14

Cuaderno Pedagógico

Centro Dramático Nacional
Dirección: Gerardo Vera

La tierra

de

José Ramón Fernández

Dirección

Javier G. Yagüe

Teatro Valle-Inclán
Sala Francisco Nieva
Temporada 2009 / 2010

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA
INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL
TEMPORADA 2009 / 2010

Teatro María Guerrero

1984	de George Orwell Dirección de Tim Robbins The Actors'Gang de Los Ángeles (EE UU) UNA MIRADA AL MUNDO	24.09 > 27.09.2009
Rojo reposado	basado en la novela de Jeroen Brouwers Dirección de Guy Cassiers Coproducción Toneelhuis (Bélgica) y ro theater (Holanda) UNA MIRADA AL MUNDO	01.10 > 04.10.2009
Hey Girl!	de Romeo Castellucci Socìetas Raffaello Sanzio (Italia) UNA MIRADA AL MUNDO	08.10 > 11.10.2009
Sí, pero no lo soy	Texto y dirección de Alfredo Sanzol Producción Centro Dramático Nacional Reposición Sala de la Princesa	15.10 > 22.11.2009
Bodas de sangre	de Federico García Lorca Dirección de José Carlos Plaza Coproducción Centro Dramático Nacional y Centro Andaluz de Teatro	12.11.2009 > 03.01.2010
Realidad	de Tom Stoppard versión de Juan Vicente Martínez Luciano Dirección de Natalia Menéndez	28.01 > 07.03.2010
Encuentros con Tom Stoppard	Sala de la Princesa	enero > marzo 2010
Lecturas de dramaturgia italiana contemporánea	en colaboración con Festival Escena Contemporánea Sala de la Princesa	febrero 2010
El avaro	de Molière versión y adaptación de Jorge Lavelli y José Ramón Fernández Dirección de Jorge Lavelli Coproducción Centro Dramático Nacional y Galiardo Producciones	08.04 > 23.05.2010

Teatro Valle-Inclán

Temporada 2009 / 2010

La tierra

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

La tierra

de **José Ramón Fernández**
Dirección **Javier G. Yagüe**

Reparto (por orden alfabético)

Muchacho 2
Sergio Álvarez

Muchacho 3
Gabriel Andújar

Juan
Joel Guijarro
Javier Macarrón

Pozo
Mariano Llorente

Pilar
Nieve de Medina

Pablo
José Melchor

Muchacho 1
Vicente Navarro

Fernando
Francisco Olmo

María
Marta Poveda

Miguel
Raúl Prieto

Muchacho 4
David Rubio

Mercedes
Andrea Soto

Espectro de Juan
Julio Vélez

Equipo artístico

Escenografía y vestuario
Elisa Sanz

Iluminación
Pedro Yagüe

Música original
Eliseo Parra

Profesor de toreo
Iluminado Ménez Sebastián

Ayudante de dirección
Elvira Sorolla

Ayudante de escenografía y vestuario
Almudena Bautista

Realización de escenografía
Simcid, SL y Sfumato, CB

Alquiler de vestuario
Sastrería Cornejo, SA

Realización de vestuario (sayales ceremonia)
Miguel Crespí

Efectos especiales
Efe X Efectos especiales

Utilería
Mateos, El Molino, Espartería J. A. Sánchez, Julio Algaba

Fotos
David Ruano y **Paco Amate**

Diseño de cartel
Isidro Ferrer y **Sean Mackaoui**

Agradecimientos:
Sogecable y Julio Aparicio

Índice

La tierra. Introducción 9

El autor, José Ramón Fernández 15

El director, Javier G. Yagüe 27

Escenografía y vestuario de Elisa Sanz 35

Bibliografía 38

La tierra
Introducción

Esta es una historia de la tierra y el cielo. El cielo ha escondido la lluvia porque la tierra ha escondido la cara de un muchacho muerto.

Así empieza *La tierra*, una de las primeras obras de José Ramón Fernández. Se estrenó en Murcia en el teatro de la ESAD en noviembre de 2001 bajo la dirección de Luisma Soriano. Fue finalista del Premio Tirso de Molina 1998.

La entrevista que se recoge en páginas posteriores da ocasión al autor de explicar su texto, pero debido a la dificultad que encierra nos parece oportuno incluir unas breves notas que ayudarán a su comprensión.

Ambientación geográfica: *La tierra* se ambienta en un pueblo de algún lugar de la geografía española sin determinar.

Ambientación temporal: la historia se cuenta en el momento presente, lo que el autor llama AHORA y se intercala con escenas del ANTES, nueve años atrás. En el antes ocurrió un hecho trágico en el que se ven involucrados varios personajes. A partir de ese momento sus vidas se entristecen, el tiempo parece detenerse y el campo se deteriora. Desde que ocurrió la tragedia no ha vuelto a llover.

Personajes:

Pilar, la mujer mayor, madre de María y Miguel. Pilar estuvo casada con Juan que murió hace años.

Juan, el marido muerto de Pilar y padre de María y Miguel está presente en la escena y a partir de un determinado momento Pilar puede verlo y hablar con él.

Miguel, es el hijo de Pilar y Juan. Es un muchacho aficionado a los toros. Sueña con ser torero y salir del pueblo. Su madre quiere para él un futuro de gloria. Él y sus amigos son los protagonistas del hecho trágico.

María, hermana de Miguel se marchó a la ciudad nueve años atrás siguiendo a Pablo, un guardia civil del pueblo del que estaba enamorada. Pablo estaba casado y enseguida la abandonó. La obra comienza cuando María vuelve al pueblo.

Pozo, es un pobre chaval al que siendo niño dejaron abandonado en la finca de Pilar unos vendimiadores temporeros. Pilar le acogió y ayuda en la casa en las labores más duras. Sigue a Miguel a todas partes. Los mozos del pueblo se burlan de él y es la víctima de la tragedia.

Mercedes, es la esposa de Miguel. El matrimonio tiene un niño, Juan, que también puede ver y hablar con su abuelo muerto.

Pablo, es un guardia civil. Es admitido en el grupo de amigos de Miguel aunque no es del pueblo. También se ve involucrado en la tragedia pero pide el traslado para evitar problemas. Fue amante de María aunque la abandona porque considera que no deben relacionarlos después de lo sucedido.

Fernando, es hermano de Pilar, por tanto tío de Miguel y María y es el único personaje alejado de las tareas del campo. Es enfermero.

