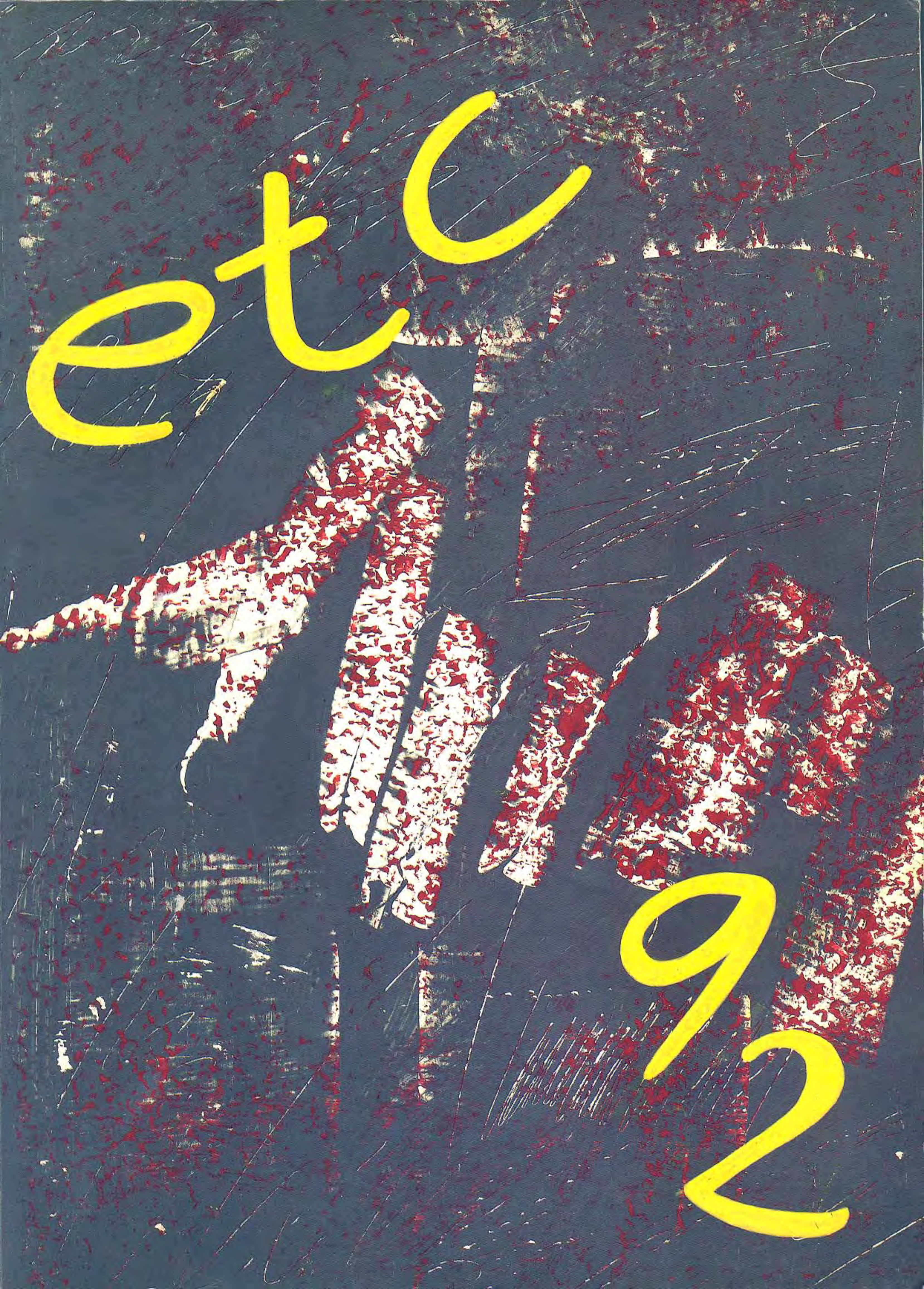


etc

92



etc

92



ESPECTACULOS/INSTALACIONES

Martes 24 (inauguración)

- Sala S. Esteban
20'00 h. **CARLOS MARQUERIE**
"Los paisajes del teatro 1990-91", instalación/exposición.
(Abierto de miércoles a sábado, 17 a 21 horas).
- Molinos del Río
21'00 h. **ARENA TEATRO**
"Palos de lluvia", instalación escénica de Esteve Graset.
(Abierto de miércoles a sábado, 19 a 21 horas).
- 21'30 h. **LUIS MUÑOZ/MARCIAL PICO**
"Generación espontánea", concierto.
- Iglesia S. Esteban
24'00 h. **Cía ALBERT VIDAL**
"Mundo, Demonio y Carne", ópera telúrica.

Miércoles 25

- Teatro Romea
22'00 h. **JOHN JESURUN/COMPañIA etc**
"Shatterhand massacre-Riderless horse", de John Jesurun.
- del Río
24'00 h. **LUIS MUÑOZ/MARCIAL PICO**
"Generación espontánea", concierto.

Jueves 26

- Teatro Romea
22'00 h. **JOHN JESURUN/COMPañIA etc**
"Shatterhand massacre-Riderless horse", de John Jesurun.
- Iglesia S. Esteban
24'00 h. **Cía ALBERT VIDAL**
"Mundo, Demonio y Carne", ópera telúrica.

Viernes 27

- Romea
22'00 h. **ZOTAL TEATRE**
"Z", de Elena Castelar.

Sábado 28

- Teatro Romea
22'00 h. **ATALAYA**
"Descripción de un cuadro", de Heiner Müller.
- S. Esteban
24'00 h. **Cía ALBERT VIDAL**
"Mundo, Demonio y Carne", ópera telúrica.



DIALOGOS

Palacio Almudí

Martes 24

18'00 h.

LA ESCENA DE LOS 80, HACIA UN TEATRO SIN FRONTERAS

Manuel Llanes, Director Teatro Central EXPÒ '92.

Miércoles 25

18'00 h.

ESPACIOS ESCENICOS EUROPEOS

19'00 h.

POLITICAS CULTURALES/ARTE CONTEMPORANEO

Esteban Egea, Consejero de Cultura, Región de Murcia.

Guillermo Heras, Director C.N.N.T.E., Madrid.

Luis Muñoz, compositor, Murcia.

Teresa Jular, productora cultural independiente, Murcia.

Jueves 26

18'00 h.

PUBLICO Y CREACION

Santiago Fontdevila, periodista de La Vanguardia, Barcelona.

Viernes 27

18'00 h.

VIDEO TEATRO

Jordi Teixidó, videasta, Barcelona.

Sábado 28

18'00 h.

TEATRO DE LOS 90, ESTRUCTURAS Y MODELOS

José Manuel Garrido Guzmán.

CajaMurcia

Jueves 26

20'00 horas

PUBLICIDAD CREATIVA

Mark Borkowski, prensa y relaciones públicas, Londres.

TALLERES

Sala Arena

26 Feb./22 Mar.

TONI COTS

"La composición de la voz y del cuerpo en el actor"



etc 92

ULTIMO ACTO

¿Cómo hacerlo? Seguir renovándose en cada edición, marcando línea, defendiendo un estilo, abriéndose a nuevos campos, confirmando experiencias. Equilibrios sobre cuerda, atreverse a programar espectáculos, concertar espacios, artes o abrir diálogos, todo un atrevimiento. Sin que todo esto suene a chino, mesurando el morbo escénico con la prudencia ejecutiva. Teoría y práctica en el mortero. Y aquí, extrarradios del circuito, de todos los circuitos posibles, de Europa, de España incluso, Conjuguar partidas públicas con heroísmos privados, en materia "cultural" es harto arriesgado, vertiginoso. Quizá otras artes estén menos mal vistas, mejor publicitadas. Otras tendencias más aprobadas. Y aún así, "etc" se ha confirmado como un espacio para la creación, las hipótesis de trabajo, la reflexión, los diálogos, todo un conjunto de actividades que deben ser contempladas como una obra global, muestra de la realidad actual.

Como sea que no programamos éxitos ya vistos, sino que apostamos por procesos de creación en desarrollo, propiciándoles, en la medida de lo posible, las mejores condiciones para su presentación, nos encontramos, como siempre, en el terreno de la incertidumbre. Pero sólo de la incertidumbre puede surgir la emoción no pre-establecida, pre(marketing)-estudiada, la emoción creativa que nadie sabe dónde habita, aquella que nadie puede comprar.

Cuatro procesos creativos diferentes se dan cita en Murcia, un mes antes de las fechas propias de los "etc 92". Estos cuatro trabajos reúnen en sí tal cantidad de ilusión y esperanza que, sea cual fuere el resultado final, la experiencia hace cuajar un proyecto que en sus cuatro ediciones previas ha propiciado y preparado esta eclosión.

Hemos hecho lo posible para que Albert Vidal pudiera realizar íntegramente su espectáculo MUNDO, DEMONIO Y CARNE. Después de haber hecho una primera entrega en el Festival de Bayona, Albert completa aquí su primera "ópera telúrica". Los ensayos se desarrollan durante varias semanas en San Esteban. Al mismo tiempo la versión castellana de SHATTERHAND MASSACREE-RIDERLESS HORSE (Masacre a guantazos-Caballo desbocado) del autor y director John Jesurun se ensaya con actores españoles en la Sala Claramonte de la Universidad y Teatro Romea. Hemos creado la "Compañía etc" para realizar este proyecto puntual. John estuvo con nosotros participando en el "Room 9" de los "etc 90", desde entonces hemos seguido su trayectoria. Nos fascina su forma de tratar el texto, la inclusión de elementos audiovisuales, el ritmo tan sutil de sus espectáculos. Agradecemos a John que haya aceptado este reto. Esta misma obra ha vuelto a presentarse recientemente en Nueva York, en la Mama E.T.C., espacio mítico del teatro americano. Simultáneamente, imparte su curso sobre LA COMPOSICION DE LA VOZ Y DEL CUERPO EN EL ACTOR el actor y director Toni Cots. Complementa esta fase previa la preparación de la instalación escénica PALOS DE LLUVIA, un trabajo visual y sonoro sobre el próximo montaje de Arena Teatro, EXPROPIADOS.

Todos estos trabajos se mostrarán en diferentes espacios: Teatro Romea, Molinos del Río, Palacio Almudí y San Esteban. La programación incluye a Zotal Teatre, quienes ya nos visitaron en 1989 con su espectáculo de entonces, ZOMBI. Ahora con "Z" volvemos a disfrutar con su especial, corrosivo, sentido del humor, el hallazgo plástico, el cambio de ritmo..., palpamos la mayor complejidad, riesgo y madurez adquiridos con cada nuevo espectáculo. Asimismo, la Compañía Atalaya de Sevilla nos muestra su visión de la pieza DESCRIPCION DE UN CUADRO de Heiner Müller. Carlos Marquerie presenta la instalación escénica LOS PAISAJES DEL TEATRO, una reflexión plástica inspirada en diversos montajes de La Tartana Teatro, entre ellos su próximo espectáculo EL HUNDIMIENTO DEL TITANIC. Jordi Teixidó, vinculado como videasta a las más arriesgadas

aventuras escénicas, nos presenta sus trabajos. La escena no puede ser traducida por el video, pero quizá el video puede proponer a la escena otros medios de expresión. Si eso es así, Jordi Teixidó tiene mucho que decir al respecto. También están con nosotros Luis Muñoz y Marcial Picó, con su nuevo proyecto musical GENERACION ESPONTANEA, a punto de partir para Tokio.

El capítulo de DIALOGOS sigue abierto a las más variadas voces, probada ya su eficacia como foro capaz de concitar temas vitales para las artes escénicas contemporáneas. Y queda como símbolo de toda nuestra labor, este catálogo que no es sólo guía para conocer el trabajo de nuestras compañías y creadores invitados, sino espacio público para una serie de artículos tan acertados, y para nosotros entrañables, como los que bajo el título de BAILANDO SOBRE EL VOLCAN nos ofrece Ritsaert ten Cate o los textos poéticos de PAISAJES Y VOZ, obra de Antonio Fernández Lera.

