habita la dramaticidad, tan propia de Tomeo. Ahí y en la concepción jerárquica en la que se ven obligados a vivir sus escasos personajes, quienes, para mayor tensión, se mueven por espacios cerrados, empujados a una inevitable confrontación, al pugilato hasta el “kao”. Eso sí, una confrontación rebajada por el uso de la ironía y del humor, atemperados y muy medidos, casi hasta el detalle más nimio e insustancial. Así, en los textos de Javier Tomeo lo intolerable se torna tolerable a lomos de la sonrisa. Y la tragedia se endulza. Pero ello no es óbice para que salte la reflexión – “el humor (...) un sendero que nos conduce a la reflexión” matiza Tomeo – con la que afrontar la terrible realidad de lo cotidiano. Y lo cotidiano se hace comunión.

Por todo ello, las obras de Tomeo saltan latitudes, idiomas y culturas. Por ello, sus novelistas y sus textos breves se tornan universales. Y, por ello, también, lo narrativo, dado el soporte expositivo, puede convertirse en teatral. Es la rareza de Javier Tomeo. Y es, asimismo, la materia de fondo y la forma de su universo narrativo.

Ramón Acín es ensayista y narrador.

Cuando algunos de los que especulan sobre el teatro aragonés hablan de su escasa proyección fuera de nuestras fronteras no puedo por menos que sonreír y recordarles que existe el teatro de títeres. Titiriteros de Binéfar y Arbolé son dos de las compañías más importantes del estado. Además otras compañías de teatro como El Silbo Vulnerado, Viridiana o Teatro Che y Moche han empleado títeres en varias de sus obras. Existen dos teatros estables, un vigoroso empeño editorial que va desde la recuperación histórica hasta la edición de textos, varias programaciones importantes con nivel internacional y desde UNIMA preparamos una asignatura cuatrimestral que se impartirá en la Escuela de Teatro de Zaragoza.

¿Cuáles son las razones para que los títeres aragoneses gocen de una salud espectacular? La primera es la pasión de unas personas que partiendo casi de la nada han sabido vencer todo tipo de dificultades, e incluso alguna que otra vejación, y permanecer en el candelerero durante décadas. Accesorias pero importantes han sido la campaña que entre 1985-86 recorrió 310 pequeñas poblaciones aragonesas, la escuela que ha supuesto la programación de la sala Arbolé desde 1990 y el Festival Internacional de Zaragoza, incultamente suprimido en 1995, en el que aprendimos de las principales compañías de todo el mundo.

Ser un payaso en el escenario, un empresario en la oficina y un artesano en el taller no está reñido con la modernidad. Los Titiriteros de Binéfar han construido una poderosa compañía teatral con elementos que algunos ignorantes consideran desfasados. Desde lo rural, lo folklórico, el compromiso social, la estructura familiar tanto en la gestión como en la creación artística, algo que recuerda mucho a las compañías de circo que tanto admira, y en las que tanto se inspira, Paco Paricio. Sus obras se cuecen con lentitud, buceando en la memoria y mirando lo que les rodea: El bandido Cucaracha (1989), Almogávares (1993), La fábula de la raposa (1995), El hombre cigüeña (2005). Otras obras de su repertorio quizá sean menores pero ellos las convierten en éxitos debido a su sensacional derroche actoral, alejado de la estupidez didáctica que emplean algunos actores de teatro infantil. Su última aventura ha sido la recuperación de dos grandes casas en Abizanda (Huesca) donde han construido un pequeño teatro y una sala de exposiciones donde se puede ver buena parte de lo que Pilar Amorós y Paco han ido reuniendo, desde antiguos teatrillos de papel a viejos títeres de guante. Una joya imprescindible entre los espacios escénicos de Aragón.

Tras sus comienzos en La Oca (1979) Iñaki Juárez funda el Teatro de Títeres Arbolé (1985) con un triple deseo: la consolidación de una compañía, la apertura de una sala y el publicar unos textos cuya transmisión seguía siendo predominantemente oral. Esta visión se alejaba de la típica compañía ambulante y sólo era contemplada en España por compañías como La Fanfarra de Barcelona. Encontrará en Esteban Villarocha, al que contrata en 1993 para coordinar la campaña escolar que iniciaba con Ibercaja, la persona que necesitaba para desarrollar sus proyectos. Villarocha, que luego se asociará con Iñiqui Juárez y Pablo Girón, hace crecer meteóricamente la colaboración con la entidad de ahorro, convierte el pequeño proyecto de publicaciones en una loable editorial que ha producido ya más de cuarenta títulos y en 2008 ha logrado abrir un moderno teatro con capacidad para 250 espectadores. Arbolé es hoy una compleja maquinaria empresarial

que incluye la producción, distribución y exhibición no sólo de obras de títeres sino de otros tipos de actividad escénica. La compañía de títeres se diversifica en tres frentes. La producción de obras escolares como Sueño: payasos, narices y corazones (2000) y El poeta y Platero (2003) del dramaturgo cubano René Fernández. El pequeño teatro ambulante donde impera la cachiporra de Pelegrín. Y las pequeñas obritas clásicas como Los tres cerditos (2004) que Iñaqui Juárez representa en solitario con técnica de varilla. Helena Millán, que comienza en 1989 a impartir clases de títeres en la Universidad Popular de Zaragoza, funda los Títeres de la Tía Elena en 1995. Esta elegante constructora y manipuladora de guante y marioneta de hilo se caracteriza por enfocar buena parte de su actividad hacia los adultos, como ese Cabaret Contratiempo (2004) con el que ha recorrido emblemáticas salas de teatro. Otras compañías como Teatro de Medianoche, Taraneya o Imago Mundi ratifican la extraordinaria vitalidad de este género teatral en Aragón.

Mariano Cariñena (Zaragoza, 1932). ¿Cómo cabría definir a un personaje complejo, con tantas aristas y tantas pasiones privadas? Quizá debamos decir que, entre nosotros, Mariano Cariñena ha sido el hombre total del teatro. El Juan Palomo de la escena: yo me lo guiso, yo me lo como; soy capaz de concebirlo todo y hacerlo todo. Y eso no quiere decir en absoluto que no haya fomentado siempre una labor de colaboración, de trabajo en equipo. La escenografía, la adaptación, la traducción cuando era necesario y el estudio casi historiográfico –muy profesional e intenso– del autor y de la obra, la puesta en escena, la dirección de actores (ha sido intérprete ocasional) y casi la música, todo eso lo ha llevado a buen puerto Cariñena. Y además ha sido una referencia imprescindible desde mediados de los años 60: en el Teatro Universitario de Zaragoza y en el Teatro de Cámara (que llegó a contar con un Club de Espectadores), y posteriormente en el Teatro Estable de Zaragoza, fundado en 1971, donde ha desplegado su curiosidad, su estética y una concepción marxista del hecho teatral.

Hemos subrayado la personalidad poliédrica de Mariano Cariñena. O, acudiendo a un epíteto que se hace más hondo y vasto en la boca del poeta Rosendo Tello, su proteica personalidad. Y eso se percibe a la luz de su biografía. Cariñena construye con parsimonia y con constantes gestos artísticos –que van más allá de la mitología íntima o del devocionario personal– su existencia y su trayectoria. Al hombre lo perfilan los hechos y su microhistoria. Y en su caso concreto, tenemos que hablar de una familia peculiar –un padre militar y médico que atendió al rey Suli y a Franco, y una madre con sensibilidad musical– que poseía una valiosa biblioteca y que enviaba a sus hijos a estudiar al Colegio Alemán. Esa época fue decisiva: Cariñena mostraba habilidad para el dibujo y recibió una educación más completa y liberal que la española, curiosamente, con una metodología que se basaba en el uso de la razón y la intuición más que en la memoria. Por otra parte, era un mozalbete que se aventuraba por una ciudad en expansión: se metía en los escondrijos del río Huerva y buscaba los arrabales de la ciudad con sus amigos. Más tarde, mientras intentaba acceder a la carrera de Arquitectura en laboriosas pruebas de fondo, inició una carrera de pintor en los tiempos en que Zaragoza decía adiós al grupo Pórtico –el arquitecto Santiago Lagunas entraba en crisis y abandonaba temporalmente la pintura; Fermín Aguayo partía a París a continuar su obra y Eloy Laguardia se trasladaba a San Sebastián– y saludaba a sus sucesores o discípulos de la Escuela de Zaragoza con Hanton González, Julia Dorado, Ricardo Santamaría, Juan José Vera, José Orus y Daniel Sahún como estandartes principales. Cariñena exponía al arrimo del inolvidable Víctor Bailo, propietario de la galería Libros, y obtenía un modesto éxito de ventas y de crítica, a la par que era requerido por los arquitectos para que pintase series de cuadros, principalmente marinas, en urbanizaciones del Mediterráneo. Más tarde, se trasladó a Barcelona a realizar sus estudios en la Escuela de Arquitectura, entró en la Escuela San Jorge, de pintura, en la calle Aviñó, pero allí pronto se sintió defraudado por la metodología. Afianzó su pasión por la música y por el arte; el teatro seguía sin aparecer en su vida. A mediados de los años 60, se marchó a París a realizar un curso de pintura al fresco en la Escuela de Beaux Arts y para asistir a clases de pintura del desnudo, porque siempre ha tenido un gran interés por la artesanía del oficio de pintor. Descubrió no sólo una ciudad cargada de leyenda y de mitología artística, sino de posibilidades de enriquecimiento personal. Descubrió el Louvre, al que solía ir diariamente a ver un cuadro concreto (Leonardo, Botticelli, Rafael) o un tema, como los asirios, más que colecciones completas, y sobre todo descubrió a los escritores

marxistas: Jean Paul Sartre, Bertolt Brecht, por citar ya al autor que más le iba a influenciar por su pensamiento teatral y por sus montajes al frente del Berliner Ensemble.