Mozos del pueblo, amigos de Miguel con los que se va a torear al campo y con los que prepara una ceremonia (algo como una procesión de Semana Santa).

Estructura

La obra tiene 23 escenas. Cada una de ellas se desarrolla en el antes o el ahora. El estilo de la obra no es el de un texto teatral convencional. Las acotaciones, largas y poéticas, se mezclan con los diálogos de los personajes que no están marcados de la manera habitual, con un guión. Como ejemplo transcribimos la escena 4.

4
Antes

La habitación de arriba. Todo era igual. Apenas la blancura del visillo habla de la inocencia del tiempo, que no ha comenzado a correr, porque todavía no ha pasado nada. Entra Mercedes con ropa. Tiene la vida en el borde de los dedos, el sexo y la alegría casi son sonido cuando se mueve. Abre el baúl y saca un capote de torero. Se envuelve en él. Lo mueve por la habitación, probando su vuelo y caída. Miguel ha entrado pero se ha quedado junto a la puerta, sin hacer ruido. Ella no advierte su presencia y sigue jugando a dar pases al aire.

No se hace así.

Mercedes se vuelve, sonriente. Pesa mucho. Se lo ofrece. Él toma el capote y se pone a su espalda, rodeándola. Deja el capote en las manos de Mercedes. Cógelo tú. Lo mueve, como una ola. No pesa tanto. Así. Y ahora así. Dan un par de medias verónicas.

Mercedes ve pasar un toro de aire junto a su vientre. ¿Por aquí pasa?

Más vale. Miguel la besa.

¿Y tu hermana?

Está abajo. Se besan con ansia.

Espera. Se va arrugar esto.

Entra María con la ropa.

Es la hora de la tierra.

Miguel mira a María con odio de hermano. He mandado a Pozo.

Mercedes ayuda a María a doblar la ropa. Lo hacen con destreza.

María sólo se dirige a Miguel. Tu madre quiere que la lleves tú.

Esta semana la traerá Pozo. Yo me voy a la Feria.

Las mujeres se detienen. En la expresión de Mercedes hay súplica y miedo en los ojos de María. No se puede hacer nada porque ya lo ha dicho él. No pueden averiguarlo porque ya lo saben. Ninguna de las dos cree que la otra sea capaz de decir que eso no puede ser que tiene miedo que la muerte. Mercedes vuelve a abrir el baúl y saca de nuevo el capote.

María casi se atreve a colocar un obstáculo. ¿Ya?

Mercedes sabe que no hay nada que hacer. ¿Tienes todo preparado?

Sí.

Las botas.

Las trae el tío Fernando.

Miguel enciende un cigarrillo. Las muchachas acaban de doblar la ropa en silencio.

Miguel mira por la ventana. Por ahí viene Pozo. Miguel ríe a carcajadas. Las muchachas lo miran sin comprender. Pozo ha traído cuatro sacos.

José Ramón Fernández nació en Madrid el 9 de abril de 1962. Es licenciado en Filología por la Universidad Complutense. En 1993 recibió el Premio Calderón de la Barca por la obra *Para quemar la memoria* y en 1998 fue finalista del Premio Tirso de Molina por *La tierra*. En 2003 recibió el Premio Lope de Vega por *Nina*.

En muchas ocasiones ha participado en trabajos comunes con otros dramaturgos, como en varias propuestas de Teatro del Astillero o la *Trilogía de la juventud* producida por Cuarta Pared; la primera pieza de esa trilogía, *Las manos*, recibió, entre otros, el Premio Max de la SGAE al mejor texto en castellano 2002. Por la segunda de estas obras, *Imagina*, sus autores fueron finalistas del Premio Nacional de Literatura 2003. Tras el estreno en el Teatro Español de Madrid de *Nina*, fue propuesto para el premio Max 2006. Sus obras han sido traducidas al inglés, francés, italiano, árabe, polaco, rumano y griego.

Ha trabajado como jefe de prensa en el Centro Dramático Nacional del año 1990 al 1995. En la actualidad trabaja para el Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura e imparte cursos de escritura dramática e Historia de la Literatura en el Laboratorio William Layton de Madrid.

El autor
José Ramón Fernández

***La Tierra* fue una de sus primeras obras, escrita antes que *Las manos*. ¿Cree que tiene alguna relación con esta obra?**

Empecé a escribir teatro en el año 89 y esta obra se empezó a fraguar en el 94, es por tanto uno de mis primeros textos. Pertenece a la época en la que escribía sin límite ninguno; sin la propuesta de una compañía, o el encargo de alguien, porque ya sabes que a veces se escribe conociendo el proyecto en concreto, con un determinado número de actores, etc. En este caso se hizo sin esos condicionantes, con absoluta libertad. En los últimos seis años todo lo que he escrito ha sido empujado por la sugerencia de un tema o la propuesta de algo. Yo creo que desde *Nina* no ha habido otro texto que haya sido escrito *motu propio*.

La tierra tiene muchos lazos con *Las manos*. Por un lado obviamente el mundo rural, pero sobre todo mi interés por el estudio del idioma. Ya en *La tierra* estuve estudiando y experimentando con la lengua, con los sonidos; palabras concretas que había ido tomando de aquí y allá. No pretendo que se pueda identificar una zona geográfica determinada. Por ejemplo ***teso***, es una palabra que aparece en *Las manos* y también en *La tierra* y es de la zona de Salamanca, León. ***Helor*** la encontré en un escritor que a mí me interesa muchísimo, Max Aub. Él la conocía de su adolescencia en el interior

de Levante. Son cosas que uno va descubriendo en este castellano riquísimo y precioso. ***Tresbolillo***, por ejemplo, es una forma de plantar en triángulo. Se trata de un tesoro lingüístico que se va perdiendo. Pensando en chavales de 17, 18 años, son palabras que ellos no conocen pero que es posible que usaran sus abuelos y pueden ser un lazo de unión con ellos. Recuerdo por ejemplo, en *Las manos* utilizamos una palabra que a mí me descubrió una tía muy anciana a la que yo quería mucho, que es *zaquizamí*, desván. Es una palabra, obviamente árabe, que se utiliza en la zona de Zamora y Salamanca. Bucear en la riqueza del idioma me ofrece además la posibilidad de estudiar, dentro de la filosofía del lenguaje, si la palabra hace el objeto o el objeto hace la palabra. Un ejemplo fácil de entender es que el idioma inglés sólo tienen dos palabras para distinguir distancias, este y aquel *this* y *that*, y en español tenemos tres *este*, *ese* y *aquel*, tres maneras de medir. De algún modo la palabra te da una posibilidad de aprehender una realidad.

