

## REFERENTES Y REALIDADES DE LOS JÓVENES PROFESIONALES DE LA ESCENA MADRILEÑA ACTUAL

ANA ZAMORA  
*Directora de escena*

### RESUMEN:

La autora realiza un recorrido a través de su trayectoria personal, para intentar arrojar una luz de comprensión sobre el panorama teatral al que pertenece. Se trata de buscar los referentes y realidades de toda una generación de jóvenes profesionales que, procedentes de distintos puntos de la geografía española, desarrollan su labor escénica en Madrid.

### PALABRAS CLAVE:

Generación joven. Renuncia al lenguaje político. Agnosticismo declarado. Los clásicos como material imprescindible. Predominio de lo vocacional sobre lo comercial.

### ABSTRACT:

The author offers a journey through her personal trajectory in order to shed a light on the understanding of the theatrical panorama to which she belongs. It is a matter of searching the referents and realities of a generation of young professionals from every corner of the Spanish map who develop their staging work in Madrid.

### KEY WORDS:

Young generation. Rejection of political language. Declared agnosticism. The classics as essential material. Predominance of vocational over commercial.

Hace ya varios meses, recibí una llamada telefónica invitándome a colaborar en este número especial de *Monteagudo* titulado *El teatro español ante el siglo XXI*, y desde entonces no he dejado de preguntarme qué interés podría tener mi aportación a una revista perteneciente al ámbito universitario como es ésta. Si se me está pidiendo que sea la voz representante de una posible generación de directores jóvenes que intentan abrirse una vía en el complicado panorama teatral español, considero que no soy la persona más indicada: no me gustan las etiquetas generacionales que intentan clarificar un ámbito tan confuso y cambiante como es el de la práctica escénica.

Es cierto que en la actualidad existe un grupo de *jóvenes* entre los 30 y 40 años que está ya absolutamente integrado en el ámbito profesional actual, y que han compartido las mismas experiencias formativas con la mente en parecida condición receptiva. Sin embargo, nuestras maneras de hacer teatro son tan diferentes que no

se puede hablar de una unidad artística que nos aúne como generación. Deberíamos más bien considerarnos figuras individuales que, procedentes de diversos puntos de la geografía española, desarrollan su labor teatral en Madrid, dedicándose a diversos oficios del ámbito escénico: directores, escenógrafos, figurinistas, iluminadores... que, a pesar de no tener conciencia de grupo, han aprendido a colaborar y a apoyarse mutuamente.

Declarada mi negativa a considerarme representante de nada ni de nadie, sólo se me ocurre hacer un recorrido a través de mi trayectoria personal, para intentar arrojar una luz de comprensión sobre el panorama profesional al que pertenezco, y que comparto con estos compañeros de viaje a los que hacía referencia.

## Haciendo memoria

Para comenzar, me gustaría echar una ojeada al panorama político del que procedemos. Yo nací en 1975, lo que quiere decir que no he vivido bajo un régimen dictatorial que condicionara mi formación. Mis primeros recuerdos políticos de infancia son las fiestas que los partidos de izquierda celebraban durante las primeras campañas electorales de la democracia, el póster de Felipe González junto a la imagen de *Heidi* y *Marco* en la puerta de mi cuarto, el 23-F vivido como un juego sin comprender la cara de susto de mis padres y sus alumnos universitarios que llenaban nuestra casa, las manifestaciones contra la OTAN, y finalmente la gran decepción y el desencanto tras el gobierno del PSOE.

Somos hijos de la transición, lo que ha marcado una actitud más continuadora y pacífica, que revolucionaria y rompedora en todas las facetas de nuestra vida. Inconscientemente, somos herederos de la frustración de nuestros abuelos que no pudieron defender su República ante un levantamiento militar, y la de nuestros padres que protagonizaron las revueltas universitarias que no lograron acabar con la dictadura franquista. Aunque la mayoría reconocemos tener una ideología de izquierdas, no militamos en ningún partido, y nuestro teatro suele estar teñido de un escepticismo que algunos han interpretado como falta de implicación o de compromiso social. Por supuesto que queremos cambiar el mundo a través del arte, pero hemos renunciado al lenguaje político como fórmula para conseguirlo. No pretendemos hacer un teatro trasgresor: la provocación como medio o como finalidad no tiene ningún sentido y se nos antoja frivolidad perteneciente a tiempos pasados.