Pronto, muy pronto, iba a ser captado para el teatro, en concreto a través de la escenografía. Entonces, en los tiempos del TEU y del Teatro de Cámara, hablamos del periodo que va desde 1961 hasta 1965, Mariano Cariñena fue requerido para la escena por sus cualidades y por su mano de artista. La fascinación fue inmediata y se probó con Valle-Inclán, con Strindberg, con Goerge Bernard Shaw, otro de sus autores esenciales de su vida, o con Max Frisch. En 1966, con Pic-Nic en campaña de Fernando Arrabal, Mariano Cariñena asumía el triple papel de director, escenógrafo y adaptador de los textos con una orientación muy global. Cada montaje exigía para él un estudio de contexto histórico, una estética, un análisis minucioso del creador y una concienzuda planificación de la escenografía, que en ningún caso era para él una experiencia narcisista de lucimiento sino un medio para resolver problemas, una aventura de la imaginación al servicio del espectáculo. La escenografía, escribe Cariñena, “ha de obedecer a un criterio uniforme que dé al conjunto de sus trabajos (de la compañía) una coherencia y una unidad de estilo. No es en las formas o en los elementos de decoración donde debemos buscar este carácter propio de nuestras realizaciones, sino en el planteamiento y en los métodos de investigación que han de conducirnos a soluciones precisas”.

Las escenografías de Mariano Cariñena no pasaban inadvertidas. Había detrás un método, un concepto general, una manera de edificar, en aras de la eficacia y la innovación escénica, un espectáculo comprometido. Zaragoza era entonces un hervidero de acciones e ideas antifranquistas y un espacio constante de debates, de colectivos plásticos, de asociaciones o de grupos de acción. Cariñena, con otros compañeros como Juan Antonio Hormigón, Eduardo González, Mariano Anós, Javier Anós o Pilar Laveaga, por citar nombres necesarios de rebeldías culturales, participó en los encuentros del Festival y Congreso del Teatro Nuevo de Valladolid en 1966, donde se dirimieron los nuevos caminos del teatro independiente, y en el I Festival Internacional de San Sebastián en 1970. Sufrió la cólera de la censura, de la incompreensión y de las veladas críticas, tanto en su propia ciudad como en las giras de la compañía, especialmente en León en 1968, donde se movilizó la Secretaría General del Movimiento y el grupo actuaba bajo la atenta mirada de inspectores, alcaldes y guardia civil. Todo ello parecía no importar: se arrastraba el pálpito de la emoción.

El teatro era el costal de su vida, y la vida tenía su espejo en el teatro, aunque él siempre mantuvo una postura si se quiere menos profesional, más medida en la renuncia y en la dedicación a tiempo completo (de eso queremos hablar, no de la calidad final de las representaciones), que otros porque tenía su torre de campo, sus perros, en cierto modo una segunda faceta de modesto agricultor u horticultor, y además algunos miembros de su grupo intentaban compatibilizar su pasión escénica con su puesto de trabajo más o menos estable. Está claro que a Mariano Cariñena nunca le sobró nada, salvo el entusiasmo y un compromiso ético y estético con el teatro, lo cual le llevó a frecuentar a Francisco Ynduráin, a José Carlos-Mainer, a Juan José Carreras, que le abrían caminos para sus estudios teóricos de las obras –en ese sentido, sus programas de mano de los 60 y 70 eran auténticos ensayos. Suele comentar: “Preparaba las obras como sise estuviese redactando una tesis doctoral. Quería saberlo todo. Todo”-, o a otros

amigos y eruditos como Benno Hübner; que colaboró estrechamente con él en la aproximación a los dramaturgos alemanes. Cariñena, cuando no le gustaban las versiones existentes, se encargaba él mismo de traducir y adaptar la obra o de escribir textos originales de creación: pensamos en títulos como Tiranía y derrota del rey Barrigota, El cuento al revés, La reunión o De brujas, moras y diablos y Más de brujas y santos con bigote, en este caso escritos para la compañía Pingaliraina. El Cariñena escritor cuenta en su haber con libros de cuentos, como La muerte se va al campo, y con narraciones infantiles, como Cinco historias reales para chicos de hoy o Miguelito y sus amigos. Pequeño bestiario infantil, o con acercamientos muy concretos a la figura de Pablo Gargallo.

Al hablar de él resulta básica su función de teórico, de pensador de teatro. Algo que se percibe con toda su fuerza en sus trabajos sobre Los mercenarios, la comedia soldadesca de Bartolomé Torres Naharro, y la Comedia Tesorina de Jaime de Huete, por poner dos ejemplos de los que se siente orgulloso: Cariñena ha querido siempre defender el teatro aragonés y representarlo. No nos podemos olvidar de su condición de pedagogo, desde su propia compañía y desde la Escuela Municipal de Teatro, de la que fue director hasta su jubilación en 2002. La Escuela constituyó su segunda casa y, muy especialmente, una factoría de creación de actores y de espectáculos de vida breve pero siempre interesantes y arriesgados. Ahí están títulos como La Ronda de Arthur Schnitzler, Preparadise Sorry Now de Fassbinder o numerosos montajes de Fernando Arrabal, con quien ha establecido una relación de comunión artística desde sus inicios y se ha convertido con el tiempo, también, en una complicidad entre amigos.

La suya es una historia de un hombre de teatro en un sentido integral del término que cree haber alcanzado sus cotas más altas con el montaje de Enrique IV de Luigi Pirandello en 1990, y con varias obras de Fernando Arrabal, en quien destaca más que el teatro pánico o su constante y simbólica disidencia, la presencia de la poesía. Poesía sin adjetivos. Elevada, profunda, con vocación de trascendencia. Ahí, en esa interpretación, avanza, implícita, una estética. Una concepción. Una apuesta personal. Mariano Cariñena, al volver la vista atrás, tampoco se queja en exceso. En él no hay rencor ni iras ni tampoco nostalgia excesiva. Ni siquiera se muestra herido, o insalvablemente resentido, porque José Sanchís Sinisterra no autorizase al Teatro Estable que continuase adelante con el proyecto Los Figurantes, basado en la obra homónima, que se estrenó en la Feria de Huesca en 1992 y que acabó siendo determinante para el fin de la compañía. Mariano Cariñena parece haber puesto un punto y aparte en su vida: ahora vive el teatro desde la barrera, como espectador, o asomando a pequeñas colaboraciones. Apoya el Centro Dramático de Aragón –“he trabajado mucho para que se hiciera”, dice, y con él montó un viejo sueño: la Comedia Tesorina de Huete- y contempla el trabajo de las nuevas generaciones con respeto y entusiasmo. Ahí están sus elogios a determinadas actrices o al trabajo de Pedro Rebollo. Y además considera que la crisis del teatro es un estímulo más que un presagio de extinción. “El teatro está en crisis siempre, efectivamente, y es en su propia crisis donde tiene que confirmar su fuerza y su confirmación o su afirmación, y tiene que ver qué es lo que falla en cada momento”.

Parece, pues, que la supervivencia de los cómicos está asegurada.

Del volumen Conversaciones con Mariano Cariñena. Antón Castro.
Centro Dramático de Aragón. DGA. 2004.

Antón Castro es periodista y narrador.

Pocas veces topamos con una disposición hacia el Teatro tan definida y tan precoz como la de Magdalena Lasala.

La producción dramática de Magdalena Lasala se remonta a sus primeras inquietudes literarias. De temprana vocación por la escritura (confiesa que se sintió escritora a los ocho años de edad), su incursión en el mundo del Teatro, fascinada por la posibilidad de multiplicarse proyectando sus propios personajes interiores, se produce ya con la escritura de textos teatrales, soporte de actividades intelectuales de adolescencia, que le permitirán experimentar de forma intuitiva la magia de la escritura dramática.

Su vocación por la escena fue frustrada por su propio padre, que le prohíbe “pensar en dedicarse al teatro”, aunque Magdalena Lasala nunca lo alejaría de sus deseos y de sus objetivos. Pertinaz lectora de textos teatrales, desarrolló una admiración profunda por autores como Paul Sartre, Valle-Inclán, Shakespeare, García Lorca, Maiakovski, Max Aub y Samuel Beckett, entre otros muchos que llenaron su amplia formación autodidáctica y vocacional en el género.

A esta época tan primera pertenecen varias piezas de iniciación, de las que sólo se conserva el título en un par de casos: “¿Qué pasará?... ahora se verá”, y “La cena”, además de diversas adaptaciones de textos clásicos.

Decidida a investigar más profundamente en el Teatro y atraída por sus posibilidades, entró a formar parte de la Escuela de Arte Dramático de Zaragoza, bajo la dirección de José Jiménez Aznar, donde se formó durante tres años en disciplinas escénicas, interpretativas y de dirección, que complementó con estudios de Danza, y durante los cuales no dejó de escribir piezas dramáticas, representadas en diferentes ámbitos, como la titulada “El loco y la monja”, de 1977. Magdalena Lasala no llegó a decidirse a dar el salto para continuar una formación superior, que le habría llevado a la Escuela de Teatro de Barcelona. Sin embargo su necesidad de experimentación práctica le llevó a liderar su propio grupo teatral, “Talía”, que puso en escena hasta doce piezas dramáticas, todas ellas originales de Magdalena Lasala, de entre una producción que superaba por aquel entonces los diecisiete títulos, hasta el año 1985.

De esta época cabe destacar las obras: “La rebelión de los Dioses”, de 1978, estrenada en el Teatro Principal de Zaragoza, “Fedra” (recreación de la obra de Miguel de Unamuno), estrenada en la Muestra Aragonesa Teatro de 1979, o “El descubrimiento de Ana”, pieza infantil que recorrió diversos escenarios hasta 1980.

En 1980 fue incluida como autora teatral en la Enciclopedia Aragonesa editada en Zaragoza por la Diputación General de Aragón.

Con la disolución del grupo, Magdalena Lasala entró en una etapa de formación multidisciplinar intensa que la alejó de la práctica teatral, aunque no se distanció del género pues continuó colaborando en la dirección escénica de diferentes montajes teatrales de otros grupos o impartiendo charlas de sus propias experiencias. Poco a poco se decantaría por la práctica escrita y empieza a dedicarse con más intensidad al campo de la Prosa, iniciándose por esos años sus primeras publicaciones en revistas y libros colectivos. También culminó sus estudios de Canto, Música y Declamación (siempre con ese corazón puesto en el Teatro), y se entregó después a una exhaustiva formación en Psicología Humanística, guiada por su personal necesidad de investigación, y que ha volcado indudablemente en su obra literaria.

Magdalena Lasala es esencialmente una comunicadora que concreta a través de la palabra la fusión entre el proceso literario y el personal. Indudablemente, su camino es el de la palabra, y en su evolución se puede comprobar rápidamente como su instinto

natural, moldeado y fomentado por una formación en campos diversos pero relacionados con su propia búsqueda, se manifiesta en una amplia producción literaria que si bien se inició con el Teatro, se ha desarrollado también en la Poesía, la Novela y otros géneros escritos, tratados por la autora con indudable maestría.