Quinta edición, último acto para los ENCUENTROS DE TEATRO CONTEMPORANEO, prólogo de un nuevo proyecto para las Artes Escénicas.

Arena Teatro

*"Adelante viajeros,
el puerto del que salís
no es el mismo al que volveréis"*
T.S. Eliot

etc 92

LAST ACT

How to do it? Renewing our selves with each edition, marking a line of action, standing for a style, opening to new fields, confirming experiences. Balancing on a tightrope, daring to present performances and to arrange different spaces, art forms, dialogues. Daring indeed. And in such a way that it would not sound bizarre, measuring the wish for thrilling things on stage, together with a prudential management. Theory and practice in the bowl. And here in the outskirts of the circuit, of all possible European or even Spanish circuits. It becomes hazardous to combine public budgets and private deeds, as far as "culture" is concerned. Maybe some other art forms are less looked upon with disapproval and better advertised. Maybe other streams are more approved. And yet, the ENCUEENTROS have been a space for creativity, reflection, dialogues, a whole range of activities that should be seen as a comprehensive work, displaying the present reality.

As we are not programming already seen successes but betting on creative processes in development, and as we try to favour the best conditions for them to be presented, now we find ourselves, as ever, in a field of uncertainty. But only from uncertainty can a non-established and non (marketing-) studied emotion rise up, the creative emotion which nobody knows where is dwelling and which nobody can buy.

Four different creative processes make their own engagement in Murcia one month before the "etc" themselves take place. Those four works gather such an extent of prospect and hope in themselves that, whatever the final result is, experience enables the ripening of an artistic project whose budding has been favoured and prepared in the previous years.

We have done everything possible so as Albert Vidal could do his complete version of WORLD, DEMON AND FLESH. After a first partial presentation of it in the Bayonne Festival last year, Albert Vidal will finish his first "telluric opera" here. Rehearsals have been going on for several weeks in San Esteban. At the same time, the Spanish version of SHATTERHAND MASSACREE-RIDERLESS HORSE, by author and director John Jesurun, is being rehearsed with Spanish performers in the University's Sala Claramonte. We have created the "etc Company" in order to accomplish this particular project... John met with us in the etc-90 "Room 9" dialogues and we have been following his path since then. We are fascinated by his way of dealing with words, his use of audiovisual elements, the subtle rythm of his productions. We thank John for saying yes to this challenge. The same piece has been recently presented again in New York's La Mama. At the same time, actor and director Toni Cots is doing a workshop on VOICE AND BODY COMPOSITION IN THE ACTOR. This "etc" first phase is completed with the preparation of the stage installation RAINSTICKS, a work with images and sounds about next Arena Teatro performance, EXPROPIADOS.

All those works will be presented in different locations: Teatro Romea, Palacio Almudí, Molinos del Río, San Esteban. The program also includes Zotal Teatre, who already visited us in 1989 with their former performance. Now with "Z" we will enjoy again with their special corrosive wittiness, visual finding, rythm changes..., we can touch the greater complexity, risk and maturity in each new performance created by them. Likewise, Atalaya company from Seville will offer DESCRIPTION OF A PICTURE by Heiner Müller. Carlos Marquerie presents his stage installation THEATRE LANDSCAPES, a visual reflection inspired in several performances by La Tartana Teatro, his next performance THE SINKING OF THE TITANIC among them. Jordi Teixidó, linked as a video-artist with the most hazardous theatre adventures, will present some of his works. The stage cannot be translated by video, but perharps video may propose to the stage some other ways of expression. If that would be the case, Jordi Teixidó has a lot to say about the mattter.

DIALOGUES chapter remains open to a whole range of different voices, as it has showed its efficacy as a forum able to stir up some vital items for the performing arts of our time. And as a symbol of our effort, this catalogue is also here, not only as a guide to know the work of our invited companies and artists, but also a public space for the series of articles written by Ritsaert ten Cate under the title *DANCING ON THE VOLCANO*, or for the piece *LANDSCAPES AND VOICE*, written by Antonio Fernández Lera.

Fifth edition, last act for the *ENCUENTROS DE TEATRO CONTEMPORANEO*, the prologue of a new project for the Performing Arts.

Arena Teatro

*"Fare forward, travellers!...
You are not those who saw the harbour
receding, or those will disembark."
T.S. Eliot*

COMPAÑIAS / CREADORES

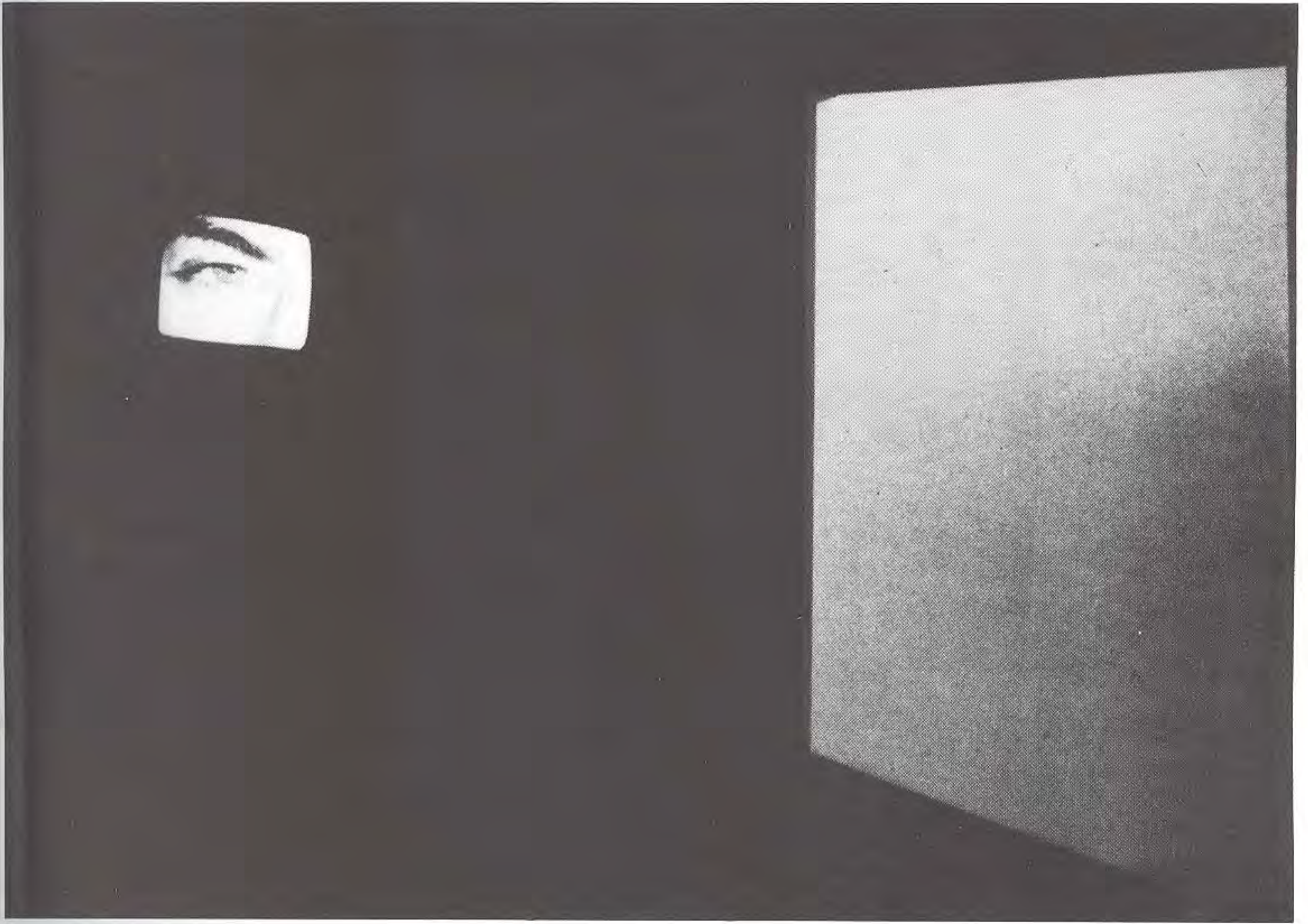


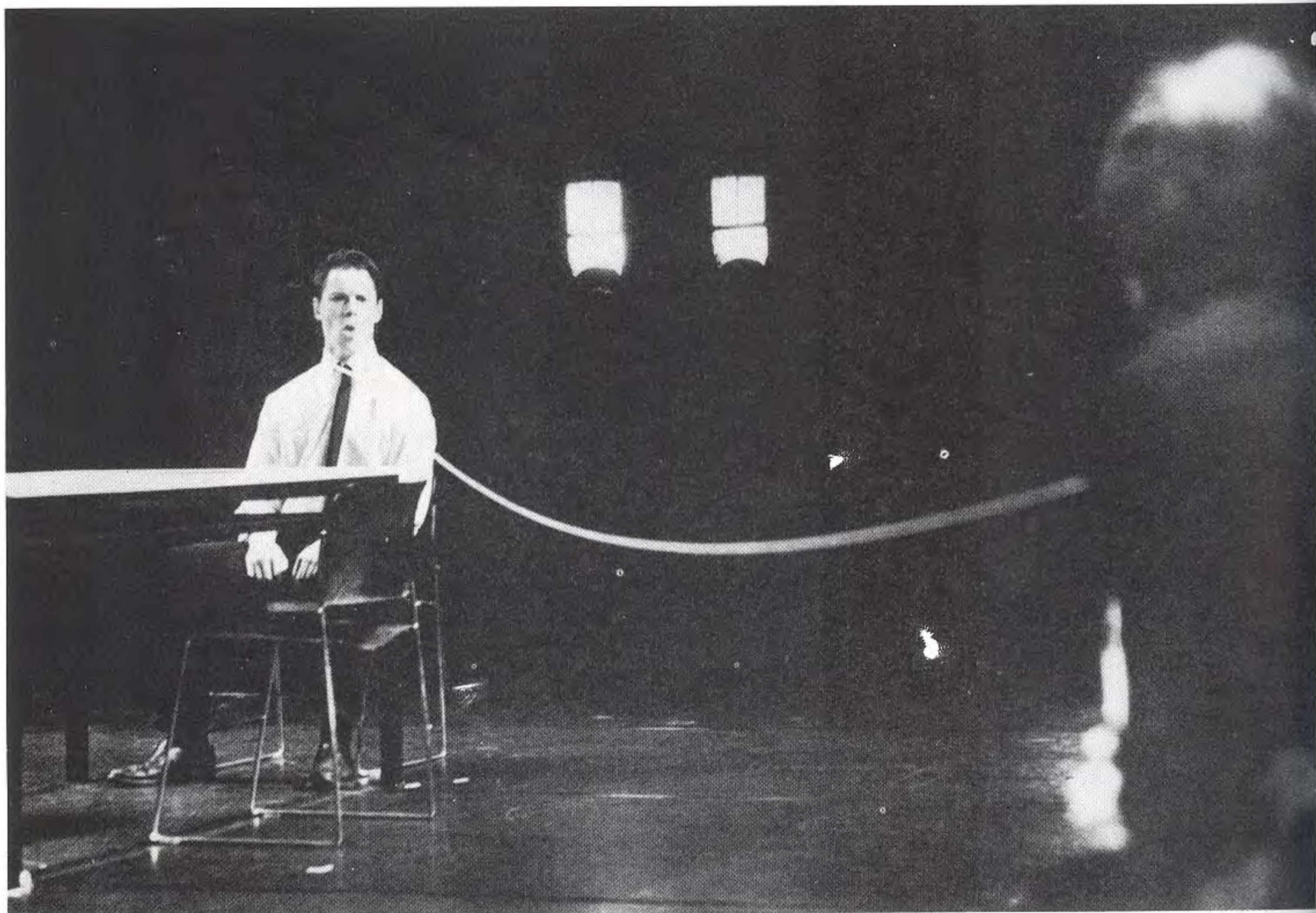
COMPANIA
ETC

JOHN JESURUN











SHATTERHAND MASSACREE-RIDERLESS HORSE / REPRESENTACIONES

Versión inglés

DANSPACE PROJECT, New York
UNIVERSITY OF COLORADO, Boulder, CO
NEW PERFORMANCE GALLERY, San Francisco, CA
FESTIVAL DE VALLADOLID, España
ASPEN ART MUSEUM, Aspen, CO
FESTIVALES DE CHERI y MONTALCINO, Italia
THE KITCHEN, New York
WALKER ART CENTER, Minneapolis
WADSWORTH ATHENEUM, Hatford, CT
WESLEYAN UNIVERSITY, Middletown, CT
ON THE BOARDS, Seattle, WA
MICKERY THEATER, Amsterdam
LANTEREN THEATER, Rotterdam
EUROKAZ FESTIVAL, Zagreb
MUNICIPAL THEATER, Sarajevo
MONTY THEATER, Amberes
LA MAMA E.T.C., New York