“Bucear en la riqueza del idioma me ofrece además la posibilidad de estudiar, dentro de la filosofía del lenguaje, si la palabra hace el objeto o el objeto hace la palabra.”

Mi interés en el estudio del lenguaje se ha centrado también en la comunicación. Los personajes de *La tierra* no son elocuentes. Nosotros mismos, en nuestra comunicación con los demás tampoco somos elocuentes. Normalmente cuando queremos decir algo importante nos faltan las palabras, no nos sale lo que queremos decir, decimos una tontería, no acabamos las frases. Poder ajustar el idioma a esta realidad y que sonase bien y que resultase hasta donde se pudiera poético, era el desafío de este trabajo.

Desde el punto de vista formal *La tierra* parece una mezcla entre una novela y una obra de teatro ¿se trata de un experimento teatral?

De algún modo en esta obra había algo de declaración de principios de lo que pienso que debe ser el teatro a estas alturas de la historia. No podemos escribir igual que cuando el oficio de director de escena no tenía estatus como creador y el de los actores era más o menos discutido, de tal manera que sólo se planteaba la capacidad artística del escritor. Una de las grandes revoluciones del teatro en el siglo XX es que el director de escena toma claramente la categoría de artista, de creador y los actores siguen en ese camino. De esta forma el autor tiene la maravillosa oportunidad de decir en el texto: *llueve a Dios dar agua* y ya habrá alguien que se encargue de que llueva en el escenario. No tiene que indicar cómo ni explicar nada. Simplemente puede ofrecer un sueño para que ellos lo habiten. Me parece interesante presentar un texto en el que director y actores puedan decidir qué partes se guardan para sí y qué partes se convierten en diálogo; hay frases que pueden ser dichas por el personaje o pensadas por él, incluso que pueden ser dichas por un personaje u otro. Las didascalias, las acotaciones no son propuestas directas; lo que hacen es conformar la realidad que luego los actores pueden desarrollar. Por ejemplo un párrafo de la obra dice *María sigue mirando hacia fuera; se va percatando de la herrumbre del columpio, de los árboles talados de la alameda, de las casas nuevas*. Eso no lo vamos a ver, pero puede ocurrir que haya otro personaje al lado de María que vaya narrando lo que ella ve, o puede que esto ayude a la actriz que encarna a María a transmitir la sensación de nostalgia del momento. Es una propuesta muy abierta y en cierto modo es una declaración de amor a los actores y al oficio de director de escena.

"De algún modo en esta obra había algo de declaración de principios de lo que pienso que debe ser el teatro a estas alturas de la historia."

Continuando con el aspecto formal de la obra, está escrita sin marcar los diálogos, en ocasiones las acotaciones no se distinguen de estos, no hay interrogaciones… ¿Puede hablarnos de ello?

La obra no tiene signos de interrogación. No hay comas. Estoy proponiendo

“La obra se puede leer como una narración, como una novela corta. No me gusta entrar en la división de géneros. He dicho en ocasiones que el mejor teatro de Max Aub está en sus novelas.”

una manera de decir. A mí me cuesta mucho poner signos de exclamación e incluso colocar las preguntas entre signos de interrogación. Me parece que es una manera de explicar al actor que no quiero énfasis; que en escena se hable como hablamos normalmente, dejando caer las palabras, no terminando las frases. Esto significa una gran confianza en que los actores van a llenar el escenario de miradas y de silencios. Parece un poco raro que lo diga yo desde la escritura, pero entiendo que en la escena la palabra tiene que aparecer cuando no queda más remedio. Muy a menudo el gesto, la acción, la pura presencia del actor es suficiente. Si este texto fuese una partitura tendría marcados muchos silencios. Hay una cierta disposición en algo parecido a versículos de tal manera que es muy habitual el punto y aparte que no es frecuente en teatro. El punto y aparte en un texto teatral se usa para indicar que ha terminado el discurso de un personaje y empieza el de otro.

La obra se puede leer como una narración, como una novela corta. No me gusta entrar en la división de géneros. He dicho en ocasiones que el mejor teatro de Max Aub está en sus novelas. Marcar un género por la forma externa es algo que conviene ir dejando atrás. Me gusta mucho la idea de la dramaturgia; tomar unos materiales literarios, históricos y convertirlos en textos para la escena. Este es un texto para la escena y lo único que precisa es el trabajo del director y los actores. Se lo podría haber puesto más fácil y adoptar la forma tradicional *Personaje-texto* y marcar los diálogos. En el teatro también ha habido tendencias. Ha habido épocas con acotaciones inmensas, Eugene O´Neill por ejemplo, creaba personajes a los que oíamos lo que decían y lo que pensaban. Entre los griegos nos encontramos textos que son pura poesía. En otras obras mías he evitado todas las didascalias, todo lo escrito es texto para ser dicho. En este sentido el momento actual nos da a los escritores la oportunidad fantástica de ser absolutamente libres.

En cuanto al contenido de la obra, ¿se ha inspirado en algún hecho real?

Cuando era chaval y me iba a cortar el pelo en la peluquería del barrio había revistas, y en una ocasión leí algo de una paliza que habían dado a alguien. Son cosas que se quedan en la cabeza, como la expresión lamentable *se nos ha ido la mano*. A partir de ahí hay las cosas van surgiendo; referencias personales, referencias literarias. Los personajes van creciendo y creando su propio mundo. No hay mucho más de hechos reales en la historia. Es cierto que cuando escribí la

obra se hablaba mucho del caso de los terroristas que fueron torturados y enterrados en cal viva y eso lo había hecho el Estado, por decirlo de alguna manera, la ley. Ahora casualmente se está hablando mucho del desenterramiento de los restos de Federico García Lorca. En mi obra también hay un muerto enterrado en cualquier sitio, escondiendo un crimen.

La obra es también un acercamiento sociológico a la culpa colectiva, la capacidad de mirar a otra parte para no ser conscientes de la verdad. Esto ha sido notorio y palmario en los últimos 70 años del siglo XX. Los 50.000 muertos enterrados en las cunetas de las carreteras españolas, los desaparecidos en países de Sudamérica, el humo de los hornos crematorios en los pueblos alemanes, son ejemplos de una actitud general que nos acompaña; no querer ser conscientes, no hacer preguntas, no querer saber.