Del Teatro de sus inicios, nos queda la consideración inequívoca de que Magdalena Lasala ama el Teatro apasionadamente desde sus primeros recuerdos, y que su experimentación fue en todos sus aspectos, como autora, como directora, como actriz, como gestora, y como inductora de otros a su mismo amor. Sí debemos mencionar especialmente la pieza “La rebelión de los Dioses”, escrita y estrenada con unos jovencísimos veinte años de la escritora, y que obtuvo un gran reconocimiento por parte del público y de la crítica de la época, que nos auguraba hallarnos ante una autora de raza. Sin duda Magdalena Lasala lo es.

Alborando 1990 comenzó su producción poética, con títulos que le han merecido un reconocimiento nacional nada desdeñable, con diez poemarios publicados hasta la fecha. Aunque Magdalena Lasala va más allá y decide crear diversas dramaturgias sobre Poesía y Textos Medievales, en formatos como el Recital Dramático y espectáculos poéticos-teatrales acompañados con música en vivo, que recorrieron los escenarios de España e Italia con gran éxito, durante más de diez años.

De este ciclo, es imprescindible destacar la dramaturgia exquisita “El collar de la paloma”, de 1994, sobre la obra de Ibn Hazm de Córdoba, representada durante varios años en escenarios también excepcionales de Roma, Milán, Madrid, Zaragoza y Córdoba entre otros muchos, o los espectáculos “La voz del Alma andalusí”, sobre diversas poetisas de los siglos X al XII, “Poemas de Amor y Vino”, sobre la poética de Jehudá Hà Leví, “El amor en Ibn Arabí”, sobre la poética de este gran autor, y los dedicados a los textos místicos del Rey Salomón, su “Cantar de los Cantares” y de Juan de la Cruz, sobre su “Cántico Espiritual”. En 1998 concibió el espectáculo “El sueño de Federico”, como homenaje al sublime poeta cuyo primer centenario se celebró en ese mismo año, y para conmemorar el centenario del compositor Giuseppe Verdi, estrenó en el Palacio de la Aljafería de Zaragoza el Recital Dramático “El trovador”, sobre el libreto original y la obra para ópera del mismo nombre que utilizara Verdi. En las postrimerías del “Año Leonardo”, se produce el estreno de su espectáculo poético “Gioconda”, que da vida en un apasionante monólogo al personaje inmortal del cuadro del gran pintor Leonardo Da Vinci.

Simultaneando su producción escénica con una creciente y brillante carrera literaria centrada en la Novela Histórica, cuyo primer título en el género data de 1998, Magdalena Lasala escribió en ese mismo año la pieza para títeres “Lo que la luna dijo a Violeta”, estrenada por Teatro Arbolé, en Zaragoza. En 2000 se estrenó su texto dramático “El príncipe emigrante”, puesto en escena por el Instituto Internacional de Teatro del Mediterráneo, que fue representado por España y diversos países del Mediterráneo oriental.

En 2003 colabora con el Centro Dramático de Aragón con la pieza teatral “Las Aguadoras”, una pieza de gran belleza, incluida en el homenaje al escultor Pablo Gargallo “Gargallo, un grito en el desierto”, y estrenada en el Teatro Principal de Zaragoza. Si algo caracteriza la obra de Magdalena Lasala es la pasión con la que aborda sus textos y las temáticas que trata en ellos. Su escritura utiliza diversos soportes o géneros literarios, pero subyace un mismo tratamiento intenso, centrado en los aspectos humanos de las situaciones y los protagonistas que lleva al papel. Ese interés en lo humano, en el

proceso vital de las emociones, el paso del tiempo y el aprendizaje del sentido destínico de las cosas, trasciende en todas sus obras, y se contempla especialmente en la pieza “Las Aguadoras”, diálogo de dos mujeres, una joven y otra adulta, sobre el paso de la existencia y si similitud con el agua, logrando imágenes textuales de gran hermosura y poesía. “Las Aguadoras” logran llegar al arquetipo, es decir, cada una de ellas representa una idea que el espectador comprende en su inconsciente como símbolo de dos caras de la vida.

Su amplia producción novelística en el género histórico, con títulos tan célebres como “La Estirpe de la Mariposa”, “Almanzor”, “Boabdil, tragedia del último rey de Granada”, “Maquiavelo, el complot”, “Doña Jimena, la gran desconocida en la historia del Cid”, “La cortesana de Taifas”, por citar algunos títulos, participa de su predilección por la palabra poética pero también de su tendencia al Teatro, ya que en algunas de las obras citadas, la descripción de los contextos, de las situaciones, de los ambientes, está recreada con la minuciosidad de un director escénico que detallase en el papel el fruto de su observación necesaria para la escena.

Esa ductilidad a la hora de entremezclar los géneros para lograr un producto de amplia concepción, le ha permitido crear dramaturgias para espectáculos de danza, como “Tierra de dragón” en 2003 y “Mudéjar” en 2004, ambos estrenados por la Compañía de Danza de M. A. Berna, experiencias insólitas en este terreno, que combinan la palabra con el baile para la creación de coreografías escénicas que supusieron en su día un avance en la concepción de este género. Posteriormente creó los espectáculos “Goya” y “Saturno”, inéditos.

Al mismo tiempo que Adolfo Ayuso incluye su producción de teatro infantil dentro de su gran trabajo “Para un público menor. Teatro y espectáculo infantil en Aragón (1950-2005)”, Magdalena Lasala se entrega a la escritura de nuevos proyectos para gran formato teatral, como “Celestina” y el libreto para el musical “Raquel”.

En 2007 escribe la obra “Doña Jimena, tragedia en cinco actos y un epílogo”, pieza histórica de gran formato sobre la última etapa de la vida de Jimena Díaz, la esposa del Cid, como gobernadora de Valencia, donde se ensambla un texto contemporáneo y actual con la intención épica. La obra, concebida como tragedia clásica, une al rigor histórico el profundo conocimiento de la psicología de los personajes y la recreación de un mundo femenino en torno al personaje central, Doña Jimena, escasa o nulamente tratado hasta hoy en el Teatro contemporáneo.

El conocimiento del entorno teatral que tiene Magdalena Lasala le permite escribir el texto con abundantes acotaciones de movimiento, gestos, descripciones escenográficas, que enriquecen lo tratado en la acción. Los diálogos incluyen acción y reflexión a un tiempo, logrando una pieza construida con maestría y sensibilidad. Aunque lo que hace más interesante la obra es la atemporalidad con la que estamos viendo tratados temas que tienen que ver con la propia condición humana, reflexiones en torno a la guerra, al amor, a las mujeres, que trascienden el propio contexto histórico para situarnos ante dilemas eternos del ser humano. “Doña Jimena” ha sido publicada por la colección Titirilibros-Serie Roja de la editorial Teatro Arbolé. Como dice Esteban Villarocha en el prólogo, Doña Jimena analiza el amor y la lucha por la felicidad, “amor y felicidad en tiempos convulsos, como casi todas las grandes historias de amor de la literatura”, un texto con lenguaje cuidado y bello, lo que se llama “Teatro de Texto”.

Antonio González Tolón es Director-Gerente del Centro Dramático de Aragón.

Conocí personalmente a Alfredo Castellón hace 25 años en Zaragoza, en el pasillo abarrotado de ciudadanos cansados de un autobús urbano que circulaba bravamente por la calle Juan Pablo Bonet, a la altura del Puente de los Gitanos, sobre el río Huerva.

Él charlaba entusiasmado con José Antonio Rey del Corral (el camarada, el amigo, el hermano) que años atrás me había llevado de la mano de su corazón ante el camarada Vicente Cazcarra, para afiliarme al PCE. José Antonio me lo presentó y desde entonces rostro de Castellón quedó grabado para siempre en mi memoria afectiva. Rostro agudo de pájaro inteligente, activo y soñador; de blanca piel, frente despejada, pequeños y vivísimos ojos azules centelleantes, cabello ceniciento hacia nieve dorada peinado con raya a la derecha, pómulos marcados, labios finos, de abierta sonrisa en la antesala de la carcajada. Alfredo de discreta distinción elegante, tímido y nada temido. Alfredo próximo, directo, claro, sencillo, híbrido de intelectual y obrero en perfecta simbiosis.

Fieles a mi sentencia “Nunca buscarte, encontrarte siempre: para no perderte”, nuestros encuentros han sido intermitentes, breves, siempre intensos y luminosos, en actos culturales y políticos: en el Ateneo madrileño (con motivo de la representación de su magnífica obra *El grito de Costa*), en el Círculo de Bellas Artes, en la Oficina del Gobierno de Aragón en Madrid, en la SGAE, en el cine Verdi o en la galería de arte Dionis Bennassar (donde asistí a una inolvidable sesión de teatro leído de fragmentos de dos recientes, magníficas e inéditas obras suyas: una, sobre el escándalo financiero del caso Gescartera, rebelde y osadamente crítica; la otra, ironizante con el tema de la intertextualidad como pretexto para el plagio).

Dos encuentros especiales entre nosotros tuvieron como escenario Daroca, durante los tres días del Congreso fundacional de la Asociación Aragonesa de escritores, en junio de 2003: largas sobremesas conversando acerca de lo divino y lo humano, llenas de humor y de anécdotas sobre personas y personajes tan distinguidos como el filósofo-profesor Eugenio Frutos y su mujer Lola Mejías; y el Café Gijón, en este mismo 2008, durante la cena-homenaje a Alfredo con motivo de concedérsele el Premio Aragoneses en Madrid: una lección de humanidad y “molesta” modestia de nuestro admirado creador en tantas cosas del arte y de la vida.

Comentaré brevemente una obra maestra de nuestro ilustre aragonés: *Los botones*. Pieza de extensión mínima; máxima en contenido ideológico, cívico, afectivo, solidario, moral y artístico, en la que queda resaltada la inocencia cómplice entre la locura y la infancia. Y en la que, formalmente, conviven todos los géneros literarios: dramático, narrativo y poético. Excelente historia para un corto impagable. Un canto a la libertad tan alto y eterno como el de José Antonio Labordeta. Un botón como muestra del talento fértil de su autor.

Aviso para editores: Castellón tiene media docena de libros inéditos de relatos. Sus seguidores estamos deseando verlos publicados. (Gracias).

Ruego a las instituciones y autoridades no desautorizadas, preferentemente aragonesas: Recuerden la inteligente, práctica y vitalista proclama de Maiakovski: “Pan para los vivos, ediciones para los vivos, reconocimiento y homenajes para los vivos”. (Más gracias).