Versión alemán, titulada PFERD OHNE REITER

JUSTUT LEIBIG UNIVERSITY, Alemania
THEATERSTUDIO (Zigarrenfabrik), Geissen

Versión castellano

TEATRO ROMEA, etc 92, Murcia
TEATRO GUERRA, Lorca

SHATTERHAND MASSACREE- RIDERLESS HORSE

DE JOHN JESURUN

FICHA ARTISTICA

Dirección

John Jesurun

Logística

Sebastián Ruiz

Técnico

José Antonio Nicolás

Intervienen

Encarna Illán

Lucía Sánchez

Daniel Albaladejo

Antonio Martínez

Carlos Zuñel

Agradecimientos

HEY BULLDOG, SHE'S A WOMAN (Lennon-McCartney), The Beatles

WHEN I SAW YOU (Phil Spector), The Ronettes

THE VAMPIRE, Buffy Sainte-Marie

LORD RANDALL, canción inglesa tradicional

THE SEA WOLF STORY, mito de la tribu Haida, Noroeste de U.S.A.

Agradecemos la colaboración prestada por el AULA DE TEATRO y el VICERRECTORADO DE CULTURA de la Universidad de Murcia.

SHATTERHAND MASSACREE-RIDERLESS HORSE es una producción de etc 92 realizada con actores españoles en un proceso de creación realizado en la SALA CLARAMONTE de la Universidad y en el TEATRO ROMEA, en Murcia.

ABOUT JOHN JESURUN

"I tried to bring film ideas into live work. That meant imposing techniques like jump-cutting and freeze frames that were developed for a two-dimensional form into a real, three-dimensional space. Once I had done that, I began to explore the use of language within space and the importance of who says what from where. There is also the space within the language itself, between the various people who are saying it, its speed and rhythm."

John Jesurun

*The New York Times, September 11,
1987, p.C3.*

Jesurun came to his distinguished work in the theatre inadvertently. He was educated as a sculptor (Philadelphia College of Art, BFA 1972) and turned to film late in his graduate training (Yale University, MFA 1974). He developed an appreciation for the power of words during his tenure as an associate producer on *THE DICK CAVETT SHOW*: "I'd learned what could be done with two people sitting on chairs, the constant talking, the extremely precise accurate terminology... the show was about words." Unable to finance the experimental films he wanted to make, Jesurun improvised theatrical productions in which the audience became the camera. His first effort, presented at the Pyramid Club in New York City, was the unexpectedly popular *CHANG IN A VOID MOON*. It turned into a downtown, weekly, half-hour "soap opera" with a cult following.

The title *SHATTERHAND MASSACREE-RIDERLESS HORSE* comes from a native American folk tale. There is a large body of literature, from the myth of Romulus and Remus to Francois Truffaut's movie *THE WILD CHILD*, which is intrigued with the notion of children who, lost or abandoned by their parents, are raised by animals in the wild.

In the absurdist tradition of Samuel Beckett and Harold Pinter, exactly what is happening in *SHATTERHAND MASSACREE* remains unclear. It seems a once-banished (or runaway) son has returned. He either is or was, or isn't or wasn't, a wolf. "I am not a wolf", says the boy over and over again. This American nuclear family is (or isn't) threatened by his return. Eventually, the family and all of society are (or are not) threatened by outside forces. The attack of the wolves (or are they seawolves or coyotes?) is a parodic take on Alfred Hitchcock's *THE BIRDS*.

"It's the end of the world", says the father. However, although the sense of danger from without grows, just what the "real" dangers are remains obscure as have most "facts" during the play. Says Jesurun, hoping to draw our attention to the unreliability of our fact-laden media-saturated culture, "I love giving audiences the facts and then changing the facts". The accumulated uncertainties merely compound our anxieties. Thus does the playwright express his concern for the vulnerability of a society precariously positioned on the brink of some ominous disaster.

Most of Jesurun's productions have featured striking multimedia effects. *SHATTERHAND MASSACREE*, however, uses minimal props and emphasizes language and stage movements. Intentionally avoiding a narrative storyline, Jesurun uses language poetically and in a non-discursive manner. It is a surrealist drama in which word play abounds, such as "Siamese fighting fish joined at the head".

In *SHATTERHAND MASSACREE*, cadence and rhythm add meaning as does the repetition of phrases, depending on who says the line and how the line is said. Jesurun uses the stage with a sculptor's eye. During the production, both the son and the father circle "round and "round, tethered and untethered. Each time this repeated ritualistic gesture occurs, our interpretation of its meaning shifts.

The claustrophobic sense of confinement which intensifies as the production moves along is somewhat relieved by Jesurun's strategic references to the world

beyond the family's house (and to the world beyond the stage production itself). Four video screens reflect open windows, with curtains blowing in the wind. Each abrupt musical cut startles the audience and interrupts the intensity of the drama. Like the turning of a radio dial, the pre-recorded audiotrack brings into the theatre a range of disjunctive references to popular American culture. Even Jesurun's comic bastardization of the well-known refrain from the Scottish ballad LORD RANDAL "I'm sick to my heart and I'll faint, what'll I do?" ("I'm sick to my heart and I fain wad lie down".) is reference to an earlier popular art form (and to a classic example of a work in which incremental repetition is a significant feature).

Jesurun, who received a 1986 Obie Best Play Award for DEEP SLEEP, has presented his work in West Germany, France, Holland, England, Switzerland, Spain, Italy and across the United States. His films have been shown at alternative spaces around the country. He received a Bessie Award for CHANG IN A VOID MOON and is the recipient of a 1987 Rockefeller Foundation's Playwright Fellowship and a 1988 NEA Playwright's Fellowship. Jesurun's last work, entitled EVERY THING THAT RISES MUST CONVERGE, was presented in Spring 1990. It was commissioned by the Walker Art Center, American Museum of the Moving Image, The Wexner Center for the Visual Arts (U.S.A) and the Mickery Theatre in Amsterdam.

In 1991 John Jesurun presented BLUE HEAT at Intar, N.Y. In 1992 he presented IRON LUNG and a revival of SHATTERHAND MASSACREE-RIDERLESS HORSE, both at La Mama, N.Y.

Andrea Miller-Keller

SOBRE JOHN JESURUN

"Traté de aplicar ideas cinematográficas al trabajo en directo. Eso suponía imponer técnicas como el "jump-cutting" (montaje "a saltos") y los "freeze frames" (encuadros congelados), que pasaban de un medio bidimensional a un espacio real, tridimensional. Después empecé a explorar el uso del lenguaje dentro del espacio y la importancia de quién dice qué cosa y desde dónde. También existe el espacio dentro del propio lenguaje, entre las diversas personas que lo dicen, su velocidad y su ritmo".

John Jesurun

The New York Times, 11 septiembre 1987,
pág. C3.

Jesurun llegó al teatro, donde ha realizado un notable trabajo, casi inadvertidamente. Estudió escultura (Philadelphia College of Art, BFA 1972) y optó por el cine en sus estudios universitarios (Yale University, MFA 1974). Se interesó cada vez más por el poder de las palabras durante su actividad como productor asociado en THE DICK CAVETT SHOW: "Aprendí lo que se podía hacer con dos personas sentadas en sillas, la conversación constante, la terminología extremadamente precisa y exacta... el tema del espectáculo eran las palabras". Incapaz de financiar las películas experimentales que quería realizar, Jesurun improvisó espectáculos teatrales en los que el público se convertía en la cámara. Su primer trabajo, presentado en el Pyramid Club de Nueva York, fue el inesperadamente popular CHANG IN A VOID MOON (CHANG EN UNA LUNA VACIA). Se convirtió en un "culebrón" urbano de media hora semanal, con un público de adictos.

El título SHATTERHAND MASSACREE-RIDERLESS HORSE (MASACRE A GUANTAZOS-CABALLO DESBOCADO) proviene de un cuento popular americano. Existen abundantes ejemplos, desde el mito de Rómulo y Remo hasta la película de François Truffaut EL NIÑO SALVAJE, sobre la atracción hacia el tema de los niños que, perdidos o abandonados por sus padres, crecen junto a animales salvajes.

Siguiendo la tradición "absurdista" de Samuel Beckett y Harold Pinter, lo que sucede exactamente en SHATTERHAND MASSACREE no queda claro. Según parece, un hijo que había sido desterrado (o que había huido) regresa. Es, o ha sido, o no es, o no ha sido, un lobo. "No soy un lobo", dice el muchacho una y otra vez. Este núcleo familiar americano se siente (o no se siente) amenazado por su retorno. Al fin y al cabo, la familia y toda la sociedad se sienten (o no se sienten) amenazadas por fuerzas exteriores. El ataque de los lobos (¿o son lobos de mar o coyotes?) es una cita paródica de LOS PAJAROS de Alfred Hitchcock.

"Es el fin del mundo", dice el padre. No obstante, aunque la sensación de peligro procedente del exterior va en aumento, los peligros "reales" siguen sin estar claros, como tampoco la mayoría de los "hechos" de la obra. Jesurun, con la esperanza de llamar nuestra atención sobre la escasa fiabilidad de nuestra cultura sobrecargada de hechos y saturada de información, dice: "Me gusta ofrecer al espectador los hechos y luego cambiarlos". Las incertidumbres acumuladas empeoran nuestras angustias, simplemente. Así expresa el autor su preocupación por lo vulnerable de una sociedad que mantiene una posición precaria al borde de un desastre inminente.

En la mayoría de las producciones de Jesurun se incluyen sorprendentes efectos *multimedia*. SHATTERHAND MASSACREE, no obstante, utiliza un mínimo de objetos escénicos y hace hincapié en el lenguaje y en los movimientos escénicos. Eludiendo intencionadamente una línea narrativa, Jesurun utiliza el lenguaje de modo poético y no discursivo. Es una pieza surrealista en la que abundan los juegos de palabras, como "peces luchadores siameses unidos por la cabeza".

En SHATTERHAND MASSACREE la cadencia y el ritmo añaden significado,

lo mismo que ocurre con la repetición de frases, según quién diga el texto y cómo lo diga. Jesurun utiliza el escenario con ojo de escultor. Durante el espectáculo, el hijo y el padre se mueven en círculos, unidos y desunidos. Cada vez que se produce ese repetido gesto ritual, nuestra interpretación de su significado sufre una variación.