Desde nuestro agnosticismo declarado, entendemos la religión como un referente básico para comprender nuestra cultura, e intentamos reflexionar sobre ella dejando a un lado prejuicios de uno u otro color. Se abre ante nosotros un mundo de posi-

bilidades ante un repertorio apasionante que, durante años, pocos se han atrevido a abordar por miedo a ser tachados de beatos o sencillamente porque quedaba lejos de sus inquietudes escénicas.

Éste ha sido mi punto de partida, a la hora de abordar las puestas en escena de *Auto de la Sibila Casandra* y *Auto de los Cuatro Tiempos*, ambos de Gil Vicente, ejemplos de teatro sacro del siglo XVI montados desde una óptica contemporánea. Pero ha habido otros directores jóvenes dispuestos a sumergirse en el repertorio de referentes religiosos de carácter radicalmente distinto a los autos vicentinos, pienso por ejemplo en Carlos Aladro y su puesta en escena de *La Devoción de la Cruz* de Calderón de la Barca.

Más allá del tema puramente teológico, seguramente condicionados por la realidad histórica que nos ha tocado vivir, este grupo de jóvenes creadores está especialmente interesado en transitar el repertorio clásico. Existe un interés general en analizar nuestro teatro áureo y reinterpretarlo, en el convencimiento de que es una vía para comprender lo que fuimos y por lo tanto lo que somos y lo que deseamos ser. Los ingleses dicen que aquel que sabe hacer a Shakespeare está ya preparado para enfrentarse a cualquier tipo de teatro. En este sentido el trabajo sobre *los clásicos* se ha convertido en nuestra escuela, en el espacio que nos ha permitido aprender el oficio, y en una vía de acceso al ámbito profesional, fundamentalmente a través de algunos festivales entre los que hay que destacar Almagro, que en su búsqueda de nuevas propuestas nos ha permitido equivocarnos algunas veces y encontrar propuestas brillantes en otras ocasiones.

Nuestros referentes directos en teatro clásico, más allá de los trabajos que pudimos ver en la *Compañía Nacional de Teatro Clásico* que este año cumple su XX aniversario, se enriquecieron con otro tipo de ejemplos más modestos pero de una seriedad admirable. Me refiero fundamentalmente a compañías como *Micomición*, o *Noviembre Compañía de Teatro*, que nos enseñaron que se puede hacer buen teatro con pocos medios. Aunque pertenecen a una franja de edad cercana a la media del grupo al que venimos haciendo referencia, hay que señalar que nos separan años de experiencia y sobre todo de kilómetros y representaciones en España y el extranjero.

Un aspecto común a todos nosotros, más allá de mi obsesión particular por abrir un camino hacia el renacimiento que inicié con *Comedia llamada Metamorfosea*, de Joaquín Romero de Cepeda, es el interés por la ampliación del repertorio habitual: *La traición en la amistad*, de María de Zayas, por Mariano de Paco Serrano; *Desde Toledo a Madrid*, de Tirso de Molina, por Carlos Aladro, *Los empeños de una casa*, de Sor Juana Inés de la Cruz, por Nacho García; *El astrólogo fingido*, de Calderón, por Gabriel Garbisu... son sólo ejemplos de una lista interminable de títulos, reflejo de un interés cultural que está por encima del comercial.

En contraposición al gusto por el repertorio clásico español de éste círculo de jóvenes profesionales del teatro que desarrollan su labor en Madrid está el rechazo por parte del colectivo catalán equivalente. Más allá del asunto nacionalista idiomático, han optado por mirar hacia Europa antes que a nuestros propios referentes: ¿Para qué montar Lope o Calderón pudiendo trabajar sobre Shakespeare o Marlowe? ¿Por qué acercarse a ver teatro a ese pequeño *lugar de La Mancha* que es Almagro, existiendo Avignon más allá de los Pirineos?

Nos encontramos ante dos visiones muy diferentes de lo que es el teatro, un desencuentro que va más allá del tema concreto del repertorio clásico, y que forzosamente corresponde a una realidad condicionada por la situación político-social vivida en los últimos años. A uno le da cierta vergüenza decir que hace teatro clásico cuando va a Cataluña, y se siente ridículo intentando explicar que este género no tiene por qué ser *casposo*, argumentando toda una serie de obviedades que, por lo visto, aún no están superadas.