Alfredo dramaturgo, narrador, cineasta, productor, adaptador, realizador de televisión, viajero, conversador infatigable, amigo. Varias facetas distintas en un solo genio verdadero.

Ángel Guinda es poeta.

Cuando, sin duda, ya podemos hacer un cierto análisis de lo que han representado las sucesivas generaciones- (atendiendo sólo a la edad) -que la dramaturgia española contemporánea ha ido sedimentando a lo largo de los últimos años, nos encontramos con autores que han optado por una línea de trabajo muy marcada por lo que podríamos llamar “política de estilo”, otros y otras han decidido crear una geografía más compleja de opciones, apostando por las “poéticas de la diversidad”.

Uno de estos casos pienso que es el autor aragonés Alfonso Plou, corredor de fondo de la escena española, al que conozco de los lejanos años del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, donde tuve el placer de coproducir el estreno de su obra premiada con el Marqués de Bradomín “Laberinto de cristal”, para años después producir “La ciudad, noches y pájaros” con dirección de Ernesto Caballero. Desde aquellos días la aventura creativa de Alfonso no ha dejado de deparar textos interesantes y sus consiguientes montajes, a cargo, sobre todo de la compañía aragonesa “Teatro del Temple” y de su director escénico, Carlos Martín. Entre esas obras destacan “Goya”, “Rey Sancho”, “Buñuel, Lorca y Dalí”, “Picasso adora la Maar” o “Yo no soy Andy Warhol”.

Sin duda todos estos títulos podemos decir que se unen por el nexo común de reflexionar sobre personajes históricos reales, pero el gran atractivo que confiere Plou a sus criaturas es que siempre destilan un aroma de ficción, de teatralidad que, junto a las estructuras de dichos textos, configuran un género que para nada entra en la visión reductora de un cierto teatro historicista español. Su aliento épico se mezcla con la ironía y un esfuerzo siempre latente por demostrar que aquello que vemos es teatro aunque hunda su referencia en las páginas de la Historia. Puede que a ello no sea ajeno el hecho de cómo Buñuel o ciertas zonas de humor surrealista aparecen en sus propuestas textuales, afortunadamente luego contrastadas en el escenario con una puesta en escena acertada. De “Buñuel, Lorca y Dalí” he llegado a ver incluso otro montaje diferente al de Teatro del Temple, el que realizó en Caracas la mítica compañía RAJATABLA y aquí los elementos ceremoniales y de metateatralidad que se añadían en la visión caribeña también funcionaban a la perfección.

Quizás habría que añadir que parece evidente que Lorca, Dalí, Goya, Picasso, Buñuel o Warhol ya son en sí grandes personajes, pero por ello llevarlos a la escena nunca es fácil, se pueden cometer muchos excesos o defectos y, sin embargo, Plou ha mantenido siempre un equilibrio que me parece sumamente acertado.

Pero Alfonso tiene también otra faceta de escritura más propia, incluso más poética. Ahí encontraríamos textos como “Laberinto de cristal”, “La ciudad, noches y pájaros” o “El volcán y la marea”. Aquí las luces y las sombras de unos personajes enmarcados en un contexto contemporáneo parecen necesitar una salida a sus convicciones y frustraciones a partir de un sentir alejado de naturalismos y más cercano a alternativas simbolistas. Metáforas de espacio y de tiempo que fluyen por las páginas de unos textos que si fueron montados en otro tiempo ahora se encuentran con el handicap de que el teatro de repertorio- (es decir la revisión continua de textos interesantes)- no está sólo alejada en nuestros escenarios de los clásicos, sino que en los autores actuales es una ausencia continuada que se une a las deficientes condiciones de producción, exhibición y distribución que padecen nuestros dramaturgos vivos.

Son obras que se montaron según una especial circunstancia y parecería que con ello ya se ha cumplido el expediente. Afortunadamente para Plou, trabajar como integrante de una compañía que ha tenido continuidad en su trayectoria ha hecho de él una “rara avis” en nuestra fauna dramaturgica. Alfonso ha sido inteligente y ha unido su trabajo al quehacer cotidiano de un grupo teatral y así unas veces hace de autor, otras de dramaturgista y otras de lo que haga falta. Pero ¿no harían eso también Shakespeare o Molière? En suma y afortunadamente, Alfonso Plou es un hombre de teatro total... quizás algo cada vez más necesario para sobrevivir en los procelosos mares de la escena contemporánea española.

Por último me gustaría destacar un texto al que tuve la fortuna de realizar su prólogo para la edición que publicó la ADE a raíz de ser la obra premiada en el Premio Lázaro Carreter de Literatura Dramática del año 2006. La obra se llama “Lucha a muerte del zorro y del tigre” y, siendo un texto que vuelve a contar con un referente histórico, creo que une las dos vertientes que antes señalé en la escritura plouiana ya que junto a los elementos épicos, afloran también los poéticos en una síntesis que hace de esta propuesta una de las apuestas más arriesgadas de los últimos años en nuestra dramaturgia contemporánea.

Esta es, sin duda y afortunadamente, una obra desmedida, sobre todo para la rúcana nómina de personajes con que hoy se debe escribir el teatro en España, pero es por ello que, en esa poética de la diversidad que planteaba al comienzo de este texto sobre la obra de Alfonso, este texto alcanza todo su sentido. Se puede escribir de un modo posibilista, se puede escribir por encargo, se puede escribir vinculado a un proyecto y se puede escribir desde la utopía. Y todos esos caminos los recorre nuestro autor. Que en “Lucha a muerte del zorro y del tigre” salgan Lin Piao, Ye Qun, Mao Tse-Tung, Chiang Chin y numerosos miembros del Partido Comunista chino y haya que decodificar su metáfora en claves de luchas de poder desde un imaginario “oriental” es un reto a nuestro chato panorama productivo español a la hora de estrenar textos actuales. Pecado que puede ser venial en los productores privados, pero que es mortal en los gestores públicos. Ahora se le publica este breve texto llamado “Logo mono”. A veces las sintonías son curiosas. Hace ya algunos años publiqué otro monólogo llamado “Muerte en directo”, en este caso para una actriz, y sin parecerse para nada en la trama con el texto de Plou, su metáfora tiene bastantes similitudes. Lo cual me alegra porque más allá de sintonías personales estamos hablando de compartir mundos poéticos y narrativos comunes.

Cada vez me parece más claro que los textos teatrales contemporáneos deberían ofrecer alternativas pulsionales en su lectura y no simplemente lecturas técnicas. Yo prefiero siempre leer un texto que me produzca admiración o rechazo, a una que me produzca indiferencia. Y esto es lo que me pasa con la escritura de Alfonso Plou, nunca me deja indiferente y creo que esa es una gran virtud en estos tiempos de asepsia y envoltorios bonitos, pero vacíos. Escribir para la escena y escribir desde la escena, dos caminos con senderos comunes y en los que hoy se desarrollan tantas y tantas experiencias de dramaturgias vivas en todo el mundo. Otra y esta, de momento última razón para aconsejar la lectura y las puestas en escena que el imaginario del autor aragonés nos propone a través de su andadura artística.

Guillermo Heras es director teatral y ensayista.

Luis Merchán es lo que se dice un “hombre de teatro”. Ha tocado todos los palos del mecanismo teatral: Actor, director, pedagogo y dramaturgo, lo que le permite conocer la estructura teatral a fondo, desde sus tripas.

Como actor ha formado parte de varios espectáculos llevados a cabo por grupos de teatro como La Rueda, Teatro Estable de Zaragoza, Ciudad Interior, Teatro del Temple, Pingaliraina... Entre sus abundantes papeles, debe destacarse su actuación en obras como El amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín, de F. G. Lorca (Con este papel obtuvo el premio al mejor actor secundario en el festival de Teatro Villa de Graus), El Gogolori, de M. Ende, La hierba roja, de B. Vian, Por los pueblos, de P. Handke, Shakespeare Memory, de W. Shakespeare, Enrique IV, de L. Pirandello, Los figurantes, de P. Sanchis Sinisterra, Liberación de Prometeo, de H. Müller, El cuento al revés, de M. Cariñena, Los enamorados, de C. Goldoni, Oé oé, oé, de M. Rodríguez, Don Pedro de Luna, el... de J. Pescador – M. Cariñena, Historia lunar de Albarracín, de J. Pescador, Walter Negro, de José Luís Esteban...

Pero, junto a esta abrumadora capacidad interpretativa también debe destacarse su rica -y paralela- labor como director de bastantes puestas en escena al frente de diversas compañías (Ciudad Interior, La Rueda, Muac, Teatro Isabelyno, Compacto Teatro, Actua-2, Txapalangarra Teatroatra, Minimal Teatro, Aula de Teatro Universidad de Zaragoza...), con más de cuarenta obras a sus espaldas.

Entre ellas, las de autores contemporáneos como M. Deutsch (John Lear), A. Strinberg (Acreedores), G. Cesbron (Último acto), J. Orton (La escalera), además de sus admirados Heiner Müller (Yo. ¿Quién?, Hércules II, o la hidra, Calma idílica, Tableau vivant, La Batalla o, entre otras, La muerte de Séneca), y B.M. Koltés (De noche, justo antes de los bosques) ... llevadas a escena, en su mayoría, por el grupo teatral Ciudad Interior.

Y, junto a estos autores contemporáneos, también ha dirigido obras de autores españoles, clásicos, actuales o rabiosamente jóvenes como El amor de don Perlimplín con Belisa en su Jardín , de F. G. Lorca; Adjudicata Violenta, de Jaime Ocaña; El aire entre las páginas , de M. Anós; Mujeres, Sexo y diálogos de salón, de Esmeralda Gómez-Souto.

Tampoco debe caer en el olvido su labor de dirección de creaciones colectivas (Contad con los sordos, Guerra, ¿qué guerra? Polvo, niebla, viento y sol Tú no me entiendes) o la relativa a sus propias obras (La catedral de palillos, Náufragas, Yo los maté, evidentemente, Amor para el fin de los tiempos, El vientre del hombre, Al calor del amor Despedida, ser o no ser Hamlet).