El sentido claustrofóbico del confinamiento que se intensifica a medida que avanza el espectáculo, en cierto modo se ve aliviado por las referencias estratégicas de Jesurun al mundo más allá de la casa familiar (y al mundo más allá del propio espectáculo teatral). Cuatro pantallas de video reflejan ventanas abiertas, con cortinas movidas por el viento. Cada brusco corte musical sobresalta al público e interrumpe la intensidad del drama. Como el movimiento de un dial radiofónico, la banda de sonido pregrabada lleva al teatro toda una gama de referencias disyuntivas a la cultura popular americana. Inclusive la bastardización cómica que Jesurun hace del conocido refrán de la balada escocesa LORD RANDALL, "I am sick to my heart and I'll faint, what'll I do?" ("I'm sick to my heart and I fain wad lie down"), es una referencia a una forma anterior de arte popular (y a un ejemplo clásico de obra en la que la repetición progresiva es un rasgo significativo).

Jesurun, que recibió un Premio Obie a la mejor obra en 1986 por DEEP SLEEP (SUEÑO PROFUNDO), ha presentado sus obras en Alemania, Francia, Holanda, Inglaterra, Suiza, España, Italia y Estados Unidos. Sus películas se han exhibido en numerosos espacios alternativos de EE UU. Recibió un Bessie Award por CHANG IN A VOID MOON, una Playwright Fellowship de la Fundación Rockefeller en 1987 y una Playwright Fellowship de la NEA en 1988. En la primavera de 1990 se estrenó su espectáculo EVERYTHING THAT RISES MUST CONVERGE (TODO LO QUE SE ALZA DEBE CONVERGER), con apoyo del Walker Art Center, el American Museum of the Moving Image, el Wexner Center for the Visual Arts y el Mickery Theater de Amsterdam.

En los dos últimos años ha presentado sus montajes BLUE HEAT (AZUL CALIENTE) en el Intar de Nueva York (1991), IRON LUNG (PULMON DE HIERRO) y una revisión de SHATTERHAND MASSACRE-RIDERLESS HORSE en la Mama (1992).

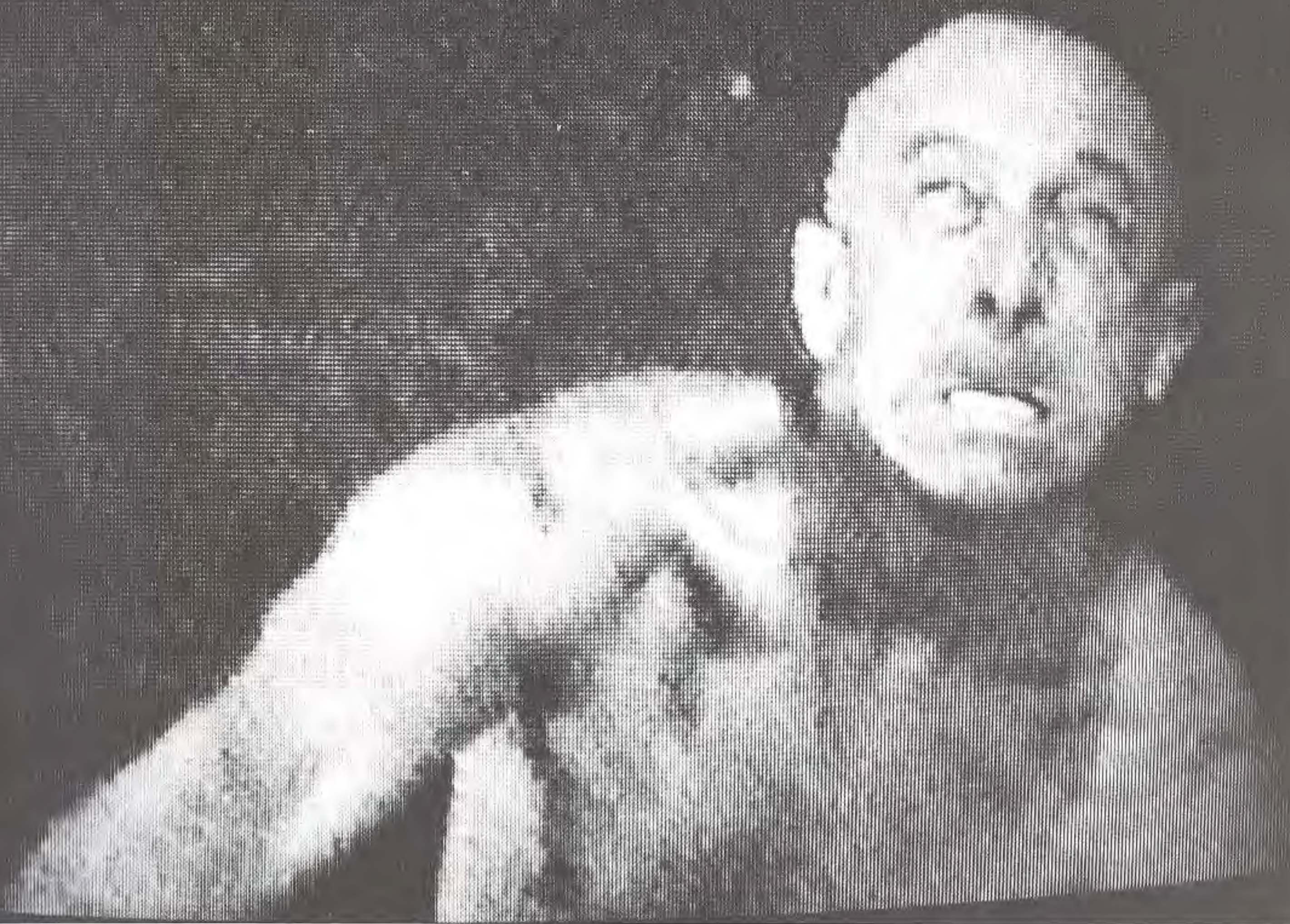
Andrea Miller-Keller



ALBERT VIDAL















OBRAS CREADAS POR ALBERT VIDAL

Obras de Teatro (T), Acción (A), Intervención Urbana (IU), Cortometraje (C).

- 1969 MASCARAS Y MOVIMIENTOS (T) -Teatro Romea. Barcelona, España.
- 1970 MAKETHEATREUP (T) - Landa Theatre. London, Inglaterra.
- 1971 L'INICIO DELLA GIORNATA. WEEK END (T) - Teatre Stabile di Como. Como, Italia.
- 1972 LAVORA,LAVORA (T) - La Comune di Dario Fo. Milán, Italia.
- 1973 CHARTER (T) - Festival de Como. Como, Italia.
- 1974 LE RITUEL (T) - Festival de Como. Como, Italia.
- 1975 OPERA SOLO (T) - Festival d'Avignon, Francia.
- LE DIABLE A RESSORTS (T) -Théâtre le Palace. París, Francia.
- 1976 LA BODA (C B/N 35 mm.)
- 1977 EL SOPAR (C color 35 mm.)
- 1978 EL CONSUMIDOR (C color 35 mm.)
- EL APERITIVO (T) -Teatro Romea. Barcelona, España.
- 1979 UNS MOMENTS (A) -Temple Romá. Vic, España.
- 1980 MONUMENT A L'AIRE (A) - Fundació Miró. Barcelona, España.
- 1981 DANSA PER UN MOMENT DE SILENCI (A) - Festivali di Polveriggi, Polveriggi, Italia.
- 1982 L'ENTERRAMENT (A) - Vic, España.
- MEMORIA (T) -Teatro Plan B. Tokio, Japón.
- 1983 COS (T) -Teatre Obert. Barcelona, España.
- EL HOMBRE URBANO (A) - Festival Internacional de Teatro de Sitges. Sitges, España.
- 1985 KINESIS (A) - Congreso Internacional de Teatro. Galería Metronóm. Barcelona, España.
- COSMOS URBANO (A) - Galería Metronóm. Barcelona, España.
- CONFERENCIA SOBRE EL RECICLAJE DE LOS RESIDUOS URBANOS (A)
- Asociación de Ingenieros Industriales de Cataluña. Barcelona, España.
- 1986 EL VENDEDOR DE HELADOS (A) - Festival Internacional de Teatro de Sitges. Sitges, España.
- LA APARICION (A) - Grec 86. Barcelona, España.
- 1987 EXPOSICION VIVA DE 40 PERSONAJES (A) - Galería Metronóm. Barcelona, España.
- ALMA DE SERPIENTE (T) -Teatro Alfil. Madrid, España.
- 1990 DE LAS MALIGNAS RAICES DEL BIEN (IU) - Solar de excavación para parking. Madrid, España.
- CANTO TELURICO (IU) - Excavación del túnel de Valvidriera. Barcelona, España.
- CANTO TELURICO A LOS CIMIENTOS DEL TEATRO (IU)
- Excavación para los cimientos del Teatro Central Expo 92. Sevilla, España
- 1991 MUNDO DEMONIO Y CARNE (T) - Festival de Bayonne. Bayonne, Francia.

OPERA SOLO (1975) y CHARTER (1973) se han presentado en España conjuntamente con el título de EL BUFON.

MUNDO, DEMONIO Y CARNE

de Albert Vidal

Oficiante

Albert Vidal

Sacerdotisas

María Escobedo

Marta Casas

Fotografías

Albert Vidal

Técnico

Pedro Hellín

Asesoramiento coreográfico

Elise Lumis

La Compañía Alvert Vidal agradece la colaboración prestada por el Museo de Zoología de Barcelona por las facilidades dadas para la investigación sobre la descomposición de la materia orgánica.

ABOUT ALBERT VIDAL

Artaud's radical propositions in LE THÉÂTRE ET SON DOUBLE are absolutely assumed by Albert Vidal. After a long period of learning in the East and in the West, from Jacques Lecoq, Strehler, Dario Fo, Kazuo Ohno, Gunkha, Oasis Bar women-artists in Zaragoza and so many others, now, together with his final ceremony of the performance THE BURIAL (in Vic, on 13 March 1982) he has turned into the real Mr. Hyde –that is into the shadow, the hidden, the dark which is inside all of us, so wonderfully depicted by Stevenson. Mr. Hyde's murderous animal cruelty becomes a vital animal cruelty in Albert Vidal, otherwise named Mr. Life, because all Albert Vidal's theatre is moving towards purity, in search of the pure and simple essence that he excels in the human body. The same as John Cage or Marcel Duchamp, Albert Vidal is a master of minimal gesture and that is why he goes beyond the threshold of mime and dance, far away from the usual rhetoric, in order to enter into life itself, into a theatre in which theatre, art and life interweave and mingle.

Albert Vidal stopped "playing" his characters, in his recent performances, in an attempt to show the bare man in the state to which he is brought by the technological society, removing any theatrical effect (defect), with upheaval in daily life's time and space as the only concession. In THE URBAN MAN the actor disappears and we can merely identify Mr. X's homo sapiens, the clerk has been locked up in the zoo, an homage to Kafka that would have pleased Michel Foucault too. In THE ICE-CREAM SELLER (1986) he audaciously breaks theatrical rules: the actor has gone down his pedestal and vanishes, invisible in the audience. There are no references or hindrances anymore drawing the line between what is theatre and what is not. In A PRESENTATION OF LIVING CHARACTERS, after theatre disappearance death appears, pure theatre turns into a cruel tragedy. In an act of total reversal, personae from the streets are immobilized and exhibited like museum pieces. It is not the unwarranted gesture of a Piero Manzoni or an Yves Klein, but rather a refusal to any kind of gesture, any kind of narcissism, so as to praise the misery and dignity of any anonymous life which, as any other, suffers the wounds of time and the fissures of death. Now Albert Vidal is thinking on THE PRINCE'S PATH.