## Formación educativa

El plan de estudios que nos tocó seguir en los años 80 y primera mitad de los 90 estaba lleno de deficiencias. Se experimentaba ya con nosotros la idea de la especialización lo más tempranamente posible, como fórmula para acceder a un ámbito profesional competitivo siempre bajo la amenaza de unas cifras de paro realmente espeluznantes.

Aunque como en todos los oficios, encontramos gente que se ha hecho a sí misma procediendo de entornos sociales diversos, gran parte de la generación joven que trabaja actualmente en Madrid procede de familias vinculadas al mundo universitario o teatral. Si hacemos un esfuerzo por recordar las experiencias formativas que marcaron nuestra infancia, tienen más que ver con lo que recibíamos en casa que con lo que nos enseñaban en el colegio o en el instituto.

En mi caso particular, he crecido en una familia vinculada a la intelectualidad. Antes de aprender a hablar yo ya lavaba cerámica en las excavaciones arqueológicas que dirigía mi padre, y había acompañado a mi madre en sus estudios etnológicos por las romerías de Castilla. Mis abuelos, María Josefa Canellada y Alonso Zamora Vicente, últimos representantes de la escuela filológica de don Ramón Menéndez Pidal, se empeñaron en inculcarnos unos principios éticos heredados de la tradición humanística: aprender por el placer de saber, sin otra finalidad que pertenecer a un mundo de cultura. Tan importantes eran las horas de estudio delante de los libros como levantarse al amanecer para cuidar el jardín y regar el romero plan-

tado con tus propias manos, o las continuas visitas al Museo del Prado, donde uno debía saber manejarse con los ojos cerrados. Creo que uno sólo puede abordar el teatro desde lo que realmente es, y yo intento hacerlo desde estos referentes que han forjado mi personalidad y mi manera de contar, siempre con la obsesión de no renunciar al rigor en el trabajo que he heredado como única fórmula para enfrentarme a este oficio. Todo esto me ha hecho ser una escéptica ante las grandes alharcas institucionales, Exposiciones Universales y todo tipo de cultura rimbombante.

Los jóvenes profesionales de la escena española actual, vivimos con distancia los despilfarros de la *España del 92*. Horrorizados por aquellas fastuosidades que se nos ofrecían desde Sevilla y Barcelona, huimos despavoridos con la mochila a la espalda, dos duros en el bolsillo y un *Inter-rail* que nos daba la posibilidad de descubrir una Europa que se nos antojaba apasionante. Hemos tardado muchos años en darnos cuenta de que no todas las soluciones vienen del norte, y que completar una formación tan mermada como la nuestra pasa por profundizar también en nuestros propios referentes, no siempre apetitosos *a priori*, pero sí imprescindibles para cimentar una carrera artística coherente.

A principios de los 90, pasamos por la universidad, y digo *pasamos*, porque casi ninguno llegamos a terminar nuestros estudios universitarios. Salvo excepciones como el *Aula de Teatro de la Universidad de Murcia*, que fue punto de encuentro de actuales profesionales de los más diversos ámbitos escénicos, la universidad fue para nosotros una etapa transitoria para acceder a las *Escuelas Superiores de Arte Dramático*. Sin embargo, creo que nuestra experiencia universitaria constituyó una oportunidad de tomar contacto directo con el ámbito de los estudios teóricos antes de sumergirnos totalmente en el de la práctica escénica. Un dato curioso a resaltar es que hay un altísimo porcentaje de jóvenes profesionales de la escena actual que proceden de carreras de ciencias. Este hecho está marcando inevitablemente la vía de abordar el oficio desde una perspectiva que supera lo estrictamente literario.

Nuestra generación ha dado ya por zanjadas las antiguas rencillas entre filólogos y teatreros, para tomar una vía de colaboración que sin duda es enriquecedora para todos. Hoy nos parece inconcebible abordar una obra sin pasar antes por una fase de análisis y trabajo documental que permita conocer el texto, y hemos aprendido a relacionarnos con el ámbito universitario sin complejos, pero con respeto.