Asimismo, destaca su predisposición a colaborar con otros autores, tal como queda patente en la coautoría de obras junto a Mariano Anós (Tiempos), Alfonso Plou (Novios-as), Rafael S. Rubio (Estamos en paro), Jaime Ocaña (Yo tengo sexo, evidentemente.) o Bea Vargas (Haicus)

Y, por supuesto, debe anotarse su condición de dramaturgo, manifiesta a través de sus obras, estrenadas o inéditas: La tierra baja. (Estrenada por La Rueda Teatro) Aprendiz de mago, Las aventuras del caballero Reivaj, Cruces, Náufragas (Publicada por Arbolé, dentro del libro OCHO AUTORES OCHO. Estrenada por

Compacto Teatro), Amor para el fin de los Tiempos (Estrenada por Compacto Teatro), La catedral de palillos (Estrenada por Ciudad Interior Teatro), Yo los maté, evidentemente. (Publicada por Arbolé y el CDA en el 2006. Estrenada en coproducción entre Belladonna Teatro y Ciudad Interior), El vientre del hombre (Estrenada por el teatro Isabelyno), Al calor del amor. (Estrenada por el teatro Isabelyno), Cierzo. (Publicada por Arbolé y el CDA, en el 2006. Seleccionada para las lecturas dramatizadas de la SGAE, febrero 2004), Estamos en paro. (Estrenada por Agrupa2), Reencuentro. (Estrenada por el teatro Isabelyno, con dirección de esmeralda Gómez-Souto), Malena (tango) (Seleccionada para su lectura en el Tercer Salón del Libro Teatral Español e Iberoamericano, celebrado en Madrid en Octubre del 2002), Sin Título. (Publicada por la Asociación de Autores de Teatro, dentro del libro: Teatro contra la guerra), Ser o no ser Hamlet. (Publicada por la Asociación de Autores de Teatro, su lectura dramatizada fue interpretada por el actor Eloy Azorín) y Voy a triunfar. (Publicada por la Asociación de Autores de Teatro).

Todo lo anterior hace que su escritura parta más desde el mundo visceral de la escena que desde la propia dramaturgia.

Sin embargo su evolución como dramaturgo ha ido llevándole a una escritura más afinada, más comprometida con la palabra, con la poesía escénica.

En su obra mezcla situaciones y lenguaje cotidiano con un imaginario poético cada vez más arraigado en su escritura. No le interesa resolver el conflicto de la trama, sino que los personajes luchan contra sus dilemas internos, su destino y sus convicciones, dejando casi siempre que el lector- espectador saque sus conclusiones. Es decir, más cercano a una dramaturgia contemporánea.

La evolución en su obra ha hecho que la estilización en el lenguaje no sólo afectara a la forma, sino que ha ido transformando el fondo, dándole una dimensión más profunda en cada nueva pieza, lo que nos hace estar más pendientes de lo que escriba.

Es un escritor de relaciones con emociones extremas (¿que es la vida si no?). Sus personajes defienden sus convicciones, su mundo interno hasta límites insospechados y eso es lo que hace que tengan conflictos con sus relaciones, su entorno, y, sobre todo, consigo mismos. Son héroes de una tragedia griega, de westerns modernos, solitarios... ya que cada ser humano es una isla, pocas veces este destino cambia. Personajes en un conflicto continuo.

En Retorno coge al personaje Ares (dios griego de la guerra), “casado” con Adra (mujer fenicia que no tuvo pudor en utilizar a su marido como moneda de cambio), como excusa para plantearnos la lucha con su destino. En el monólogo de Ares sintetiza de una manera precisa todas las obsesiones que aparecen en toda su obra: amor-odio, violencia, sexo, lealtad y muerte.

Alfonso Pablo Urbano es actor
Ramón Acín es ensayista y narrador

En cierto modo puede parecer contradictorio que un autor nacido en la isla de La Palma, vinculado estrechamente a la tierra de origen hasta el punto de que una de sus principales obras lleva el título de Canarias, figure en un monográfico dedicado al teatro aragonés. Sin embargo, la inclusión de un texto de Antonio Tabares (Santa Cruz de La Palma, 1973) en estas páginas se justifica por el peso que en su trayectoria juega el período comprendido entre 2004 y 2008, cuando fija su residencia en Huesca, en el que aventura los pasos hacia lo que, confiamos, será su plena madurez como dramaturgo. En esa decisiva etapa Tabares ha clarificado los recursos técnicos que singularizan su producción teatral. De hecho hemos de reconocer que en Aragón ha escrito sus textos más sólidos. En este proceso han influido, según él mismo reconoce, el contacto con creadores como Paloma Pedrero y Alfonso Plou, así como un buen número de lecturas de sus coetáneos españoles y, en menor medida, extranjeros, especialmente anglosajones.

Pero, además, en estos años Tabares ha ido definiendo, no sin acierto, los contornos de su universo temático: por un lado encuentra la perspectiva necesaria para abordar la realidad sociocultural y económica de Canarias desde un punto de vista crítico y objetivo que trasciende hacia lo universal, y por otro encauza su especial interés por un teatro de raíz histórica, centrado sobre todo en la Europa inmediatamente anterior a la Segunda Guerra Mundial.

Sus primeros pasos como dramaturgo los da en 1998, con *La sombra de don Alonso*, un texto germinal que en parte crece sobre las claves articuladoras de lo que habrá de ser su teatro posterior: el protagonismo de una figura real (el diputado y prócer insular Alonso Pérez Díaz) y la recreación de unos hechos históricos (el comienzo de la guerra civil en La Palma) como punto de partida para una ficción libre; la estructura adecuada a la fábula mediante una sucesión de escenas casi cinematográficas y las tensiones físicas y morales entre unos personajes desestabilizados por el conflicto del que son partícipes.

Esa propensión a adaptar al tiempo dramático una fracción representativa del tiempo histórico, siempre en el plano de la ficción, culminará más adelante en Cuarteto para el fin del tiempo, obra que aborda con originalidad el proceso de composición de la admirable pieza de Olivier Messiaen nada menos que en un campo de prisioneros nazi. En este caso la adecuación de la estructura dramática al argumento sigue con el debido rigor la propia estructura del Cuarteto de Messiaen. Así, los ocho movimientos de la obra de cámara equivalen a otras tantas escenas, de manera que el texto avanza conforme la música fluye. No ha de sorprender, por tanto, la depuración del lenguaje, hondo y transparente en consonancia con la propuesta estética de la partitura.

Inmediatamente después de este salto cualitativo en su carrera —reconocido con un premio literario de indudable prestigio—, Antonio Tabares escribe *Canarias*, comedia rebosante de ironía que pone en solfa los elementos genuinos de una atrofiada autoconciencia regional. La revisión iconoclasta de esta base de identidad colectiva viene a demostrar hasta qué punto incluso en un ámbito insular, ensimismado en mitad del océano, se amalgaman arquetipos universales que explican la esencia de la condición humana. También aquí, en esta nueva propuesta —por cierto ya representada con éxito en teatros y salas de todo el Archipiélago—, encontramos la adecuación de la forma al

contenido: siete escenas, cada una equivalente a una isla, para siete situaciones en apariencia inconexas aunque sutilmente engarzadas.

En *Una hora en la vida de Stefan Zweig*, hasta el momento su última obra de gran formato, Tabares experimenta sobre la base de la estructura aristotélica, con tres personajes en un único escenario y con una única acción sin transiciones. Retomando, como en *Cuarteto para el fin del tiempo*, una época precisa y unas figuras que bien pudieran encarnarla, se centra en el final de la vida del célebre escritor austriaco para trazar una parábola sobre las contradicciones de nuestro propio tiempo. De nuevo trasciende el discurso de la realidad histórica a las convenciones de la pura ficción. De nuevo trasciende el tiempo evocado al nuestro, en un mismo nivel de realidad reformulada sobre un propósito moral que no menoscaba, ni mucho menos, la ambición artística.

Por fin, en un reciente texto breve, *Nana*, volvemos a encontrar algunas de las constantes estilísticas de Antonio Tabares: una justificada preocupación por la estructura dramática —resuelta con la eficacia de su dominio técnico—, el cuidado formal de un lenguaje necesariamente fluido para hacer creíbles los saltos en el tiempo y en el espacio de la ficción, y el boceto enérgico de personajes superados por los acontecimientos, incapaces de comunicarse entre sí. *Nana* afronta valientemente uno de los mayores dramas de que somos testigos. En su brevedad, restalla vigorosamente para recordar, sin concesiones a la ternura aleccionadora, la debilidad que desde siempre une a todos y cada uno de los habitantes de este globo a la deriva.

Anelio Rodríguez Concepción es escritor y Doctor en Filología Hispánica.

Corrían los años 80 cuando conocí a Fernando. Creo que fue en el Teatro del Mercado, segunda sala de Zaragoza, donde el Incontrolado (no es un adjetivo sino el nombre de su primera compañía: El Teatro Incontrolado de Zaragoza) representaba “Aquellos años tan felices”. Vi a varios actores sobre el escenario y luego me contaron que uno de ellos era quien había escrito el texto. Se llamaba Fernando Lalana, que por aquel entonces actuaba, escribía, dirigía y, como él recuerda a veces, hasta conducía el camión de la compañía. La verdad que lo pasé muy bien con aquella obra, de la que aún recuerdo el “leit motiv” y frase final: “el último que apague la luz”.

He dicho que conocí entonces a Fernando, pero creo que ya habíamos coincidido una década antes, cuando los grupos teatrales de la época (las denominadas “compañías independientes” o “teatros de cámara”) nos reuníamos en la Diputación de Zaragoza, para negociar las condiciones económicas y de otro tipo de lo que antes se llamaban Campañas Culturales. Digo lo de negociar por decir algo, porque al final todo se hacía como querían los políticos. Más o menos, como ocurre ahora.

Nuestro segundo encuentro fue también en un teatro, esta vez en el Principal de Zaragoza. Yo, en el patio de butacas y él, sobre el escenario, interpretando un papel en “Los Figurantes” de Sanchís Sinisterra, enrolado en las filas del Teatro Estable de Zaragoza, dirigido por el amigo Mariano Cariñena, por aquel entonces director también de la Escuela Municipal de Teatro de Zaragoza. Fernando ya había abandonado el sueño de mantener compañía propia, había desmantelado el Teatro Incontrolado y se dedicaba solo a actuar con otros grupos, principalmente con el Estable, aunque también recuerdo haberle visto, por ejemplo, con Tántalo Teatro interpretando un complicado montaje de Strindberg junto a Eduardo González y M^a José Moreno, dirigidos los tres por Danilo Nieto de Losada.