Manel Guerrero
(*"Artix" magazine, 1987*)

MYSTIC OF THE OFFICIANT

Albert Vidal seeks for essence as a principle, a going back to the primitive concepts of communication, a new beginning, a coming back to the ritual, to the mystic of the officiant: the actor as the essence and end of the theatre act, transformed, perhaps, in a kind of earthly repeater station for the energy channeled through space and time in the form of blessed emotions where each gesture, sound or song relies on a never explicit telluric communion, as if the symbol, the icon and the internal code of understanding among actors themselves was much more important than the act of exhibition and representation itself.

Carlos Gil
(*"Egin" daily, 19 October 1991*)

SOBRE ALBERT VIDAL

Las propuestas radicales de Artaud en LE THEATRE ET SON DOUBLE son asumidas de una manera absoluta por Albert Vidal, el cual, después de una larga época de aprendizaje, por oriente y occidente, entre Jacques Lecoq, Strehler, Dario Fo, Kazuo Ohno, Gunkha, las artistas del "Oasis" de Zaragoza y tantos otros, junto con la ceremonia final el 13 de marzo de 1982 en Vic de su espectáculo EL ENTIERRO, se ha convertido en el verdadero Mr. Hyde, esto es, la sombra, lo oculto, lo oscuro que hay en todos nosotros y que tan magistralmente describió Stevenson. La crueldad animal asesina de Mr. Hyde, sin embargo, se transforma en crueldad animal vital en Albert Vidal, de otra manera llamada Mr. Life, porque todo el teatro de Albert Vidal se mueve en busca de la pureza, de la esencia pura y simple que él magnifica en el cuerpo humano. Como John Cage o Marcel Duchamp, Albert Vidal es un maestro del gesto mínimo y es por eso que ultrapasa el umbral de la mímica y de la danza, lejos de la retórica habitual, para penetrar en la vida misma, en un teatro donde el teatro, el arte y la vida se cruzan y se mezclan. En sus últimos espectáculos, Albert Vidal ha dejado de "representar" a sus personajes en un intento de mostrar al hombre desnudo en el estado al cual es llevado por la sociedad tecnológica, eliminando todo efecto (defecto) teatral, con la única concesión de trastornar el espacio y el tiempo de la vida cotidiana. En EL HOMBRE URBANO desaparece el actor y sólo identificamos el homo sapiens del S. XX; pura y simplemente, el funcionario ha sido encerrado en el zoo, un homenaje a Kafka que también hubiera encantado a Michel Foucault. De una audacia extrema, EL VENDEDOR DE HELADOS (1986) transgrede toda norma teatral: el actor ha bajado del pedestal y desaparece invisible entre el público; ya no hay referencias ni ataduras que diferencien aquello que es teatro de aquello que no lo es. En PRESENTACION DE PERSONAJES VIVOS aparece, después de la desaparición del teatro, ineludible, la muerte, el teatro puro se convierte en tragedia cruel. En un acto de inversión total personajes de la calle son inmovilizados y expuestos como piezas de museo. No se trata del gesto gratuito de un Piero Manzoni o de un Yves Klein, sino de la renuncia a todo gesto, a todo narcisismo, con tal de exaltar la miseria y la dignidad de cualquier vida anónima que, como cualquier otra, acusa las heridas del tiempo y las grietas de la muerte. Ahora Albert Vidal piensa en la VIA DEL PRINCIPE.

Manel Guerrero
(Revista "Artix", 1987)

MISTICA DEL OFICIANTE

Albert Vidal busca la esencialidad como principio, un retorno a los primitivos conceptos de comunicación, una vuelta a empezar, volver al ritual, a la mistificación del oficiante: el actor como esencia y fin del hecho teatral, convertido, acaso, en una especie de estación terrenal repetidora de la energía que se ordena en el espacio y el tiempo en forma de emociones sacralizadas, donde cada gesto, cada sonido, cada canto se sustenta en una telúrica comunión nunca explicitada, como si fuese mucho más importante el símbolo, el icono, el código interno de entendimiento entre los actores que el acto mismo de exhibición, la representación.

Carlos Gil
(Diario "Egin", 19/10/91)

THE WORKING PROCESS FROM “SOUL OF SERPENT” TO “WORLD, DEMON AND FLESH”

THE SERPENT'S SOUL is the beginning of a new cosmogony around telluric senses and darkness' light.

Two fundamental and complementary energies in the cycle of death and birth turn around Flesh in its extreme aspects of decomposition and engendering joy. These processes have been materialized synchronizing the experience of living for five months beside a gazelle's corpse, at the same time I performed meditation practices about sex and erotism, keeping the same meditative distance with regard both to the decomposition of the corpse and the effusions of sexual passion. My purpose in this respect was to know sex apart from the usual codes of our cultural time in society, that is the seduction erotism on one side and pornography on the other. From one, alienations in politics and consumption irradiate, and from the other, the dark and coarse depiction of sex, so as to justify the lack of its knowledge. All this results in a presence of nakedness of the body, unaware of itself as such. How to turn upside down those two codes before an audience? In order to master the reading of seduction erotism, the self has to be distanced from physical presence, it must become a "self" before the audience. In order to master the code of pornography, it had to perform it, to know it from within, otherwise you can hardly turn it upside down. This is how I presented myself, together with Maria Escobedo, as Shan and Shila, Pornoshow International Couple, with the performance BUSINESS OVERTIME. This kind of artistic work, which is humus and substratum for further stylization and synthesis, I call it "sub-performance". The difficulty as much as the particularity for doing that work lies in the cultural jump implied in it, which for me is the equivalent to an initiation. With initiation I am referring to the practices related with ecstasy, catharsis and trans-substantiation, that we have carried out in our working centre on the Pyrenees. One has to come apart from subjectiveness on stage, so that one is able to surrender entirely to the energy catalysis that must dwell on the body during possessions.

The situation, in Spain, is beginning to dominate over people, and in the middle of that cultural mixture of information and artistic trends it is difficult to find someone who has nothing to lose and who is able to be impregnated with new ethical values, starting from an existential attitude of "intense zero". My essential purpose is communicating and being felt. In recognizing my own solitude in the solitude of the one who is giving me his time to see me and to listen to me, I arise with him and so I give a reason to exist to the sacred appointment of theatre ceremony.

Albert Vidal

"La Plana", 9 January 1992

PROCESO DE TRABAJO DESDE ALMA DE SERPIENTE HASTA MUNDO, DEMONIO Y CARNE

ALMA DE SERPIENTE inicia la nueva cosmogonía en torno al sentir telúrico y la luz de la oscuridad.

Dos energías fundamentales y complementarias en el ciclo de la muerte y el nacimiento giran alrededor de la Carne en sus aspectos extremos de descomposición y gozo generador. Estos procesos se han materializado compaginando la convivencia durante cinco meses junto a un cadáver de gacela, al tiempo que realizaba prácticas meditativas acerca del sexo y el erotismo, conservando la misma distancia meditativa ante la descomposición del cadáver como ante los efluvios de la pasión sexual. Con esto mi propósito era conocer el sexo al margen de los códigos habituales de nuestro momento cultural en la sociedad, es decir, por un lado el erotismo de seducción, por el otro la pornografía. Del uno irradian las alienaciones en la política y el consumo; del otro, la imagen oscura y vulgar que del sexo se da para justificar la falta de su conocimiento. De todo ello emana una presencia del desnudo corporal que no se conoce a sí mismo como tal. ¿Cómo, frente a un público, dar la vuelta a estos dos códigos? Para dominar la lectura del erotismo de seducción debe distanciarse el propio ego de la presencia física, convertirse en un "sí mismo" ante el público. Para dominar el código de la pornografía fui a practicarlo, conocerlo desde dentro, si no difícilmente puedes darle la vuelta. Es así como me presenté junto a María Escobedo, como Shan & Shila, Pareja Internacional de Pornoshow con el número HORAS EXTRAS EN LA OFICINA. Este tipo de trabajo artístico que es humus y substrato de la posterior estilización y síntesis, la llamo "subperformance". La dificultad y al mismo tiempo la especificidad que conlleva el acceder a este trabajo está en el salto cultural que presupone y que para mí equivale a una iniciación. Al hablar de la iniciación me refiero a las prácticas que en torno al éxtasis, la catarsis o la transubstanciación hemos realizado en nuestro centro de trabajo en el Pirineo. Acceder a este estado precisa despegarse del subjetivismo escénico para poder así entregarse de lleno a las catalizaciones de energía que deben habitar el cuerpo durante las posesiones. En España la situación empieza a mandar sobre las personas y es difícil encontrar en medio de esta macedonia cultural de información y corrientes artísticas a alguien que no tenga nada que perder y que puede impregnarse, a partir de una actitud existencial de "cero intenso", de nuevos valores éticos. Fundamentalmente, mi intención es la de comunicar y ser sentido. Reconociendo mi soledad en la de aquel que me concede su tiempo para verme y escucharme, me elevo con él y así doy de nuevo razón a la cita sagrada que es la ceremonia teatral.

Albert Vidal

La Plana, 9 de enero de 1992.

ALBERT VIDAL: REFLECTIONS ON "WORLD, DEMON AND FLESH"

The prototypic image of being considered an artist appears before my telluric conscience as a sparkling path full of glittering ornaments.

The fairgoer within us -from World he asserts love.

From Demon he celebrates knowledge.

And ardently dispassionate in Flesh he sees the unbiased union of Life's energies.

A wicked corruption on behalf of Good and Order is plunging the human being into a manipulated entity continuously projecting itself onto the external images.

Polluting is for me anybody who, muddling the power of power's energy, is breathing the ruling social magma infected breath, whether he is an artist, a culture programmer, a politician, a businessman or just an ignorant sculptor of his own mean social character.

Knowledge expired with monolithic and sadomasochistic religions in which everything was reduced to one lofty projection area called God, a wicked abstraction of love for the specific. Moreover, this worship implies the vanity of talking to the one who, as we are assured, created us to his image and resemblance.

As Demon and insofar as I participate in my spiritual androgyny prior to the separation between good and evil, I am superior to God, my opposite, if He thinks He is only divine.

How is it that the structure of thought that is ruling our society's range of values can only hang upon a fossilized life? An honourable tribune of excelled corpses presides over the imbeciles immunity.

I flee from success as the most wicked of counsellors; renewing seduction that encourages fiction taken as reality.

Unrestrainable flesh getting to the self in its closest point. Unyoked, spirit is riding on loving horses over you.

World, Demon, Flesh. Light of knowledge will guide me to the primary waters and there the telluric forces of my self, Soul of Serpent, will give rise to the Prince.

REFLEXIONES DE ALBERT VIDAL SOBRE EL MUNDO, EL DEMONIO Y LA CARNE

Como reluciente senda de flamantes abalorios se presenta ante mi telúrica conciencia la prototípica imagen de ser considerado un artista.

El Feriante en nosotros afirma el amor del Mundo.

Del Demonio celebra el conocimiento.

Y ardientemente desapasionado, ve en la Carne la unión desinteresada de las energías de la vida.

Una perversa corrupción en nombre del bien y del orden van sumiendo al ser humano en un ente manipulado que se proyecta continuamente en las imágenes del exterior.

Me resulta contaminante todo aquel que, confundiendo el poder de la energía del poder, respira el infecto aliento del magma social dominante, sea artista, programador cultural, político, industrial o simplemente ignorante escultor de su mezquino personaje social.

Con las religiones monolíticas y sadomasoquistas caducó el conocimiento al reducirlo todo a una sola área de proyección elevada llamada Dios, perversa abstracción del amor hacia lo concreto. Esta adoración lleva en sí, además, la soberbia de dirigirse hacia quien, se nos asegura, nos creó a su imagen y semejanza.

Yo, como Demonio, en la medida en que participo de mi androginia espiritual anterior a la separación del bien y del mal, soy superior a Dios, mi contrario, si es que él se cree únicamente divino.

¿Qué tendrá la estructura de pensamiento que rige la escala de valores de nuestra sociedad, qué tendrá que sólo puede sostenerse sobre vida fosilificada? Una tribuna de honor de excelsos cadáveres preside la inmunidad de los imbéciles.