## **Formación artística**

Como decía al principio de este artículo, la mayoría de nosotros procedemos de familias acomodadas, y hemos accedido a los medios de ocio desde edad muy tem-

prana. Con nuestra generación comenzó la obsesión por las actividades extraescolares: deportes, idiomas, ballet, judo... todo era justificable para mantenernos en constante formación, y de paso entretenidos. Pero seguramente algo que nos ha venido muy bien para nuestra carrera posterior, ha sido el paso por el Conservatorio de Música. La mayoría abandonamos las clases antes de dominar algún instrumento musical, pero la formación en solfeo a temprana edad ayudó a educar nuestro oído y a darnos unas pautas de trabajo que nos han sido muy útiles. Algunos hemos hecho ya incursiones en el ámbito del teatro musical, aunque quizá el mejor ejemplo sea Nacho García, que ya ha trabajado en varios espectáculos de teatro lírico, como *Dido y Eneas* de Purcell o *El Pequeño Deshollinador* de Britten.

Desde niños nos acostumbraron a ver teatro, y los recursos que utilizamos hoy para realizar nuestras puestas en escena tienen que ver con lo que ha quedado grabado en nuestro imaginario.

Yo procedo de Segovia, ciudad monumental que a mediados de los años setenta atrajo a un alto número de jóvenes profesionales procedentes de diferentes ámbitos de la cultura: pintores, titiriteros, teatreros, artesanos, cantantes, profesores de universidad... que desvelarían un mundo de posibilidades insospechadas para ser realizadas en este marco incomparable. Los hijos de aquella generación crecimos disfrutando de una oferta cultural de primerísima fila y, con los años, nos hemos reencontrado en Madrid colaborando en trabajos relacionados con las artes escénicas. Cuando nos sentamos a hablar de nuestras experiencias formativas, coincidimos en que quizá el primer hecho cultural que marcó nuestras orientaciones teatrales fue la visita de *Els Comediants*, a principio de los años ochenta, con su deslumbrante *Sol Solet*, en el que se fusionaban elementos populares con una teatralidad heredada de los *Bread and Puppet*. Pero sin duda alguna, el gran acontecimiento que nos ganó definitivamente para el teatro fue la creación hace ahora 20 años de *Titirimundi*, *Festival de Títeres de Segovia*, que nos convirtió en espectadores privilegiados de un arte muy poco conocido en España. Rápidamente, aprendimos a reconocer a los distintos personajes de la tradición popular que proceden de esa rama común que es la *Commedia dell' arte*, al tiempo que nos dejábamos deslumbrar por los las compañías de vanguardia que venían a presentar sus últimas investigaciones en el campo del teatro objetual.

Más allá del exclusivo círculo segoviano, el teatro de muñecos es una disciplina que ha influenciado la manera de hacer teatro de toda mi generación, penetrando en las casas a través del medio televisivo. El gran referente común de los jóvenes europeos de esta época no es otro que un programa protagonizado por los *Muppets* de Jim Henson: *Barrio Sésamo*. La difusión mediática de una técnica teatral tan primitiva como es el teatro de títeres surge en este período como medio idóneo para la

educación infantil, y la inculcación de los valores ideológicos predominantes. A nosotros, igual que en toda la Europa Occidental, EE.UU y gran parte de Hispanoamérica, nos tocó el referente norteamericano, mientras que los niños del mundo comunista, tenían que conformarse con *Spejbel* y *Hurvinek*, que eran seres mucho más austeros.

Seguramente ésta revista no es el lugar idóneo para hacerlo, pero sería interesante abordar un trabajo de análisis sobre cómo los *Teleñecos* han marcado en nuestra formación unos planteamientos de teatralidad primaria y codificada que se manifiesta en una comicidad muy primitiva, basada en la utilización de personajes tipo, que no se sustentan en una construcción psicologista compleja. Puede parecer una frivolidad lo que voy a decir, pero he de confesar que en mi puesta en escena de la *Tragicomedia de Don Duardos* para la *Compañía Nacional de Teatro Clásico*, una inspiración fundamental en la construcción de la peculiar familia de hortelanos que cuidan la huerta de Flérida eran los *Fragel* de Jim Henson, hermanos pequeños de los *Teleñecos* de nuestra más tierna infancia.