Pero cuando realmente tuvimos los primeros contactos personales y nació nuestra amistad fue a mediados de los 90, cuando nuestro grupo, La Carrucha, decidió montar su obra infantil “Edelmiro II y el Dragón Gutiérrez”. Fernando solo escribe teatro por encargo. “Edelmiro II...”, según me contó en su día, la escribió como función de fin de curso para los alumnos de Marta, su mujer... ¡cuando aún eran novios y ella realizaba las prácticas de su carrera de Magisterio! Tiene que tratarse, por tanto, de una de sus primeras obras literarias. Muchos años después, en 1990, la publicó la Editorial Bruño junto a “La profecía”, que Fernando escribió para la compañía Teatro Medianoche, de Domingo Castillo. Allí la encontramos nosotros. Y ya entonces le pedimos un trabajo “extra”, el de alargar algunas escenas del segundo acto.

Debo decir que es una obra que siempre ha funcionado maravillosamente, que se representa de continuo en colegios y por parte de compañías profesionales y no profesionales, habiendo superado ya las 200 representaciones. Pero quede claro que nosotros fuimos los primeros en subirla a un escenario... tras los alumnos de Marta.

Fue tal el éxito que enseguida le propusimos que nos escribiera otra. Esa fue “Segismundo y Compañía”, más tarde publicada por la Editorial Everest. Volvimos a insistir y surgió “Princesos y Princesas”. No, no hay ningún error, el título es correcto. En ambos casos yo les busqué el título definitivo porque a Fernando lo de poner título a sus obras nunca se le ha dado demasiado bien. Como se verá, formamos un buen tándem: él escribe las comedias y yo les pongo el título.

Pero nuestra colaboración no acaba ahí, que va, que va... Demostrado que se le daba bien escribir teatro para niños, llegaba la hora de demostrar que podía escribir para adultos. Vamos, que lo de "Aquellos años tan felices", no había sido casualidad.

Teníamos la idea de hacer un montaje sencillo, dirigido a un público popular pero ¡ajo! con un texto de calidad, y sobre todo que pudiera ser llevado a localidades con poca infraestructura teatral que, como es bien sabido, son mayoría en Aragón.

Ya habíamos encontrado dos obritas cortas que nos gustaban, y que presentaban coincidencias en dos aspectos: el encuentro de una pareja y la figura de la muerte planeando sobre ellos. Sin embargo, el espectáculo nos quedaba corto. Solución: llamar a Fernando y que nos escribiera una tercera pieza, para actor y actriz, en la que la muerte fuese el tema principal. Puestos a pedir, le marcamos la duración que nos interesaba, con un margen de error de dos minutos. Y, por supuesto, con fecha de entrega fija, que el estreno ya estaba apalabrado. Yo sé que a Fernando no le gusta escribir con tantos condicionantes pero la ventaja de trabajar con un escritor profesional como él, es que, le guste o no le guste, si te dice que sí, es que sí, te lo hace clavado y te lo entrega el día prometido. Parece ser que tanta formalidad no es muy habitual entre sus colegas, pero con él tienes la seguridad de que nunca te va a dejar colgado.

En esta ocasión el resultado se tituló: "El viaducto de los suicidas", que junto a las otras dos piezas, de Paloma Pedrero y Ángel Camacho respectivamente, completaban "Tres tramas y un tramoyista". El título, ni que decir tiene, también fue mío.

Pero ahí no acaba todo. Dada la buena acogida que tuvo este montaje triple, a la temporada siguiente le encargamos "Algo trama el tramoyista" (adivinen quién puso el título), una especie de continuación del anterior, con la muerte de nuevo rondando por el escenario. Eso sí, esta vez con la pluma de Fernando como única responsable del texto.

Ha sido nuestra última colaboración, por el momento.

Yo creo que casi todo el mundo conoce la faceta de Fernando Lalana como autor de cuentos infantiles y de novela juvenil, donde es uno de los autores más leídos y premiados de España. Yo creo que no habrá niño en este país que no haya leído al menos alguno de sus libros. No es tan conocido, sin embargo, como autor teatral y eso solo se entiende por el hecho de que su producción dramática es muy escasa en comparación con la narrativa. Solo cinco comedias publicadas (con otras tantas estrenadas pero sin publicar) frente a más de cien libros de cuentos, relatos y novelas.

Como autor teatral, Fernando está atrapado en un círculo vicioso: él vive de escribir y dice que el teatro apenas le da dinero; y como no le da dinero, apenas escribe teatro. Lo hace solo por encargo (en nuestro caso, sobre todo por amistad) para tener al menos la seguridad de estrenar y de un número mínimo de funciones. Pero en su obra dramática están presentes todas las cualidades que lo han convertido en un autor literario de éxito, sobre todo la calidad literaria, el humor inteligente y la ironía a veces feroz (un sentido del humor que compartimos, claro está). Pero como, además, el teatro fue su gran afición durante más de veinte años, cuando escribe comedia añade a esas cualidades un profundo conocimiento de eso que llamamos "carpintería teatral", lo que en mi opinión, le podría convertir en uno de los mejores dramaturgos actuales... si se decidiese a escribir teatro de una vez. Pero me da la sensación de que él mismo no se lo cree.

Ah, por cierto: Su última incursión en el mundo de espectáculo no ha sido con La Carrucha. Por encargo de los compañeros de Producciones El Equipaje, escribió el libreto de una divertida comedia musical que él quería titular “El lago de los cocodrilos” y a la que, como siempre, alguien le cambió ese título por el de “El show debe continuar”. Y últimamente sé que le andan tentando para que escriba los guiones de una serie de ficción para televisión. Si por fin se decide estoy seguro de que lo hará bien pero espero que eso no sea su perdición.

José Luis Nicolás es director del grupo teatral zaragozano “La Carrucha”.

En esta vida, te encuentras profesores, gente que enseña, y maestros, en el sentido oriental de la palabra maestro, que adquieren un carácter casi místico. Mariano es ese tipo de maestros, se crea con él un vínculo que perdura. La estructura y el concepto de Teatro Contemporáneo que tenemos en Zaragoza nacen de él, seguro que sin sus enseñanzas hubiese habido propuestas en Zaragoza en ese sentido, pero él es la referencia en la que muchos nos apoyamos.

En estas letras hay que centrarse en el Mariano Anós dramaturgo. El teatro escrito por él bebe de muchas fuentes, pero creo que la fundamental es la poesía. Sus textos emanan poesía, las imágenes que surgen de la lectura de estos textos subyugan, te atrapan, te obligan a releerlos. Una primera lectura seduce, una segunda, una tercera... Textos que están vivos, cada nuevo encuentro con ellos abren nuevas sugerencias, vuelves a descubrirlos. He tenido el privilegio de trabajar, con actores, alguno de sus textos y las posibilidades de puesta en escena e interpretación que abre a través de la palabra son infinitas.

Es un maestro que juega con la palabra, que la conoce y domina, mezcla las palabras con la precisión del alquimista: nada puede faltar, nada debe sobrar, en su justa medida, textos llenos de vida y concebidos con precisión matemática.

El arte, cualquier arte, ha de hacerse con pasión, pasión que con los años, y son veintitantos los que hace que nos conocemos, no decae, se acrecienta, pasión que transmite como dramaturgo, como actor, como pintor, como director, pero sobre todo como maestro.

Hay, puede intuirse en este escrito, algo parecido a la veneración hacia el maestro. No creo que sea así, tiene la capacidad de mostrarte caminos para que los hagas propios, para que encuentres el tuyo. Una de las facetas que más admiro de él es la humildad. Después de tantos años no recuerdo un momento de soberbia, un atisbo del egocentrismo que se les achaca a las personas comprometidas con el arte. Hay tanta generosidad en todo lo que hace que no solamente da, sino que a cada momento recibe, puede ser el maestro al mismo tiempo que el alumno.

Mariano nos descubrió a Heiner Müller, Koltès, Deutsch...

Mariano nos descubrió un teatro, ese teatro que crece en varias generaciones de actores y directores de Aragón, plantó y sigue plantando una semilla, que al margen de todo germina en el corazón de algunos de los que amamos este mundo que es el TEATRO. Teatro de la Ribera, Ciudad Interior, Embocadura, Arbolé, Teatro del Temple...

Mariano renacentista e ilustrado.

Mariano actor, poeta, pintor, humanista, dramaturgo, maestro...

En estos tiempos: Mariano enamorado.

En esta fila no se piensa, se espera... se encuentra: en lo obvio o en lo que se intuye.

En esta fila, la vida es fragmento, un instante, un todo, un nada.

No hay huecos en esta fila y sin embargo duele la poesía.

Un pedazo, un guijarro, un hueco, un sueño, un hasta luego, un día.

Las patadas que vienen de dentro perduran toda una vida.

Luis Merchán es autor teatral

Siempre escribir algo es un riesgo, una confesión de algo de lo que uno está satisfecho o inquieto o convencido. Eso es lo que siento al escribir estas líneas sobre Benito de Ramón. Siento que es un regalo de generosidad por su parte, y me pregunto si también él sentirá todo ese cúmulo de sensaciones e inseguridades ante unos folios en blanco.

Recuerdo...que inició su andadura en el mundo mágico del teatro hace casi veinticinco años, formando parte del equipo directivo de la compañía "Nuevo Teatro de Aragón". Allí fue donde los "duendes" de Molière le atraparon y le subieron en un tren del que ya jamás se pudo apeaar.

Ilusión, trabajo, experimentación y riesgo fueron –según sus propias palabras- los que pusieron sobre las tablas uno de sus primeros proyectos, y uno de los más ambiciosos de aquellos tiempos, la obra *Los cinco magníficos*. Siguieron otros muchos... ¡Ah!, y hasta un musical, *A la llegada jugaremos al ping-pong*, una maravillosa locura que tuve el placer de interpretar, saboreando sus palabras...palabras que me evocaron siempre un mundo de sentimientos, olores e imágenes muy reconocibles.

Y, en medio de todo, las circunstancias, el vendaval teatral le arrastró por todo tipo de terrenos: el de la gerencia, la producción, la contabilidad... a repartirse entre lo divino y lo terreno. Pero aun en los terrenos más áridos supo plantar su ingrediente más genuino, la ilusión.

Y llegaron nuevas "sonrisas"... obras propias: Shakespeare's; *La noche de los Molières*...

Adaptaciones: *Medea*; *Pasa de noches*...

Benito con bigote, Benito sin bigote...