"La obra es también un acercamiento sociológico a la culpa colectiva. Pretende ser una reflexión sobre la admisión de la culpa, la capacidad de mirar a otra parte para no ser conscientes de la verdad."

Leído hoy y leído en un lugar determinado se pueden encontrar ecos de una realidad presente. Me pasó con una obra que se llama *Mariana*, la primera que estrené. Está basada vagamente en la historia de Mariana Pineda pero se concibió como un texto que habla en general de una mujer presa. Cuando se estrenó en Buenos Aires tomó otros ecos. Recordaba a las mujeres que habían estado presas en la dictadura de Videla hasta el punto que la actriz que iba a hacer el papel protagonista habló con algunas de ellas para documentarse. Recuerdo que el día del estreno tuve una experiencia muy especial. A mi lado había dos abuelitas de la plaza de mayo que me besaron muy emocionadas. De pronto la obra tenía otro sentido, un sentido muy cercano a su realidad concreta. Lo maravilloso de la literatura es que no es propia, no es de quien la crea.

"La madre del protagonista dice:* Quiero que vaya a la escuela del Batán, donde el Yiyo y Sandín. *Y no se menciona más. El Yiyo fue un torero al que mató un toro y Sandín tuvo que retirarse porque perdió un ojo de una cornada. El personaje está proyectando un futuro para su hijo sobre dos ídolos cuyo destino fue trágico."

El autor la compone en un momento muy determinado y quien la recibe de alguna forma la vuelve a escribir. El espectador o el lector que se acerca a sus páginas vierte en ellas su propia realidad y sus propios recuerdos.

En el texto se alternan dos líneas temporales, lo que llama usted el antes y el ahora que separan 10 años. ¿Puede explicarnos este juego con el tiempo?

La historia se vertebra sobre un hecho trágico. Cuenta la vida de los personajes antes de que éste ocurriera y en el momento presente, 10 años después. Todo el ahora esta preñado por algo que sucedió, está absolutamente condicionado por lo que pasó. A partir de ese momento no corre el tiempo. Sucede lo mismo cuando cualquier persona tiene una gran desgracia: la pérdida de una persona muy querida, algo muy traumático. La sensación que la persona tiene es que el tiempo se ha parado, que el planeta ha dejado de girar. Me he planteado la idea de no tiempo, de tiempo detenido, y jugar con los saltos hacia atrás y hacia adelante. Soy consciente de que esto supone una dificultad grande en la puesta en escena. El actor tiene diez años más o menos en segundos. También marca una dificultad en las transiciones, pero por eso digo que el texto es un material para la creación en escena de tal manera que el director puede hacer lo que le convenga. Puede incluso cambiar escenas de orden. Hay una cierta linealidad de la historia en el ahora y sin embargo el antes está mucho más enmarañado. Se podrían cambiar escenas de orden y no pasaría nada. Otra vez nos pasa lo mismo a las personas. Nosotros no somos capaces de ordenar linealmente nuestros recuerdos. Tenemos que referirlos a una fecha, a un acontecimiento, porque en nuestro cerebro se encuentran caóticos sin el orden cronológico en el que sucedieron.

"En cuanto al realismo mágico debo decir que hay una obra que a mí me fascina y de la cual debe quedar algún perfume en este texto que es* Pedro Páramo *(de Juan Rulfo escrita en 1955). Recomiendo además que los jóvenes lean esta fantástica novela."

En la obra se utilizan algunos símbolos, por ejemplo el tiempo que no pasa se simboliza con el agua que no cae…

Sí, hay varios símbolos que son también como unos cuantos guiños a la tragedia clásica. Por ejemplo, no llueve desde hace mucho tiempo, y la lluvia aparece en el momento en el que se descubre la verdad. La lluvia parece que limpia lo que ha sucedido. Hay una frase que es de Conrad y que a su vez usó Camilo José Cela, *llueve mansamente sobre los vivos y sobre los muertos*. La frase aparece en su novela *Mazurca para dos muertos*, novela, por cierto, que los estudiantes no se pueden perder y que yo recomiendo que lean.

En otros momentos los personajes están llamando a la desgracia sin saberlo. La madre del protagonista dice: *Quiero que vaya a la escuela del Batán, donde el Yiyo y Sandín*. Y no se menciona más. El Yiyo fue un torero al que mató un toro y Sandín tuvo que retirarse porque perdió un ojo de una cornada. El personaje está proyectando un futuro para su hijo sobre dos ídolos cuyo destino fue trágico.

La naturaleza es considerada como algo más importante que simplemente un suelo que pisamos. De hecho uno de los motivos de escribir *La tierra* fue el plantearme la relación de las personas con su entorno. Nosotros vivimos en una ciudad y el hecho de que llueva o no, nos importa muy poco. Un lugar en el que una tormenta importe algo, un granizo importe algo debe criar por fuerza otro tipo de ser humano. Quería aportar a los personajes esta dimensión casi telúrica.

Por otro lado cuando escribo me gusta mucho plantear primero el espacio donde van a suceder las cosas; no me refiero al espacio escénico, sino al paisaje en el que discurre la obra, porque del lugar va a nacer en buena medida la forma de ser de los personajes. Es cierto

que no se es de la misma manera si se nace al borde de mar o en un paisaje montañés. En esto no soy original, esto ya lo dijo Valle-Inclán en una entrevista. Hablando de la obra, la sequedad de la tierra está marcando una suerte de maldición, maldición que va desesperando a los personajes.

En la obra aparece un personaje muerto que habla con alguno de los vivos creando una atmósfera de realismo mágico. ¿Puede hablarnos de esto?

Esa es una especie de manía que encuentras bastante en mi escritura. Me influyó mucho la obra que vino al teatro María Guerrero de Tadeusz Kantor *¡Wielopole, Wielopole!* Volvió a venir con *Que revienten los artistas*. Tadeusz Kantor planteaba de una manera clara y precisa que los recuerdos existen. Si evocamos a un ser querido éste vuelve a existir. Si el recuerdo se crea en una narración o en un poema sencillamente se nombra, si se hace en un escenario es incluso posible verlo. En varias de mis obras hay muertos que aparecen, que pasean, que están al lado de los vivos y son la memoria que los acompaña. En la obra creamos un territorio indeter-

minado entre la vida y la muerte en el que podemos hacer que hablen con las dos orillas. El teatro nos permite el diálogo con la memoria, nos permite romper los tiempos, romper los espacios.