Un aspecto artístico formativo que me separa de mis compañeros teatreros es el gusto por lo popular. Lo que para mí es pasión, para la gran mayoría de mis compañeros de oficio son reticencias continuas hacia un ámbito que desconocen, y que vislumbran desde los habituales tópicos y lugares comunes: el fantasma de la *Sección Femenina* con sus *Coros* y *Danzas*, que ha quedado grabado a fuego en el imaginario colectivo.

En pleno auge de la recuperación de la cultura tradicional en España, yo he pasado tardes enteras correteando entre las mesas de las tabernas en que los miembros del *Nuevo Mester de Juglaría* se retaban en interminables concursos de coplas construidas a base de rimas imposibles. Si a esto unimos la pasión por la lírica popular que se vivía en mi casa, y las horas que pasábamos cantando romances con mis abuelos, es normal que mi teatro esté teñido irremediablemente de este elemento. De hecho, desde mi primer trabajo profesional en 1995, que fue una dramaturgia propia a partir del estudio de ritos estivales en Castilla, hasta el barco humano en el que se navega a ritmo del Romance de Flérida y Don Duardos en mi última puesta en escena, creo que lo único que he hecho ha sido reinterpretar el material dramático desde la óptica de lo tradicional.

Pero después de toda esta caótica lluvia de ideas sobre las posibles influencias artísticas desde los aspectos más diversos, centrémonos en la formación pedagógica teatral estándar a la que hemos estado vinculados.

Yo ingresé en la *Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid* en el año 1996, para estudiar la especialidad de dirección de escena. Como ya he señalado, ya había visto mucho teatro, además de haber estudiado desde los catorce años en el

*Taller Municipal de Teatro de Segovia*, en el que Andrzej Skandera y Maite Hernangómez, antiguos alumnos de Grotowski, nos habían enseñado que el teatro es una disciplina amplia y diversa, llena de posibilidades. Mis compañeros de estudio llevaban también sobre los hombros un bagaje importante de cultura teatral. No queríamos que nos sedujesen con las maravillas del teatro, queríamos que nos dieran armas, una sistematización que nos permitiera ordenar la avalancha de ideas que nos rondaban la cabeza, una metodología para poder encontrar nuestra propia manera de contar.

Fuimos una promoción privilegiada, seguramente la más cara de toda la enseñanza pública en muchos años: 4 alumnos muy distintos que gozaron de todas las facilidades para formarse en una dinámica pedagógica que se ceñía a la normativa oficial y que nos otorgaba el derecho a acceder al mundo profesional con la legitimación que otorga una titulación de rango universitario. Más allá de las carencias lógicas de unos estudios de reciente creación, creo que lo que sí consiguieron inculcarnos fue la necesidad de abordar las labores escénicas desde la rigurosidad en el trabajo.

La RESAD fue el lugar de encuentro entre compañeros de generación, y allí aprendimos a relacionarnos, a crear grupos de trabajo no sólo entre alumnos, sino también con profesores que compaginaban la docencia con el teatro profesional, y que nos abrían una puerta al ámbito profesional.

### **Acceso al mundo profesional**

Después del panorama que he dibujado en este artículo sobre nuestros referentes e influencias artísticas como generación, creo que se entenderá que nos sentimos unos privilegiados. Pero, a pesar de gozar de todo tipo de ventajas y apoyos, es importante aclarar que tampoco se nos ha regalado nada. El que ha conseguido hacerse un hueco en el ámbito profesional ha sido por mérito propio y a base de mucho trabajo.

La fórmula de acceso más habitual al mercado laboral, una vez finalizado el período de formación, suele ser buscar amparo a la sombra de las grandes instituciones teatrales, que demandan un tipo de colaboradores de sólida formación, dispuestos a entregarse al trabajo sin limitaciones horarias y con una disponibilidad absoluta. La vinculación a este tipo de estructuras de trabajo nos ha permitido compaginar las labores de gestión teatral con la creación escénica dentro de las mismas instituciones. Sólo hay que echar una ojeada al panorama escénico actual para encontrar algunos ejemplos de integración de nombres jóvenes en estas estructuras de trabajo: Nacho García primero como ayudante de dirección en el *Centro Dramático*



*Nacional* y ahora como director artístico del *Teatro Español* a la vera de Mario Gas, Carlos Aladro como mano derecha de José Luis Gómez en el *Teatro de la Abadía*, Mariano de Paco Serrano como gerente del *Festival de Almagro*, o yo misma que, tras pasar por el *Teatro de la Abadía*, he aterrizado en la *Compañía Nacional de Teatro Clásico*, a la sombra de Eduardo Vasco. La lista de nombres se amplía si pensamos en jóvenes directores que hacen colaboraciones como ayudantes en espectáculos puntuales como Alfredo Sanzol, Julián Quintanilla o Aitana Galán.