Y así hasta casi hoy mismo, escribiendo un libro sobre los veinticinco años de nuestra Escuela Municipal de Teatro, Peripecias. Con su estilo de siempre, con un estilo que le caracteriza, lleno de ironía... con esa corrección irreverente de la que hace gala; reivindicativo y crítico cuando es necesario pero cómico y socarrón si hace falta.

Y, al final, vuelta al principio: ilusión, trabajo, experimentación y riesgo. Es lo que encontramos en *Lo que pudo ser... y no fue*. Un texto donde nos sumerge en un lenguaje puramente contemporáneo. Un texto ágil, sintético, esencial, de denuncia, irónico y fresco.

Así la veo yo, y así lo veo a él, mi compañero, rodeado siempre de papeles, tomando notas y preparándose... preparándonos para su futuro de gran escritor... Futuro... ¡futuro!... ¿futuro?.

Marissa Nolla Salvadó es actriz y Directora de la Escuela Municipal de Teatro de Zaragoza.

Es una de esas especies teatrales surgidas del esfuerzo de hacerse a sí mismo, a pesar de las circunstancias, las geografías y los naufragios.

Nacido en la periferia, en un territorio en donde hacer teatro es tan difícil como pescar ostras en el río que cruza por en medio, a veces arrasándolo todo y otras esparciendo su húmeda indiferencia por huertas y conciencias. Pero él, empeñado en la quimera, se me aparece siempre entre la abundancia y la escasez, en un punto medio, barruntando textos desde niño en Ateca, en la oscuridad de su cuarto infantil, promocionando iniciativas propias y extrañas, impregnándose de lo que ve y transpirando como incipiente ciudadano, consciente de la responsabilidad de serlo. Es decir, vinculando desde el principio de sus tiempos la conciencia democrática, los pantalones cortos, y la creación teatral en sus múltiples variables.

2

Han pasado los años. Nuestro chico ha crecido por dentro y por fuera. El profesor, ahora, no pretende ni consigue ocultar al escritor teatral que barruntaba sueños y estructuraba impulsos. Al contrario, con sus alumnos de la Escuela Municipal de Teatro, investiga y destila textos que reflexionan con extraña lucidez sobre el teatro mismo: "Proxemicas", fue uno de esos especímenes que sirvieron para ponerle a los chicos y chicas que decían en aquel momento querer dedicarse al teatro, un espejo para que se vieran en el interior de su propio torbellino de relaciones y distancias.

3

El escritor prosigue su marcha y va perfilando también otro cauce por donde expresarse: un camino muy cercano a la tragicomedia, al vaudeville, a la comedia costumbrista. Por ahí salen los valleinclanes y los mihuras que leyeran en su adolescencia torturada, y los cierzos de esa zaragozana gusanera que tanto le enfriaron esas manos que intentaban calentarse con las castañas imposibles de los asfixiantes sesenta y setenta. Y así nacen, entre otros textos, "Memorias de Bolero", "Opereta de calderilla" y "Días sin nada", etc., fotogramas en blanco y negro de una España precipitada en todos sus abismos, reciente y todavía presente muchos domingos en algunas tapias destartadas.

4

Pero el escritor se retira un momento, y da paso al director de escena y al adaptador: Camus, Genet, Marivaux, Goldoni, Fassbinder, Berger, y muchos otros autores reciben de su mano instrucciones para ser vistos por el público, no sólo en los teatros de la ciudad, sino también en los circuitos más recónditos del país. Y es que nuestro hombre, astuto en su humilde pero firme estrategia de irle ganando

puntos a la ferocidad de la nada, se inventa la compañía del Tranvía Teatro, primero, y el Teatro de la Estación, después. Ya lo tenemos hecho un empresario.

Un día me dijo: no quiero ser marginal entre los marginales. Dicho y hecho: en su sala de apenas un centenar de espectadores empieza a combinar las clases y los cursos, con los ciclos de compañías y espectáculos que presentan hallazgos y nuevas propuestas. No le hace ascos tampoco, a veces, al pequeño teatro comercial, y así, entre prudencia, créditos, tenacidad y aguante, afianza junto a Cristina Yáñez un lugar en donde se habla y se ve, en donde se escucha la palabra y se distinguen los cuerpos de la mejor danza. Si alguno de los lectores de estas líneas apresuradas conoce la dificultad que en la periferia de España tiene afianzar estructuras culturales, comprenderá que, llegados a este punto, nuestro hombre se haya quedado calvo, pero de una calvicie feliz, compensada y brillante.

5

Y por último, asume la gestión del Teatro Principal, histórica patata caliente, municipal y espesa como pocas. ¿Qué hacer con ese teatro?, esa es la pregunta que siempre nos hicimos los que tuvimos alguna relación con esos muros bicentenarios. El no decía nunca nada, hasta que le encomendaron hacer algo. Maquilló lo de fuera y arregló lo de dentro. Cicatrizó de un plumazo históricas heridas, y, sin despertar sospechas ni provocar escándalos, cambió la programación y el sentido de la misma. Provocó, por tanto, una revolución incruenta que a todos nos ha beneficiado.

6

Profesor, escritor, director, gestor, pues. Es decir, conoce lo que se lleva entre manos. Y todo eso no le impide reírse mucho, apasionarse con las peripecias de los equipos deportivos de su tierra, leer a sus filósofos favoritos, y tomarse una copa con sus amigos de vez en cuando. Es, por tanto, una persona normal: lúcido, inteligente, cauto, enamorado de la vida y enamorado del teatro.

Francisco Ortega es Director Teatral. Gestor de teatro y últimamente ha llevado la gestión de Cultura en la EXPO 2008

“En todos esos trabajos Esteban demuestra no ser sólo un actor sino un paladeador de la palabra. Lo que le convierte siempre, sutil e indefectiblemente, en un dramaturgo sobre la escena”. Estas palabras de Alfonso Plou delimitan las tres dimensiones más destacables de la diversificada trayectoria teatral de José L. Esteban, una trayectoria que se ha ido configurando a base de sumar experiencias sobre el escenario. Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Zaragoza, pasó por las aulas de la Escuela de Teatro y actuó en la mayoría de los grupos teatrales aragoneses como Tranvía Teatro (dirigido por Rafael Campos, El Silbo Vulnerado, etc. A partir de ahí, ha trabajado con los directores más relevantes del ámbito aragonés y nacional como Carlos Martín (Fin de partida, Sonetos de amor, Ricardo III), Mario Gas (50 voces para don Juan), Helena Pimenta (Coriolano), Fernando Fernán Gómez (Vivir loco y morir cuerdo), René Fernández Santana (El poeta y platero), o Félix Martín (El cielo de las mujeres). La cumbre de su trabajo actoral fue la interpretación de Ricardo III, en el primer montaje del Centro Dramático de Aragón, dirigido por Carlos Martín, destacando por sus habilidades interpretativas y como recitador de los versos del dramaturgo inglés. Su trabajo mereció el reconocimiento del público y recibió el Premio Clásicos del Festival del teatro clásico de Almagro, en 2003. Al año siguiente, por su papel de J.R. Jiménez en el espectáculo El poeta y platero, recibió el premio al mejor actor en la Feria Europea de Teatro de Gijón.

La sangre juglaresca que recorre las venas de José L. Esteban encontró cauce en las representaciones de El Silbo Vulnerado y en pequeños espectáculos de café teatro que giraban en torno al recitado de poesías. Esta vertiente culminó en el recital poético-musical No, no siempre fui tan feo. Poesía herida, una obra de poesía contemporánea de la que no sale en los libros. Esteban, actor y recitador sobre el escenario, ahonda en el alma humana a través de textos poéticos de algunos poetas contemporáneos como Luis García Montero, Manuel Rivas, Roger Wolfe, David González, Manuel Vilas..., acompañado por la música en directo de José J. García. Continuando esa línea de monologuista, uno de los últimos trabajos como actor de José L. Esteban ha sido la puesta en escena de El Buscón de Quevedo, en un intento de recuperar las andanzas del pícaro don Pablos por ascender de estatus en la decadente sociedad del siglo XVII. Dirigida por Ramón Barea, Esteban destaca por su capacidad interpretativa, en un marco con pocos elementos escenográficos, y pone el énfasis en la vana lucha por el ascenso social que encuentra el freno de los prejuicios y condicionantes de la época; todo ello resaltado por el humor que se deriva del patético pícaro.

A la condición de recitador y actor, José L. Esteban añade la escritura dramática. Fundó la compañía teatral unipersonal El figurante, que llevó a escena su primer texto dramático, Walter Negro. El asesino casual, un monologo interpretado por el propio autor que se inscribe en el género de comedia negra y que desarrolla, según reza la sinopsis del estreno de la obra, la “devastadora existencia de un asesino en serie víctima de un misterioso muerto que le posee y que es el verdadero culpable de todas de las muertes”.

Otra obra que juega con los mecanismos del género negro es Tormenta de arena. La obra se inicia cuando Max Dagon (el jefe), viejo y enfermo, vuelve a la ciudad, inmersa en una tormenta de arena, donde hace años mandó liquidar a su esposa adúltera,

Rosa Casares. La acción dramática gira en torno a los problemas pecuniarios de la mayoría de los personajes que ponen en evidencia su fracaso vital: este es el caso de Jacinto García, que aspira a rodar su primera película, *El recopón*, y que tira por la borda los ahorros de Roberto Tayfun, sicario de Max, y el escaso dinero que consigue su mujer (Elisa Casares) o el ejemplo de Nicolás Casares que pretende robarle a su propia madre para devolver lo que ha robado a su jefe. Al final, en una vuelta inesperada de los acontecimientos, se descubre que Tayfun no cumplió el encargo de matar a Rosa y que Nicolás y Elisa son hijos del propio Max Dagon. El final patético, “el absurdo del azar”, se lleva por delante a Max y a Tayfun. Estas primeras obras de Esteban pueden verse como una parodia del género negro; pero, como señala A. Plou, no tienen una intención cómica, “sino que están más bien en la línea esperpéntica que definiera Valle-Inclán”.