Del éxito huyo como del más perverso de los consejeros; seducción renovadora que alienta la ficción que se da por realidad.

Carne irrefrenable que al yo en su lugar más íntimo alcanzas.

En ti, desuncido el espíritu, en caballos de amor cabalga.

Mundo, Demonio, Carne. La luz de su conocimiento me guiará a las aguas primordiales y en ellas las fuerzas telúricas de mi ser, Alma de Serpiente, engendrarán al Príncipe.

WORLD, DEMON AND FLESH

- 1st episode from *THE ADVENT OF THE PRINCE*

Sacred text of esoteric poetry conveyed to Albert Vidal by superior forces.

Buried monologue by the of Serpent Soul

Serpent: Like a vagina-embraced
erected phallus
I stay quiet,
with my thoughts wrapped
and in my earth entombed.
Here space and unity
are one and the same thing.
From the bottom of my not expressing myself
both sexes are united.
Allmighty abandonment, do not leave me alone
in my travelling and my searching.

Soul of Serpent Farewell Dialogue with Earth

Serpent: My body's fibers are longing to awake.
I will forsake you, faceless benefactress,
warm and tender bottom of the Earth.

Earth: Serpent, you that our caresses are perceiving,
you will be able to enjoy the dark glance
illuminating everything inside of you,
conscience of depths.
Distant in the presence of good and evil,
you will be feared and chased around.
Those who are sitting down beside you,
will also sit beside us, the Earth.

Serpent: The air will cover one side of my body.
The other one, always close to you, Earth,
through the world you will see.
Even in the happiest of my time
I will forget nothing about you.

Earth: Come on, go and cross the bridge
that will take you to us once again.

Soul of Serpent Dialogue with World

World: O you void constancy looking for himself in love.

Serpent: Where do you come from, you sailing into my spirit?

World: This is me, the World, bliss and richness,
admired and envied.
Excellence with me you will enjoy.

Serpent: He does not feed upon that dream
He who in earth is resting.

World: You are emotion and thinking.
Your glance immobilizes appearance.
Let me caress you.

Serpent: Rough to my skin they are
the somnolent caresses, vanities from this world.

World: Move away from the unwary who walks near himself.

Serpent: I move away from myself and you will miss
the glance on the root of that illusion
that brought you to the top.

World: You know the World is for me a passing
and better Worlds I aspire to.
Seed we are for new Worlds
and fruit from the past ones.
In you, Serpent, our World
will blend with primary waters
and hence a sweet guidance for you I will be.

The Demon's Premonition

Serpent: My entrails mix with the Earth.
Bathed in the steady uncertainty
of he who does not know.
Because full of love
he does not keep apart anything from himself.
From this dark bottom of all
I receive you.

Soul of Serpent Dialogue with Demon

Serpent: Demon, rebellious defender of the Earth's forces,
Unapprehended and persecuted guardian
of deepest emotion.
You do not come against me
because near to me you are.

Demon: Serpent, you who from my same Earth are upsurging
not many do understand my sorrow like you.

Serpent: Those who do not perceive the wisdom in you
see you as the malignant in themselves.

Demon: I do not live good or bad.
My light I find in darkness.
My feeling in the Earth's
heart and silence.

Serpent: You that are dodging
Our reason's roots under our own feet,
come to me, my dear Demon.

Demon: You have known how to understand the World's Love.
You have known how to understand the Demon's Love.
But beware you Serpent
Now to the Flesh I am leading you.

The Serpent's Dialogue with Flesh

Serpent: Unrestrainable Flesh,
you who are reaching
to the self in its deepest.
Unyoked, spirit
is riding on loving horses
over you.

Flesh: The solid organ in you
and love in you glance.
White nectar in it will find its own light.

Before and after the ritual chant Albert Vidal as officiant will celebrate two ceremonies –consecrating the space and making it receptive to the telluric energies and declaring inviolable in the first one; and secularizing it and bringing it back to its civil use in the second one.

MUNDO, DEMONIO Y CARNE

– 1^{er} Episodio del ADVENIMIENTO DEL PRINCIPE

Texto sagrado en poesía esotérica transmitido a Albert Vidal por fuerzas superiores.

Monólogo enterrado de Alma de Serpiente

Serpiente: Como un falo erecto
por la vagina abrazado
permanezco sereno,
envueltos los pensamientos
y en mi tierra sepultado,
Aquí espacio y unidad
una misma cosa son,
Desde el fondo de mi no manifestarme
los dos sexos unidos están,
Omnipotente abandono,
no me dejes en mi viaje y en mi buscar.

Diálogo de despedida de Alma de Serpiente con la Tierra

Serpiente: Las fibras de mi cuerpo ansían el despertar,
Voy a abandonarte benefactora sin gesto,
cálido y tierno fondo de la tierra.

Tierra: Serpiente, tú que de nosotras las caricias percibes,
podrás disfrutar de la oscura mirada
que en tu ser todo lo ilumina,
conciencia de las profundidades.
Distante ante el bien y el mal,
serás temida y perseguida.
Quien cercana a ti se sienta,
cercana a nosotras, la Tierra, estará.

Serpiente: El aire cubrirá un lado de mi cuerpo.
El otro, siempre cercano a ti, Tierra,
por el mundo verás.
Ni en mi más feliz momento
nada de ti he de olvidar.

Tierra: Ve ya y atraviesa el puente
que de nuevo a nosotras te llevará.

Diálogo de Alma de Serpiente con el Mundo

Mundo: O, tú infirme constancia que en el amor se busca.

Serpiente: ¿De dónde procedes tú que en mi espíritu navegas?

Mundo: Soy yo, el Mundo, dicha y riqueza,
admirado y envidiado.
Conmigo gozarás de lo exquisito.

Serpiente: No de ese soñar se nutre
quien su cuerpo en tierra descansa.

Mundo: Eres emoción y pensamiento.
Tu mirada inmoviliza la apariencia.
Déjame que te acaricie.

Serpiente: Asperas se me hacen en la piel
las adormecientes caricias,
vanidades de este mundo.

Mundo: Aléjate del incauto que cerca de sí camina.

Serpiente: Lejos yo de mí perderás la mirada
que de la ilusión que a la cima te llevó
la raíz conoce.

Mundo: Sabes que en mí el Mundo es un pasar
y que a mejores Mundos aspiro.
Semilla somos de nuevos Mundos
y fruto de los pasados.
En ti, Serpiente, nuestro Mundo,
con las aguas primordiales se fundirá
y por ello, dulce guía en mí tendrás.

Premonición del Demonio

Serpiente: Mis entrañas se funden con la Tierra.
Bañado en la firme incertidumbre
de quien no conoce.
Porque lleno de amor
no separa de sí.
Desde ese oscuro fondo común
te recibo.

Diálogo de Alma de Serpiente con el Demonio

Serpiente: Demonio, rebelde defensor de las fuerzas de la Tierra,
incomprendido y perseguido guardián
de la emoción más profunda.
No vienes tú en contra mía
que de mí cercano estás.

Demonio: Serpiente que desde mi misma tierra emerges,
pocos como tú mi dolor comprenden.

Serpiente: Quien en ti la sabiduría no intuye
como a lo maligno de sí mismo te ve.

Demonio: Ni bueno ni malo vivo.
En la oscuridad hallo mi luz.
En el calor y silencio de la Tierra,
mi sentir.

Serpiente: Tú que bajo nuestros pies
sorteas las raíces de nuestra razón,
ven a mí bienamado Diablo.

Demonio: Has sabido comprender el amor del Mundo.
Has sabido comprender el amor del Demonio.
Pero ponte en guardia, Serpiente,
que a la Carne te conduzco.

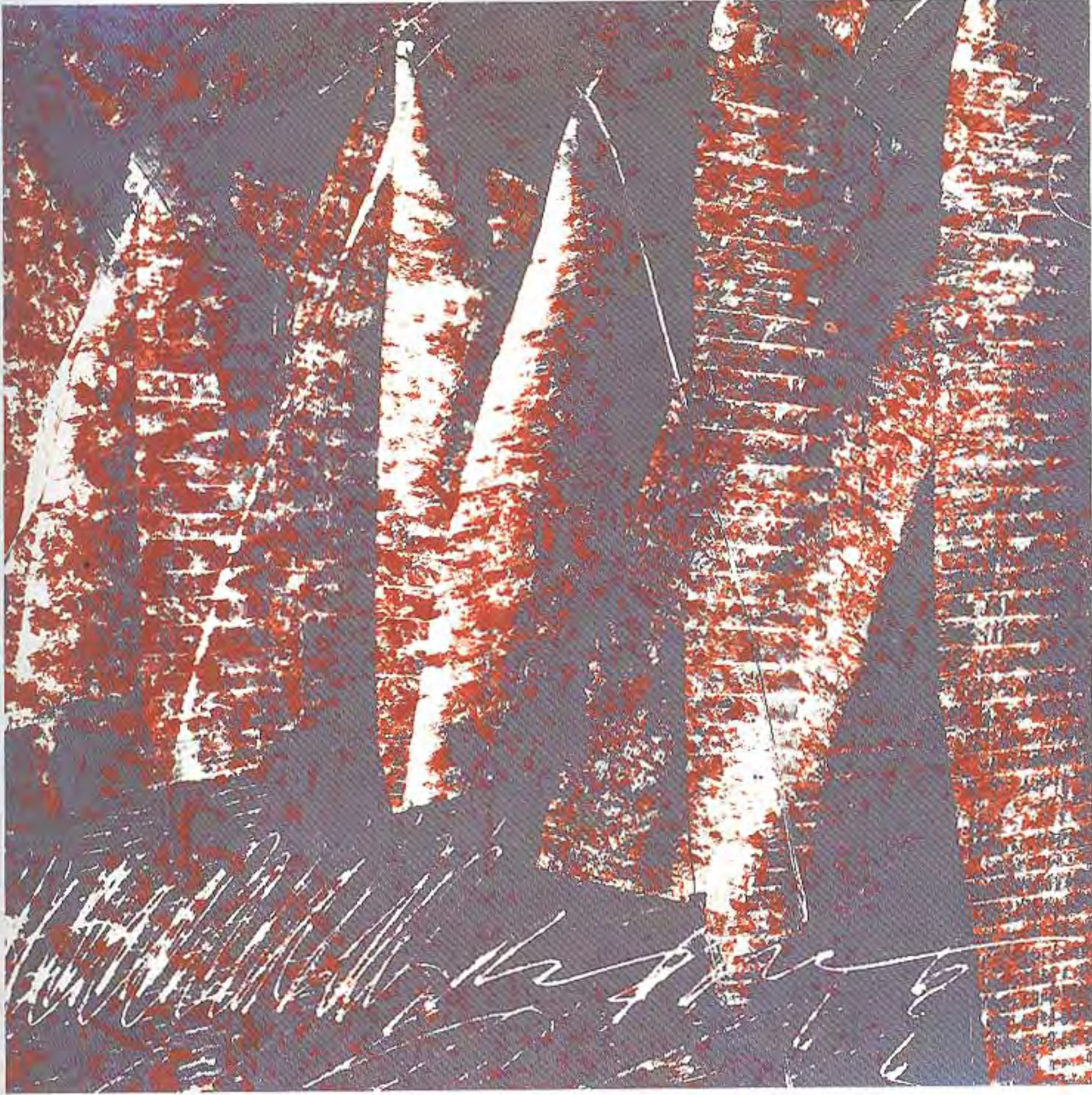
Diálogo de la Serpiente con la Carne

Serpiente: Carne irrefrenable
que al yo, en su lugar más íntimo,
alcanzas.
En ti, desuncido el espíritu,
en caballos de amor
cabalga.

Carne: En ti, sólido el miembro
y en tu mirada, amor.
Blanco néctar hallará en ella su luz.