En cuanto al realismo mágico debo decir que hay una obra que a mí me fascina y de la cual debe quedar algún perfume en este texto que es *Pedro Páramo* (de Juan Rulfo escrita en 1955). Recomiendo además que los jóvenes lean esta fantástica novela.

¿Qué es la ceremonia que se menciona en la obra?

De igual manera que no he querido señalar un lugar geográfico concreto, tampoco he querido detallar qué es la ceremonia. Tiene que ver con las fiestas tradicionales. Con estas fiestas, lo decía muy bien Arthur Miller, el colectivo se hace fuerte a base de unirse frente a lo de fuera. Yo planteo que en cada puesta en escena se cree la ceremonia como mejor les parezca, pero reconozco que entre las sayas oscuras y los palos puede rememorar la Semana Santa. Algunas de sus procesiones son muy poderosas. Buscaba algo que tuviera un punto de tenebroso y una marca de identidad. Y además curiosamente cuando escribía la obra me rondaba permanentemente en la cabeza un ritmo de percusión, que no recuerdo dónde ni por qué lo he oído, pero que estuvo presente en mi cerebro en todo momento de la escritura de *La tierra*.

Es evidente que el ambiente taurino no es el tema principal de la obra pero hay que reconocer que es curiosa la utilización del mismo. ¿Por qué se decidió a usarlo?

La obra plantea un episodio de violencia en un espacio rural. El tema taurino es útil para contar la historia. Yo siempre he pensado que si hubiese un género negro español debería estar cerca de lo taurino, igual que en Estados Unidos está cerca del boxeo y las novelas policíacas inglesas están cerca de las carreras de caballos. Tengo una sensación contradictoria respecto a los toros. Si lo pienso es algo que me parece antiguo, lejano, no sé si tiene mucho sentido hoy día; pero la primera vez que fui a los toros con mi abuelo me fascinó. Y cada vez que he ido me ha fascinado. Como fascinó a Valle-Inclán a Lorca a Cocteau, a Miguel Hernández… Es un mundo que tiene una belleza difícil de defender porque desde luego está trufada de una violencia cruel. Una de las cosas que me impresionan de este mundo, aparte de la propia estética del espectáculo, es el idioma. Todo el vocabulario que se ha formado alrededor de él y que uso en parte en la obra. Es un léxico rico y puro que está, por otra parte, volviendo locos a los traductores. Bucear en ello me resultaba interesante, pero es cierto que es un problema que ha tenido este texto. Lo primero que dicen es *esto va de toros;* esto va de toros como *Para quemar la memoria* iba de ciclistas. Es una parte de la obra y una analogía usada para marcar una serie de circunstancias. Por ejemplo señalar una actitud corrupta en un mundo de pureza. Los protagonistas de la obra hacen cosas que no deben como afeitar a los toros, drogarlos, torearlos en la dehesa. Lo hacen sabiendo que está mal y sin embargo lo celebran como una fiesta. Frente a ellos la imagen de los toreros clásicos, como héroes de leyenda, honestos, valientes y admirados. Todo esto también me parecía un territorio interesante. ●

"Tengo una sensación contradictoria respecto a los toros. Si lo pienso es algo que me parece antiguo, lejano, no sé si tiene mucho sentido hoy día; pero la primera vez que fui a los toros con mi abuelo me fascinó."

Teso: colina baja que tiene alguna extensión en la cima.

Helor: frío intenso y penetrante.

Tresbolillo: Dicho de colocar las plantas en filas paralelas de modo que las de cada fila corresponde al medio de los huecos de la fila inmediata, de suerte que formen triángulos equiláteros.

El director
Javier G. Yagüe

Javier G. Yagüe es licenciado en Ciencias de la Información en la especialidad de Imagen y Sonido y titulado en Psicología Social. En 1986 participó en la creación de La Cuarta Pared, sala de exhibición de teatro, escuela de artes teatrales y compañía estable en Madrid. Desde 1991 es el director de la misma y desarrolla en ella la mayor parte de su actividad como dramaturgo, director de escena y docente.

Es autor junto con Yolanda Pallín y José Ramón Fernández de la *Trilogía de la Juventud* compuesta por las obras: *Las Manos*, (1999) *Imagina* (2001) y *24.7* (2002) que también ha dirigido. Es coautor de *Café* (2005) con Luis García Araus y Susana Sánchez y *Rebeldías posibles* con Luis García Araus. En el Centro Dramático Nacional ha dirigido *La persistencia de la imagen* de Raúl Hernández (2005) y *Cruel y tierno* de Martin Crimp (2006). Entre los abundantes premios que ha recibido destacamos el Premio Max al mejor productor privado de artes escénicas en 2000 y Premio Max al mejor autor teatral en 2002.

***La Tierra* es una obra de teatro con un formato no convencional, algunas de cuyas partes son amplias acotaciones, exposiciones de un observador. ¿Cómo va a ponerla en escena? ¿Se va a ayudar de un narrador?**

Yo creo que la obra tiene un estilo de dramaturgia que no deja de ser una exploración de una forma nueva de escribir teatro. Hay una manera que todos entendemos como convencional, ya conocida, con las tres unidades, y hay un momento en que empieza a incluirse la parte más narrativa, el teatro épico a partir de Brecht sobre todo. Yo creo que José Ramón Fernández está explorando un género híbrido, cosa que por otra parte podemos ver en otras ramas de la literatura actual. Hay obras en las que la frontera entre el ensayo y la novela no está tan clara. *La Tierra* explora un estilo que tiene que ver con la narración y el drama.

La Tierra no es, como la mayoría de las obras de teatro, una historia que se cuenta por sí sola con el transcurso de los acontecimientos. Si efectivamente en la obra hay un narrador implícito, eso hay que rescatarlo y tiene que estar en la puesta en escena. Contamos con un narrador que tiene un punto de vista. Es además un punto de vista múltiple, habla de todos los personajes, sabe cosas de todos los personajes, conoce todo. Mi idea es trabajar la narración de manera

"Yo creo que la obra tiene un estilo de dramaturgia que no deja de ser una exploración de una forma nueva de escribir teatro."

que no recaiga en un solo personaje. Esto fue algo que me planteé un tiempo; que la narración estuviera unida a un solo personaje; pensé incluso en humanizar el personaje del galgo, el perro que aparece siempre rondando por la casa, que finalmente no está en la puesta en escena. He decidido que haya un narrador múltiple. Cada uno de los personajes ejerce de narrador en determinados momentos. Hay partes contadas al público y esta función se va a ir dividiendo entre todos los actores según la necesidad de la evolución de la historia.