Pero, como decía al comienzo de estas páginas, es importante no remitirse únicamente al campo de la dirección escénica a la hora de hacer una panorámica de la situación actual. Nuestra labor se fundamenta en el trabajo con colaboradores artísticos, con los que compartimos experiencias y referentes, que han seguido una línea muy parecida a la nuestra en el acceso al mundo profesional.

Un ejemplo claro podría ser el *Teatro de la Abadía*, que en su empeño por generar equipos estables que fomenten la investigación en los recursos escénicos, ha lanzado al panorama profesional un grupo de artistas plásticos que, formados en su departamento técnico, defienden un tipo de trabajo riguroso y comparten un lenguaje común con el de los jóvenes directores de escena: Elisa Sanz como escenógrafa, Deborah Macías como figurinista, y Pedro Yagüe como iluminador. Hasta ahora, esto había sido más difícil de realizar en las instituciones públicas, siempre marcadas por los constantes cambios políticos, pero se está abriendo una puerta de colaboración con la apuesta por nuevos nombres, como el de Carolina González que pasa de ayudante de escenografía a flamante escenógrafa de *Don Gil de las Calzas Verdes*, en la última producción de la *Compañía Nacional de Teatro Clásico*.

Un aspecto común a todos nosotros es que hemos practicado multitud de oficios teatrales antes de poder dedicarnos exclusivamente a aquel que habíamos elegido. Esto nos ha llevado a entender el teatro como un hecho colectivo y a valorar la importancia de la aportación de cada colaborador al hecho escénico.

Si el reconocimiento de los derechos profesionales en forma de convenios laborales es mérito de nuestros predecesores, es necesario apuntar que, desde nuestra perspectiva, es indispensable la exigencia de un compromiso artístico de los trabajadores con el proyecto, más allá de la labor concreta desarrollada. Quizá sea ésta la única utopía adolescente que nos queda, pero creemos que no es factible abordar el hecho artístico en términos de rendimiento productivo de carácter empresarial y que la única vía posible es lograr la implicación de todo el equipo artístico, de gestión y técnico no sólo con lo que se está contando, sino también con la manera de hacerlo.

Esta debe ser la causa de nuestros habituales fracasos como empresarios teatrales. La mayoría, nada más terminar su formación, ya sea específicamente teatral o universitaria, crea su propia compañía, una estructura de trabajo que cuenta con

pocos medios económicos, pero que se siente como puerta a la libertad creadora. La media de producciones de estas jóvenes compañías es de un espectáculo al año que se presenta en Festivales, en Salas Alternativas o en espacios mixtos como la Sala Galileo, antes de emprender, en el mejor de los casos, una corta gira nacional. A pesar de contar con subvenciones estatales, se trata en general de empresas deficitarias que, si no dan para comer, sí nos permiten un trabajo propio, vocacional y sin condicionamientos externos.

Hemos aprendido a trabajar durante el día con rigor, ilusión e implicación profesional para las Instituciones públicas o semi-públicas que nos sustentan, desarrollando durante la noche los trabajos de nuestras propias compañías, pozo sin fondo de pérdidas económicas pero fuente inagotable de satisfacciones artísticas.

En resumen, este artículo, que pretendía ser un viaje a través de los referentes y realidades de esa generación que desarrolla su actividad teatral en Madrid, ha resultado ser una lluvia de ideas, un caótico devenir de recuerdos inconexos y afirmaciones de dudosa consistencia. Sirva de justificación mi advertencia inicial, en la que afirmaba no ser la persona idónea para analizar el tema que se me proponía. Sólo queda decir que, más allá de los títulos o definiciones que nos quieran asignar (es curiosa esta manía social de considerarte joven con los treinta más que cumplidos), estamos aquí con muchas ganas de hacer teatro, y energía para rato.

Junio de 2006