Antes y después del canto ritual, Albert Vidal, como oficiante, celebrará dos ceremonias: la primera consagrando el espacio, haciéndolo receptivo a las energías telúricas y declarándolo inviolable; la segunda desacralizando el espacio y retornándolo a su uso civil.





ZOTAL

TEATRE

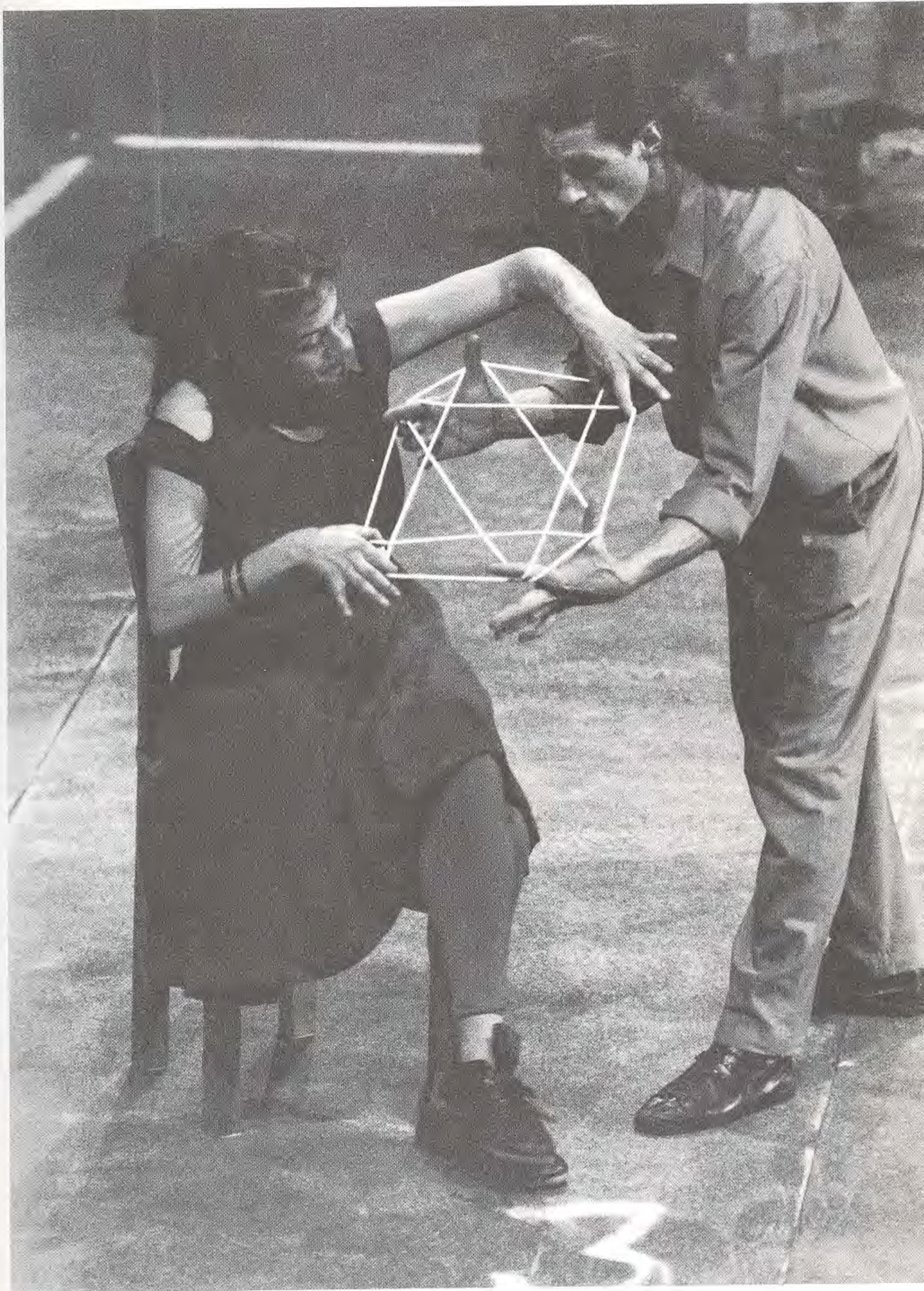












ZOTAL TEATRE / TRAYECTORIA

- 1981 Nace la compañía con el nombre de VITORE I GINA, creada por Manel Trias y Elena Castelar, quienes ya habían colaborado anteriormente en la propuesta del CIRC CRIC. Con TACA A LA PISTA, su primer montaje, recorren Catalunya y buena parte de España y Europa.
- 1982 Colaboran en la propuesta del pintor Perejaume para celebrar el 90 aniversario del poeta J. V. Foix.
Producen el espectáculo ZOTAL. Componen e interpretan la música en directo miembros del grupo KONIEC.
Ciclo Teatre Obert. Festival de Otoño de Madrid.
3^{er} Festival Internacional de Teatro de Granada. Festivales de Navarra. 5^a Fira de Teatre al Carrer de Tàrraga. Haags Zomer Festival de Holanda. Theatres de Geste a Villaneuve les Avignon, Francia. Mostra de Nuovo Teatro Spagnolo, Modena. Italia. Scenes de Rue a Toulouse, Francia...
- 1985 Programa PICASSO para "Planeta Imaginario" TVE.
- 1986 Programa AL REVES para "Planeta Imaginario" TVE.
Guión y realización del programa VESTI 2, 3, 4 para "Planeta Imaginario" TVE.
Programa piloto PLATO BUIT TVE.
- 1987 Programa TRANSFORMAR-SE, para "Arsenal" TV3.
Artículo-imagen para el número 2 de la revista de arte ARTUAL.
La compañía cambia de nombre, de VITORE I GINA pasa a llamarse ZOTAL TEATRE.
Preparación del espectáculo ZOMBI.
- 1988 Estreno de ZOMBI.
8^a Fira de Teatre al Carrer de Tàrraga. Mercat de Les Flors de Barcelona. Sala Olímpica (CNNTE) de Madrid.
Programa VIAJE CON NOSOTROS TVE.
Acciones en la Festa de la Creativitat de Barcelona, organizada por la Generalitat de Catalunya.
- 1989 Actuaciones de ZOMBI.
Encuentros de Teatro Contemporáneo, Murcia. Festivales de Navarra.
Festival de Bayona, Francia. Festival Iberoamericano de Cádiz...
Acción en DETAIL exposición multimedia, Casa Elizalde, Barcelona.
Mención especial PREMI CRITICA SERRA D'OR por la calidad del trabajo de investigación y creación teatral.
Exposición ITINERARI TEATRAL PEL VALLÉS ORIENTAL, Fundació Caixa de Pensions, Granollers.
- 1990 Actuaciones de ZOMBI.
Giras por Alemania, Holanda y Francia. Festival CONTACT'90, Mainz, Alemania.
Festival Internacional de Teatro de Manizales, Colombia. Festival de Teatro de Pereira, Colombia...
Grabación del espectáculo ZOMBI para TVE Catalunya.
6^o Forum de Teatre de Olot, Elaboración "in situ" de un proyecto de intervención en el espacio arquitectónico, junto con otros creadores.
Creación especial para la Festa de la Creativitat de Barcelona.
Emisión del programa A-TILA, de la serie "PRISMA" TVE, programa creado e interpretado por la compañía.
Conferencia-Forum Proceso de Creación de ZOMBI y trayectoria de la Compañía etc de Murcia.
Escenografía y dirección escénica del concierto de KONIEC + BIG ENSEMBLE DEL TALLER DE MUSICS, presentado en el Festival de Tardor de Barcelona.
- 1991 Actuaciones de ZOMBI.
Festival de Teatre Català en Cagliari, Cerdeña...
Curso APROXIMACIO AL TREBALL DE CREACIO DE ZOTAL TEATRE dentro de los "Cursos Internacionals d'Estiu 1991" organizados por el Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
Preparación y creación del espectáculo Z.
Presentación de Z en el "Tardoral" de Granollers y temporada en el Mercat de les Flors de Barcelona.

Z

FICHA ARTISTICA

Autora, dirección, escenografía y vestuario

Elena Castelar

Intervienen

Manel Trias

Elena Castelar

Simona Levi

Técnicos maquinistas en escena

Jordá Ferré

Germano Bozzelli

Composición musical

Jorge Sarraute

Pep Pascual

Voz

Elena Castelar

Textos

Jordi Teixidó

Elena Castelar

Manel Trias

Dirección técnica

Manel Trias

Diseño de luces

Constancio Simarro

Técnico de luces

Joan Durán

Diseño de sonido

Paco Pi

Técnico de sonido

Emili Valentín

Realización video

Jordi Teixidó

Postproducción video

BeNeCe

Confección vestuario

Anita Solà

Complementos vestuario

Juan Gragera

Maribel Salvans

Construcción Mobiliario

Ponce/Andreu

Gestión y producción

Ula Solsona

Ayudante producción

Ana Caubet

Fotografías

Jordí Bover

Albert Casanovas i Blay

Z es un espectáculo producido por Zotal Teatre, IMBE Mercat de les Flors y Generalitat de Catalunya.

Con la colaboración del Ajuntament de Granollers y Ambigú.

Z

"Z" is a performance about game.

"Z" last letter in the alphabet, the first one in imagination.

"Z" also a reference to a game zone.

The Game is placed on an intermediate zone between the inner subjective space of the individual and the common objective space which is external to him. It is in this intermediate zone where the possibility of a relationship between the objective and the subjective –i.e. the ability to play the game– is created.

Game as man's instinct and need for organizing the most primary structures and the taste for being able to touch them.

Game is useful for updating, representing, going with and accomplishing the cosmic event; it is like realizing the order of a world which is looking for its expression.

Pleasure in depiction, drawing, iconographies. Schematic representations of some given order, rhythms, connections, both in the micro as in the macro, which come to us through intuition. All peoples play games and do it in an oddly similar way.

Game creates spiritual and social connections and it is the basis of any cultural function.

To play is to understand the world, to relate with it. Taste for competition, quest for luck, pleasure in simulacrum, attraction in vertigo.

Social relations are directly linked with the kind of games that are played within a society, and on the contrary. So the most practiced, developed and refined games in our society are the strategy kind of games: spiritual connections and relations become a hurdle racing with more material and competitive relations.

"Z" is a game about (these) relations.

"Z" is a hand of hands (in different games).

The making out of a civilized gaming place; the irony in this civilization and the paradox in this game in which we are immersed, so frequently naming reality as a game, so as to be able to think we are irrelevant players.

"Z" is a 90 minutes round of a game which opens with first move performed by a dog and ends with a move by a whip top-earth.

There is not a single move which does not give rise to another move —otherwise the game is over.

Word games, irony of paradoxes, rhythms and sounds with a music composed ad hoc for the performance, the game of playing games, the game rules, the game of playing a game

game and countergame

THE GAME OF THEATRE

Do you play?

Elena Castelar - Manel Trias

Z

"Z" un espectáculo sobre el juego.

"Z" última letra del abecedario, primera del imaginario.

"Z" también referente a zona de juego.

El juego se sitúa en una zona intermedia entre el espacio subjetivo interior del individuo y el espacio objetivo común, exterior a él. Es en esta zona intermedia donde se crea la posibilidad de relación entre lo objetivo y lo subjetivo, es decir, la capacidad de jugar.

Juego como instinto y necesidad del hombre a organizar las estructuras más primarias, el gusto de poderlas tocar.

El juego sirve para actualizar, representar, acompañar y realizar el acontecimiento cósmico; un darse cuenta del orden del mundo que busca su expresión.

El placer de la figuración, el dibujo, las iconografías. Las representaciones esquemáticas de un orden, unos ritmos, unas conexiones tanto en lo micro como en lo macro, que se nos revelan a través de la intuición. Todos los pueblos juegan y lo hacen de una forma extrañamente parecida.