La obra es muy poética, habla de los sentimientos, los recuerdos, las emociones de los personajes. ¿Cómo van a llevar a escena los actores todo esto?

En todo trabajo de teatro cómo llegar a los sentimientos y cómo transmitir sensaciones al público es fundamental. En ese sentido el propio actor tiene que dar con su actuación. Relatarlo sería redundante, o por lo menos sería no confiar en la labor del actor. Nosotros tenderemos a narrar aquello que complementa lo que el actor hace y lo que el espectador ve en su actitud. Todo el trabajo de las emociones es consustancial al trabajo del actor con sus personajes y siempre se tiene muy presente. Es cierto que, en esta obra, más allá de las emociones de los actores, hay algo que tiene que ver con las atmósferas, con el ambiente de las escenas, que sí está contado en el texto. Es tan potente y tan poético que seguramente lo aprovecharemos para la puesta en escena pero nunca dejaremos de apoyarnos el trabajo del actor.

La obra está vertebrada por un suceso que marca el antes y el ahora. Es decir no tiene una continuidad temporal sino que hay saltos en el tiempo. ¿Cómo se va a plantear esto en escena?, ¿con qué se van a ayudar los actores para hacer estos cambios inmediatos?

Yo creo que ahí está el gran reto del trabajo de los actores. Para mí el centro del teatro es el actor, todo lo demás se puede obviar pero no se puede hacer un trabajo de teatro sin actores. El trabajo sobre el antes y el ahora para ellos es muy difícil. Cuando en cine vemos un *flashback*, un retroceso en el tiempo, se acompaña con un cambio de plano, lo normal es que se haya rodado en días distintos. En teatro esto no es así. Aquí hay momentos en que los actores tienen que hacer saltos de 10 años de una escena a otra y tienen que pasar instantáneamente del antes al después. Éste es, desde luego, uno de los retos que los actores tienen. Hay algo relacionado con la composición corporal de los personajes que puede ayudar. Los personajes después de estos diez años están bastante derrotados por la vida, con una energía

mucho menor que la que tenían en el pasado que era más juvenil, más firme. Hay un cambio en la energía y en la composición corporal. En eso nos vamos a basar para ayudar a entender las transiciones de tiempo. Nos apoyaremos también en la luz y el sonido pero no van a ser estos elementos accesorios los únicos que van a marcar los cambios. Tiene que ser sobre todo el trabajo del actor y el uso de una técnica actoral muy definida. Generalmente, cuando una pieza teatral transcurre cronológicamente, el primer acto es el arranque y permite al actor ir entrando en la atmósfera de la obra. Cuando llegan las escenas más conflictivas, más complejas, que suelen ser en una parte más avanzada, el actor ya ha tenido tiempo de hacer un recorrido con su personaje. Aquí esto no existe y por eso digo que supone un reto para los actores y un uso de la técnica actoral muy depurado. Afortuna-

"Es cierto que, en esta obra, más allá de las emociones de los actores, hay algo que tiene que ver con las atmósferas, con el ambiente de las escenas, que sí está contado en el texto. Es tan potente y tan poético que seguramente lo aprovecharemos para la puesta en escena pero nunca dejaremos de apoyarnos en la palabra del actor."

damente para mí no es la primera vez que trabajo con un tipo de dramaturgia basada en escenas bastante sintéticas donde hay saltos de tiempo. Siempre me ha interesado explorar la nueva dramaturgia y generalmente dirijo obras que cuando las leo no sé cómo las voy a resolver. Esos son los textos que me gustan y los retos que me atraen.

¿Va a tratar de manera diferente al personaje de Juan, el muerto?

El personaje de Juan es importante porque coloca la obra en cierta atmósfera de realismo mágico donde los vivos y los muertos conviven. Juan aparece en algunas escenas pero mi idea es darle una presencia mayor y convertirle en un testigo de todo lo que sucede. Se dirigirá al espectador dando su punto de vista sobre lo que va sucediendo. Siguiendo el espíritu de la obra, no tenemos intención de hacer un corte radical entre los vivos y los muertos. Juan puede ser visto y mantiene conversaciones con alguno de los vivos. Me parece éste un mecanismo que intenta traducir poéticamente algunos comportamientos que se dan en la vida cotidiana; es frecuente que las personas recordemos a los que no están y establezcamos con ellos una especie de diálogo interno imaginando conversaciones. De alguna manera la obra recrea esta necesidad y es lo que intentaremos reflejar en la escena.

¿Tendrá la obra una estética taurina?

La obra tendrá una estética taurina en las escenas que tienen que ver con lo taurino. Desde luego es una estética que llama mucho la atención y no lo hemos descuidado en absoluto. De hecho algunos actores han estado en la escuela de tauromaquia y han recibido clases de lidia para manejar los capotes. Todo ello tiene un impacto visual grande; el toreo remite incluso al flamenco en una especie de coreografía cargada de fuerza. Pero tiene que tener un lugar limitado. Los toros para alguien como el personaje de Miguel son su sueño de éxito, de salir del pueblo, de ser reconocido. Si la obra la ambientáramos ahora, en el 2009, quizá tendríamos que pensar en el fútbol. El personaje emblemático al que se cita en el texto ya no sería Julio Aparicio, sino Cristiano Ronaldo. Ambos son mundos de ilusión que permiten proyectarse más allá de la vida cotidiana que cada uno tiene destinada.

Como conclusión creo que el mundo taurino tiene que estar en su justa medida porque desde luego la obra trasciende este aspecto.

¿Puede comentarnos algo más de las clases de lidia?

Sí efectivamente han recibido clases de toreo. Creemos que era necesario porque algunos personajes tienen escenas en las que se ponen a dar pases y a manejar el capote. Afortunadamente, Raúl Prieto que encarna al personaje de Miguel, tiene mucho estilo y mucha torería, según nos dijo el profesor Iluminado Ménez, así que lo aprovecharemos.