También ha participado en un proyecto colectivo, *Gargallo, un grito en el desierto*, escribiendo la escena 11 “La adquisichione”, en la que dos Faunos, que utilizan un lenguaje inventado, y un molde de escayola de un caballo cobran vida en una sala de exposición de un museo y discuten sobre el protagonismo ante la inminente inauguración. De nuevo, la escena se desarrolla en clave esperpéntica a base de ciertos rasgos de humor y comicidad y el contraste entre el lenguaje de los ediles municipales y el lenguaje inventado de los faunos. Cierta relación con esta breve escena presenta la tercera obra de Esteban *La puerta del infierno: Rodin*: la acción dramática desarrolla la historia de tres figuras de la Puerta del Infierno que luchan por escapar y salir al mundo real mientras que una joven escultura obsesionada con la figura de Camille Claudel, amante de Rodin, se encuentra con ellas. De nuevo aquí, encontramos el tema de lo inanimado que quiere adquirir vida real o la utilización de elementos biográficos de artistas para hablar al espectador de la condición humana.

La última obra de José L. Esteban tiene su génesis en el proyecto de “Fomento de la escritura dramática” promovido por el Centro Dramático de Aragón. El ejército invisible, es el título del proyecto de José L. Esteban que posteriormente se convirtió en obra impresa. La obra puede considerarse un drama social. Se inicia con Jonás Almenara, jefe de mantenimiento de la Factoría, empresa en torno a la cual ha surgido el barrio en el que vive, perfectamente integrado en dicha empresa; se dedica a cultivar en su terraza unos tomates de sabor insuperable y ha superado por fin su viudedad iniciando una relación sentimental con Mercedes, compañera de trabajo. Jonás es un personaje pragmático, de rígidas convicciones, que choca frecuentemente con su hija Julia, más idealista. Este aparente equilibrio en que se mantienen sus vidas se ve amenazado por los rumores de la posible deslocalización de la empresa y por la llegada de dos jóvenes inmigrantes ilegales procedentes de Malí, que vienen a España en busca de trabajo. La acción dramática avanza en torno a los conflictos generacionales (Jonás/Julia; Mercedes/Marcos) y sociales (regulación de empleo a los mayores de cincuenta años en la Factoría, la amenaza de la mano de obra de los inmigrantes); pero conforme avanza la acción dramática adquiere claros tintes existencialistas, apareciendo los temas de la libertad de elección, la enajenación, el fracaso y, en última instancia, el miedo, “el único ejército que no puede ser derrotado [porque] es un ejército invisible”, en palabras del Gordo cerrando la obra.

Ismael Sancho es ensayista.

Hace algunos años, cuando todavía ni sabía ni estaba en mis expectativas dedicarme a esto del teatro, fui a ver un espectáculo que me sorprendió por su originalidad. Se desarrollaba en un espacio de la Universidad de Zaragoza (no recuerdo exactamente cuál) y era ejecutado por jóvenes intérpretes aragoneses, una compañía emergente, hoy llamaríamos “alternativa”. A medio camino entre el teatro gestual, la performance y el cabaret, con un vestuario alejado del realismo, entre tules y música, el espectáculo se desenvolvía cercano a la pantomima, con gran fuerza visual y no exento de humor, aunque eso sí, un humor negro. Apenas recuerdo mucho más, pero siempre permaneció en mi memoria este primer acercamiento a un teatro de tipo no realista, fresco, irreverente, de apariencia “cutre” y, a la vez, tremendamente estético. Años después, descubrí que aquél grupo se llamaba La Mosca Teatro. Y que, probablemente, fui espectadora de uno de los primeros montajes escritos, dirigidos e interpretados por Santiago Meléndez..

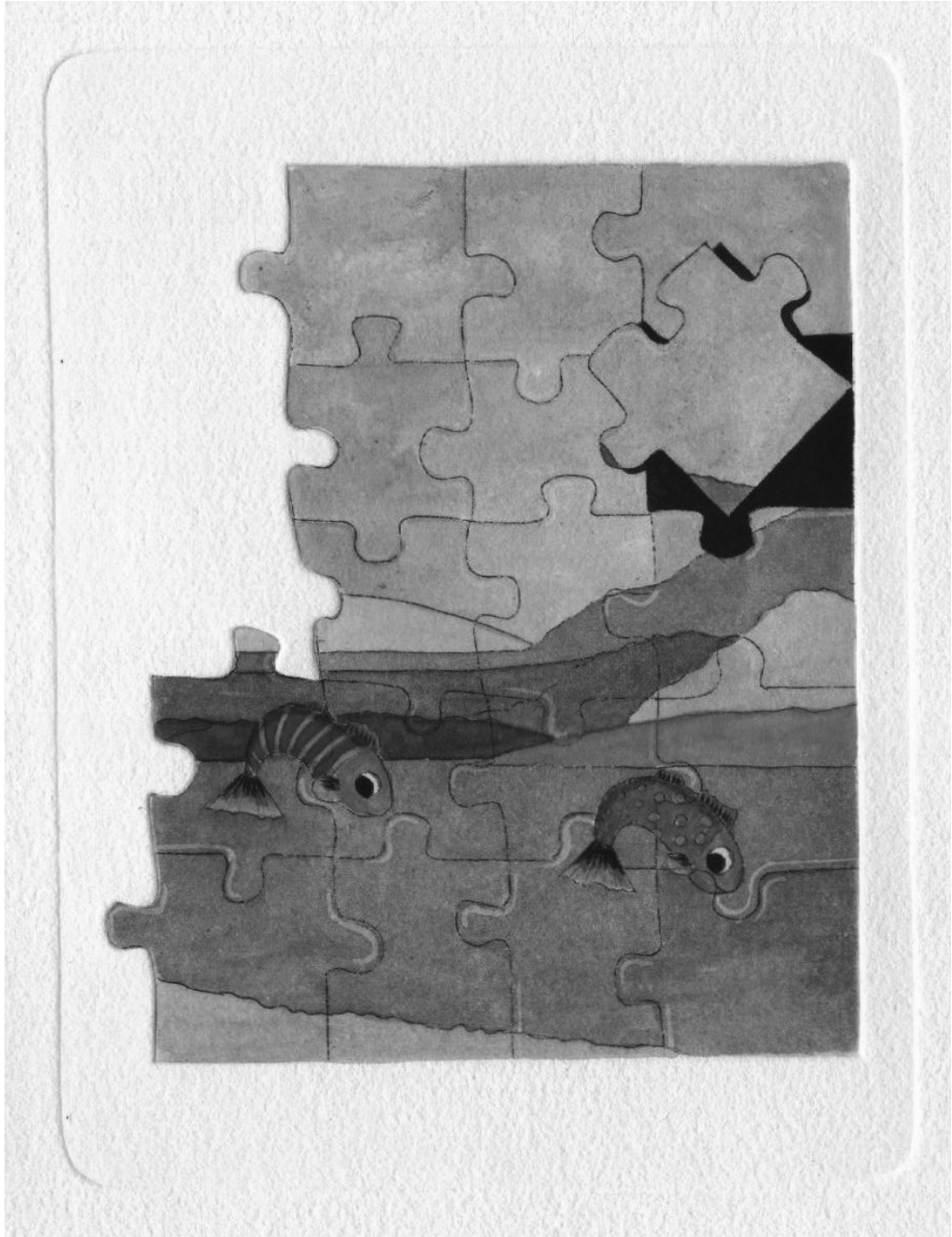
Tras la desaparición de La Mosca Teatro, Santiago Meléndez crea, junto con antiguos compañeros, la Compañía Teatro del Alba que, durante más de quince años fue una de las compañías más reconocidas del panorama teatral aragonés. Sus primeras creaciones o, al menos, las que vieron la luz en los escenarios, mantuvieron la esencia de aquél primer espectáculo y estuvieron ligadas al desarrollo de su propia compañía teatral, a la creación de un equipo estable de trabajo y a la búsqueda de un lenguaje propio que definiera el espíritu de la compañía. Teatro gestual, sin palabras, cercano a la danza, con la música, la luz, el movimiento y el gesto como protagonistas que narraban la historia. Teatro estético, dramático, sensual, a veces cruel y entrañable otras. Teatro festivo y ritual. Cantar de Bestias, Tierra Negra y su adaptación de Edipo Rey son claros ejemplos de su creación escénica.. Años después, la compañía abandona progresivamente esa línea de trabajo gestual y se adentra en el teatro de texto. Parece que Santiago abandona aparentemente la creación y se centra en la dirección e interpretación de los espectáculos de la compañía. Sus adaptaciones de textos de Francisco Nieva, García Lorca, Strindberg, Darío Fo, etc... son aplaudidas en los escenarios de toda España. Pero esto no es del todo cierto. Aquellos que hemos seguido su trayectoria, fuimos conociendo, viendo y disfrutando de sus otras creaciones. Paralelamente a la dirección de espectáculos del repertorio universal, Santiago Meléndez nos regalaba, a veces en el escenario de un teatro, otras en el escenario de un cabaret, pequeñas creaciones escénicas. Teatro cercano, humor corrosivo, personajes estafalarios, situaciones insólitas, canciones, playbacks imposibles, improvisaciones, cabaret, desfachatez... El germen de uno de sus espectáculos y textos más aplaudidos Boulevard Magenta acababa de aparecer. Santiago reunió todas esas experiencias e inició con ellas una línea de trabajo muy personal.

Sus últimas obras Queridas mías, Lo mejor de cada casa, etc... son el desarrollo de esa línea de trabajo. Estructuradas a partir de monólogos, las obras presentan las vidas de singulares hombres y mujeres, perdedores en su mayoría. Pobres de espíritu, fracasados emocionalmente, déspotas, débiles, tiernos... Toda una paleta de personajes y situaciones narradas con humor negro, una pizca de surrealismo, grandes dosis de improvisación y una mordacidad sin límites.

Autor, actor y director, la trayectoria de Santiago Meléndez, por tanto, no puede desvincularse de estas tres profesiones. Tan pronto lo vemos interpretando algunos de los personajes más representativos del teatro universal o a personalidades complejas en series de televisión, como dirigiendo espectáculos de carácter contemporáneo o escribiendo y representando sus propias obras. Vital, apasionado, vehemente, activo, complejo, corrosivo, divertido y locuaz, sus creaciones y escritos reflejan su visión del mundo o más concretamente, su extrañeza ante el mundo.

Empezaba este artículo con una referencia personal. Conocí a Santiago Meléndez actuando en un teatro y, durante años, he sido espectadora de sus obras. Un día, coincidimos en el escenario. Los dos somos actores. He podido trabajar con él dentro y fuera de escena. Hemos actuado juntos y nos hemos dirigido mutuamente. Lo que puedo asegurar de él es que es un gran apasionado de su profesión. Un gran profesional.

Cristina Yáñez es actriz y directora de escena.



Mariano Castillo, grabado