¿Se va a ayudar de música o de proyecciones de video?

Sí habrá música porque en la obra se mencionan explícitamente algunas canciones. Es música de los años 80. Igual que para el personaje de Miguel los toros son la vía de escape para salir del pueblo, para María, la hermana, es la música la que le recuerda que existen otros mundos. Son temas musicales muy

"El personaje emblemático al que se cita en el texto ya no sería Julio Aparicio, sino Cristiano Ronaldo. Ambos son mundos de ilusión que permiten proyectarse más allá de la vida cotidiana que cada uno tiene destinada."

concretos, algunos de los cuales vienen incluso traducidos en la obra.

Por otro lado crearemos una atmósfera musical de carácter rural a lo largo de toda la representación. Será una ambientación sonora que nos va a servir de envoltorio a la puesta en escena. Se va a encargar de ello Eliseo Parra. Él además va ayudarnos a crear esa ceremonia de la que habla la obra, que tiene unos ritmos con percusión que él domina.

Pero lo cierto es que la obra se titula *La Tierra* y la frase con la que empieza es: *Esta es una historia de la tierra y el cielo.* ¿Cómo se lleva una historia de la tierra y el cielo a escena?

Desde el punto de vista escenográfico el texto es muy complicado porque se habla de dos momentos, el antes y el ahora y de dos espacios, interiores y exteriores. Es decir que por un lado hay habitaciones, hay escenas que se desarrollan en ambientes cerrados y por otro la obra pide espacios abiertos, paisajes, cierta idea de horizonte. Eso es muy difícil trasladarlo a un espacio teatral y sobre ello estamos trabajando ahora. Partimos de un espacio escénico donde aparece tierra, madera, elementos muy naturales que nos remiten a la autenticidad de la vida en el pueblo, aunque tienen la posibilidad de transformarse en otro tipo de espacio más artificial, creado por el hombre.

Después de leer toda la obra uno queda lleno de imágenes, de temas y subtemas, pero finalmente cuando intentamos hacer una síntesis de la misma nosotros también nos fuimos a estas primeras frases: *Esta es una historia de la tierra y el cielo. El cielo ha escondido la lluvia porque la tierra ha escondido la cara de un muchacho muerto.* De eso finalmente habla la obra.

Hay una mezcla de muchos estilos, sorprende como en un solo texto se integran tantas cosas diferentes. Tenemos la pare del drama y lo épico y al mismo tiempo es una obra muy poética con un componente de realismo mágico muy fuerte. Hay una justicia natural que dice que el ser humano no se merece los dones de la tierra si no es capaz de honrar a sus muertos. Eso es lo que está de fondo de toda la obra., de hecho acaba con la lluvia cuando Pozo, el muchacho muerto, es finalmente honrado. Dentro de este tema general hay muchos subtemas: la culpa, el silencio cómplice de todos. Hay muchos aspectos que hacen la obra muy interesante.

Para terminar una pregunta que no tiene que ver con la obra; usted pertenece al Comité de lectura del Centro Dramático Nacional. ¿Podría explicarnos las funciones de este comité y si existe en otros teatros europeos?

En los teatros públicos hay que presentar una programación que decide el equipo de dirección. Este equipo se asesora de personas especialistas en diferentes campos de la actividad teatral, en mi caso el teatro contemporáneo. El comité es asesor y no decisorio. Por lo que yo sé todos los teatros nacionales europeos tienen un comité de lectura. Cualquier persona puede presentar sus textos en el CDN. Estos pasan por un pri-

mer filtro y posteriormente llegan a nosotros. También nos llegan otros textos de la dramaturgia nacional o internacional. Nuestra labor es leer y emitir nuestra opinión sobre la conveniencia de programarlas en un teatro público.

Cuando Gerardo Vera me planteó la pertenencia al comité me dijo que le interesaba mi visión por mi conocimiento del teatro contemporáneo. La sala que yo dirijo ha sido una de las pioneras en la apuesta por la búsqueda de dramaturgias contemporáneas. Mantenemos contacto con los autores de una generación que va desde la nuestra, que son los *cuarentaytantos*, hacia abajo. Ahí yo conozco todo un campo en lo que puedo ser útil. ●

Escenografía y vestuario

Elisa Sanz

Elisa Sanz es una prestigiosa diseñadora burgalesa que se encargará en esta obra tanto de la escenografía como del vestuario. En tres ocasiones ha conseguido el Premio Max de teatro: mejor escenografía por *El rey se muere* en 2005 y mejor escenografía y mejor figurinista por *Pequeños paraísos* en 2008. Hablamos con ella para que nos explique su trabajo.

Empezando por la escenografía, parece que encierra mucha dificultad crear el espacio escénico de una historia como esta.

Lo que intentamos hacer es un espacio más poético que narrativo en el cual pudiéramos englobar todos los paisajes que la obra exige. Esta dramaturgia visual poética lo que aporta es una multiplicidad de espacios no realistas. La historia es un drama rural. Está caracterizado por un gran cielo, por el agua que no cae, por la sequedad de la tierra. Mi primera imagen fue una tierra y un cielo, un cielo en perpetua tormenta pero que nunca revienta.

Mezclamos tierra con suelos de interior, baldosa con arena, un olivo con una alacena, es una mezcla de objetos y de texturas que crean el espacio poético. Hemos huido del realismo, pero todos los materiales son auténticos. La baldosa es cerámica, el olivo es de verdad, la madera con vetas naturales, todo es real, pero mezclado, crea un espacio irreal.

La obra se titula *La Tierra* y ella parece una protagonista, se transporta y se toca, ¿cómo llevarás esto a escena?

El personaje de Pozo lleva la arena en sacos para Pilar, que quiere sentir las tierras y ver como están. A partir de la muerte de Pozo toda esa tierra se transforma, se seca. La tierra muere con él, se vuelve gris como la ceniza. Nosotros jugamos con esta imagen y con la idea que tiene Javier, el director, de que la tierra tenga un protagonismo. No es exactamente que la tierra tenga vida, sino que la culpa de todos golpee desde abajo. Como si el muerto enterrado quiera hacerse oír.

La lluvia también es una protagonista por su ausencia hasta el final ¿lloverá en la obra?

El espacio está contenido durante toda la obra. José Ramón, el autor, habla del antes y el ahora. En el antes ocurrió la tragedia y en el ahora todo está a la espera de que pase algo, que finalmente

pasa, y es cuando estalla la tormenta. Es importante, por tanto que en escena también rompa a llover.

"Lo que intentamos hacer es un espacio más poético que narrativo en el cual pudiéramos englobar todos los paisajes que la obra exige."

¿Qué me puedes decir del vestuario?

En contraste con esta escenografía poética tenemos unos personajes y un vestuario muy reales. Queremos un atuendo para ellos usado, trabajado y cotidiano. No lo vamos a confeccionar, sino que lo estamos buscando en alquiler. Es un vestuario contemporáneo y necesita la textura de las cosas gastadas. Las prendas nuevas no aportan el acabado que necesitábamos. Al principio sí se pensó en algo más construido, más teñido, pero empastaba demasiado con la poética del espacio.

Además los actores están muy cerca de los espectadores. Tienen el público a un metro. Se ve cada botón, cada detalle. Tengo que dar a los personajes unas prendas reales, incluso que todo el mundo pueda reconocer y casi oler.

Con el vestuario existe una dificultad grande y es el salto en el tiempo que se produce en la obra, 10 años en un instante, ¿cómo lo has resuelto?

Lo que decidimos es que en el antes es verano y en el ahora es invierno. Esto per-

mite que, con la superposición de una sola prenda, se pueda reconocer un cambio temporal. Por supuesto habrá un trabajo muy fuerte para el actor en cuanto a su postura corporal, etc. pero creemos que el hecho de ponerse una prenda encima puede ayudarles. Las ropas de verano aportan al actor libertad de movimiento, frescura. Envolverse en una chaqueta, un abrigo obliga al recogimiento, al encorvamiento. Los cambios de luz, tanto en color como en calidad, también ayudarán a estos cambios temporales.

"En contraste con esta escenografía poética tenemos unos personajes y un vestuario muy reales. Queremos un atuendo para ellos usado, trabajado y cotidiano."

¿El vestuario tendrá reminiscencias taurinas?

Javier, el director, no quiere dar mucho aire taurino a la obra. Tampoco es necesario. Los trajes taurinos no son los que usan los chicos de los pueblos. Ellos van a torear a las dehesas con sus trajes de faena. El pantalón campero, el sombrero cordobés no se ve entre los chavales, ni siquiera entre los capataces. Aunque teatralmente es muy bonito no es la realidad. Sí que hay un olor a toros, por ejemplo el capote y la muleta son auténticos, de segunda mano, ya usados, con cornadas y todo. ●

Bibliografía

FERNÁNDEZ DOMÍNGUEZ, José Ramón. *La tierra.* Centro Dramático Nacional, 2009.

FERNÁNDEZ DOMÍNGUEZ, José Ramón. *La tierra.* Primer Acto nº 276 – 1998.

FERNÁNDEZ DOMÍNGUEZ, José Ramón *La tierra* y *Para quemar la memoria* por la ESAD de Murcia, 2000.

FERNÁNDEZ DOMÍNGUEZ, José Ramón *La tierra* está disponible en edición *on line* en Caos Editorial, noviembre 2002.

FERNÁNDEZ DOMÍNGUEZ, José Ramón *Para quemar la memoria*. Publicada en Primer Acto nº256 y Escena diciembre de 1994.

FERNÁNDEZ DOMÍNGUEZ, José Ramón *Nina*. Cuadernos del Teatro Español nº 8.

FERNÁNDEZ DOMÍNGUEZ, José Ramón *Las mujeres fragantes* ADE-Teatro 60-61 (1997).

FERNÁNDEZ DOMÍNGUEZ, José Ramón. *Palabras acerca de la guerra*. Madrid: Visor, 1996.

FERNÁNDEZ DOMÍNGUEZ, José Ramón; GARCÍA YAGÜE, Javier; PALLÍN, Yolanda. *Trilogía de la juventud I: Las manos.* Madrid: Colección Teatroautor, nº 125. SGAE, 2001

FERNÁNDEZ DOMÍNGUEZ, José Ramón; GARCÍA YAGÜE, Javier; PALLÍN, Yolanda. *Trilogía de la juventud II: Imagina.* Madrid: ATT 2000.

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL
Tamayo y Baus, 4 28004 Madrid
Tel.: 91 310 29 49 Fax: 91 319 38 36
cdn@inaem.mcu.es http//cdn.mcu.es

DEPARTAMENTO DE ACTIVIDADES CULTURALES Y EDUCATIVAS
Concepción Largo Ferreiro
Tel.: 91 310 94 30
actpedagogicas.cdn@inaem.mcu.es http//cdn.mcu.es

Diseño, maquetación y preimpresión: Vicente A. Serrano / Esperanza Santos

Papel Reciclado

Teatro Valle-Inclán

Don Carlos	de Friedrich Schiller Dirección de Calixto Bieito Dramaturgia de Marc Rosich y Calixto Bieito a partir de una traducción en verso blanco de Adan Kovacsics Coproducción Centro Dramático Nacional, Teatre Romea, Grec'09 Festival de Barcelona y XV Internationalen Schillertage	17.09 > 08.11.2009
Manca solo la domenica	de Silvana Grasso Dirección de Licia Maglietta Teatri Uniti (Italia) Sala Francisco Nieva UNA MIRADA AL MUNDO	25.09 > 27.09.2009
La tierra	de José Ramón Fernández Dirección de Javier G. Yagüe Producción Centro Dramático Nacional Sala Francisco Nieva	19.11 > 27.12.2009
Drácula	Texto y dirección de Ignacio García May basado en la novela de Bram Stoker Producción Centro Dramático Nacional	03.12.2009 > 10.01.2010
El baile	de Irène Némirovsky Dirección de Sergi Belbel Coproducción Centro Dramático Nacional y Teatre Nacional de Catalunya Sala Francisco Nieva	14.01 > 14.02.2010
Madre Coraje y sus hijos	de Bertolt Brecht, versión de Antonio Buero Vallejo Dirección de Gerardo Vera Producción Centro Dramático Nacional	11.02 > 04.04.2010
Urtain	de Juan Cavestany Dirección de Andrés Lima Coproducción Centro Dramático Nacional y Animalario Reposición Sala Francisco Nieva	04.03 > 11.04.2010
Tórtolas, crepúsculo y ... telón	Texto y dirección de Francisco Nieva Producción Centro Dramático Nacional	06.05 > 20.06.2010

N.I.P.O.: 556-09-009-2