El juego crea conexiones espirituales y sociales, y es la base de toda función cultural.

Jugar es entender el mundo, relacionarse con él. El gusto de la competición, la búsqueda de la suerte, el placer del simulacro, la atracción del vértigo.

Las estructuras sociales están directamente relacionadas con el tipo de juegos que se juegan en una sociedad y a la inversa. Así, en la nuestra, los juegos de estrategia son los más practicados, desarrollados y depurados, las conexiones y relaciones espirituales pasan a ser saltos de obstáculos, relaciones más materiales y competitivas.

"Z" es un juego de (estas) relaciones.

"Z" es una partida de partidas (de juegos diferentes).

La construcción de un espacio de juego, civilizado; la ironía de esta civilización y la paradoja del juego en el que estamos sumergidos, que tantas veces ponemos nombre de juego a la realidad para así podernos sentir jugadores intrascendentes.

"Z" es una partida de noventa minutos que se abre con el primer movimiento realizado por un perro y se cierra con el movimiento de una peonza-tierra.

No hay ningún movimiento que no engendre otro, de lo contrario el juego se ha terminado.

Juegos de palabra, ironía de paradojas, ritmos y sonidos con una música compuesta especialmente para el espectáculo, el juego de jugar, las reglas del juego, jugar a que juegas;

juego y contra juego

EL JUEGO DEL TEATRO

¿juegas?

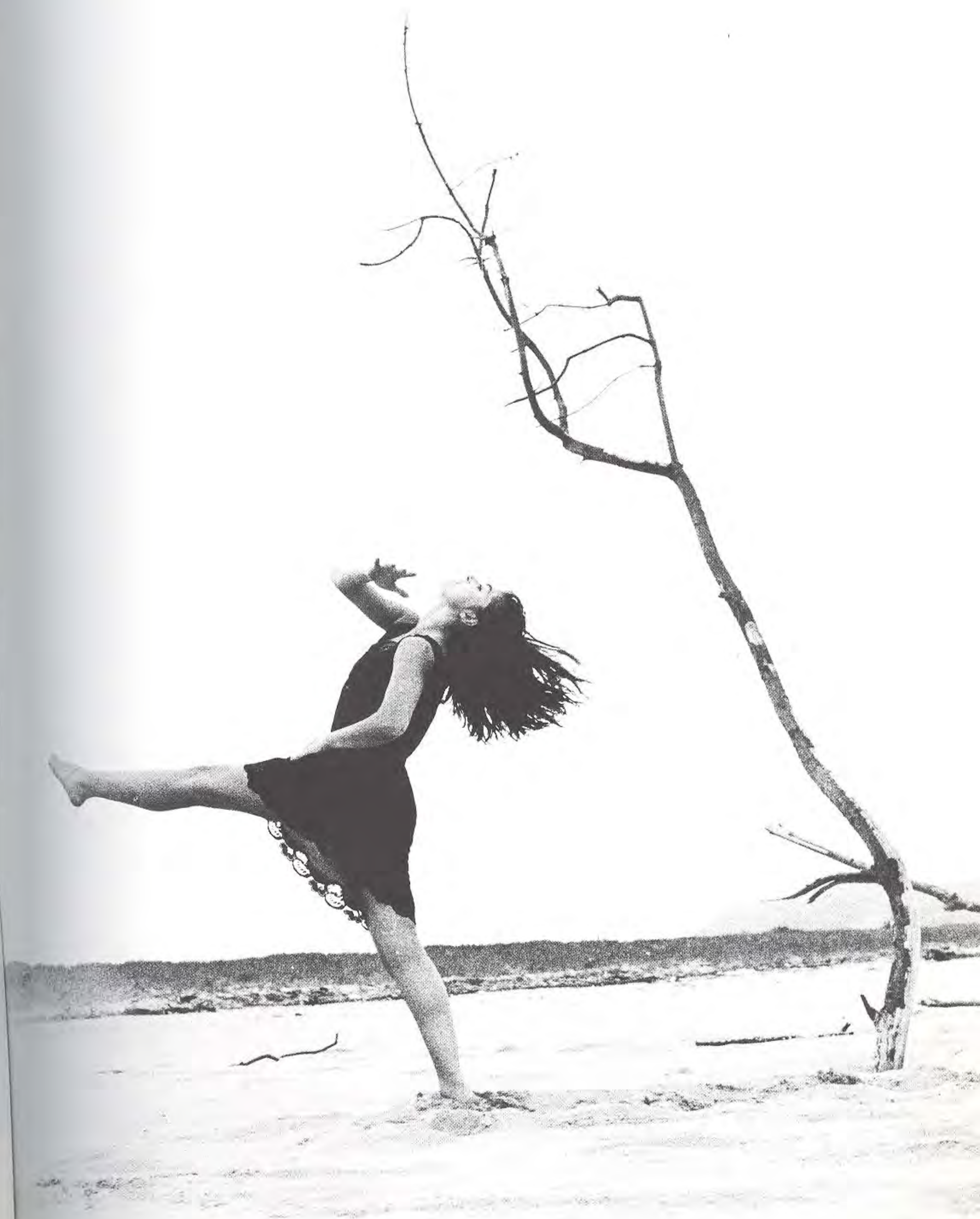
Elena Castelar - Manel Trias





ATALAYA













ATALAYA / TRAYECTORIA

1986

ASI QUE PASEN CINCO AÑOS
de García Lorca.

1988

LA REBELION DE LOS OBJETOS
de Maiakovski.

1990

HAMLETMAQUINA
de Heiner Müller.

1991

ESPEJISMOS
de J. Manuel Olivero.

1992

DESCRIPCION DE UN CUADRO (BILDBESCHREIBUNG)
a partir de un texto de Heiner Müller.

PARTICIPACION EN FESTIVALES INTERNACIONALES

- Festival Internacional de Cardiff
- Encuentro Internacional de Teatro de Madrid
- Bienal Internacional de Malta
- Bienal Internacional de Barcelona
- Festival de Otoño de Madrid
- Fira de Teatre de Tàrraga
- Cita Internacional de Teatro de Sevilla
- Encuentros Europeos do Santiago
- Aradeo e i Teatri (Italia)
- Watermans Art Centre, Londres
- Festival de Lanzarote
- Festival Internacional de Sitges
- Festival Iberoamericano de Cádiz
- Encuentros de Teatro Contemporáneo, Murcia
- Festivales de Navarra
- Festival Internacional de Vitoria
- Festival Internacional de Palma de Mallorca
- Festival Internacional de Porta- legre (Portugal)
- Festival Internacional de Dijon (Francia)
- Festival del Mediterráneo, Malta
- Festival Internacional de Lieja (Bélgica)
- Festival Internacional de Glasgow

DESCRIPCION DE UN CUADRO

(*BILDBESCHREIBUNG*)

espectáculo de Atalaya a partir del texto de Heiner Müller

Actores

Cristina Samaniego
Francisco Alfonsín

Música

Mikel Laboa
J. S. Bach (La Pasión según San Mateo)
Bela Bartok
Coros y percusiones de música étnica (Africa, indios americanos, Asia)

Espacio sonoro y coros

Actores y director

Coreografía

Gracel Menéu
Actores y director

Vestuario

Creativos Fridor

Espacio escénico

Ricardo Iniesta

Dirección técnica

Antonio Alonso

Técnico de sonido y montaje

Guillermo Suero

Fotos

Patxi Melgosa
David Hornback

Traducción del alemán

Jorge Rieschmann

Traducción catálogo

Tradinter

Publicado en

Editorial V.O., Madrid, 1989

Administración

María Domínguez

Management internacional

Juana Sánchez

Dirección y dramaturgia

Ricardo Iniesta

Agradecimientos

Editorial V.O, Jorge Rieschmann, Mikel Laboa, Esteve Graset, Paco Valcárcel y los actores de Atalaya que no intervienen en este montaje.

Espectáculo producido por Atalaya.

Compañía concertada con el INAEM del Ministerio de Cultura

Compañía concertada con el Centro Andaluz de Teatro

Con la colaboración del Aula de Teatro de la Universidad de Cantabria.

ATALAYA

...searching again

1991-1992 represent the ninth season of Atalaya, and the seventh of uninterrupted work and in conjunction with seven of its components, five actors and technical director.

Superseeding the first stage of laboratory and foundation arriving in 1986 AS SOON AS FIVE YEARS HAVE PASSED by Federico García Lorca, in 1988 REBELLION OF THE OBJECTS by Vladimir Maiakovski, and in 1990 HAMLETMACHINE by Heiner Müller. Each performance, that were given to call "trilogy of poetic theatre of restlessness" was felt more by the public and had better acceptance on the part of the specialized media than before.

To carry on this constant experiment we have been relying on the permanent help of the Ministry of Culture and the Junta de Andalucía since 1986. This backing has materialized in the financial support of Atalaya's productions by the part of both administrations and in the backing of the tours done in Europe.

According to many commentaries and criticism, it is already recognized our own language in the way we make theatre. Something that we, here at Atalaya, are not even sure of what it is –may be we are even more sure of what is not– it is constantly changing but from the beginning, it is something we have been searching for "Search", a key word... and when you find it... keep it... and continue searching. Not to repeat what is already known. And in the search, some clues are needed to keep going, and not to lose the bearing.

Now Atalaya is opening a new path in which the plays do not come from far away authors -in time or geography. We do not know how long this period will last, but without a doubt it will take as long as it needs to in order to fulfil our search.

ATALAYA

...otra vez buscando

1991-92 representa la novena temporada de Atalaya y la séptima de trabajo ininterrumpido y en conjunto para siete de sus componentes –director, cinco actores y director técnico–.

Sobrepasada la primera etapa de laboratorio y cimentación van llegando, en 1986 ASI QUE PASEN CINCO AÑOS de Federico García Lorca, en 1988 LA REBELION DE LOS OBJETOS de Vladimir Maiakovski y en 1990 HAMLETMACHINE de Heiner Müller. Cada espectáculo de lo que dimos en llamar trilogía de teatro poético, del desasosiego, caló más en el público y tuvo mejor acogida por parte de la crítica que el anterior.

Para que este experimento constante pudiera llevarse a cabo hemos venido contando con la ayuda permanente de Ministerio de Cultura y Junta de Andalucía desde 1986. Apoyo que se ha materializado en la Concertación de Atalaya por parte de ambas administraciones y en el apoyo a las giras realizadas por Europa.

Según muchos comentarios y críticas, se reconoce ya un lenguaje propio en nuestra forma de hacer teatro. Un lenguaje que, no obstante, va evolucionando constantemente, algo que desde un comienzo hemos buscado. Buscar una palabra clave... y cuando se encuentra... guardar... para seguir buscando. No repetir lo que ya se conoce. Y en la búsqueda unas claves para poder seguir, para no perder el norte.

En el actual período, Atalaya abre un nuevo sendero donde los textos no parten de un autor lejano –en el tiempo o en la Geografía–. No sabemos cuán duradera será esta etapa; sin duda mientras sea necesaria para nuestro proceso de búsqueda.

LANDSCAPES OF HISTORY

Müller writes *BILDBESCHREIBUNG* ("Description of a picture") in 1984. The first world release was to be a year later. Müller writes a single author's note at the end of the text: *DESCRIPTION OF A PICTURE* may be read as a finishing touch to *ALCETIS* which quotes the play *NO, KUMASAKA*, the eleventh song of *THE ODYSSEY*, *THE BIRDS* by Hitchcock and the *TEMPEST* by Shakespeare. The text describes a landscape after death. The action is arbitrary, since the consequences are in the past, the explosion of a memory in an extinct dramatic structure.

Jorge Rieschmann, a specialist on Müllerian works, describes the work in his essay "A tableau vivant" after death: "An oniric landscape; and in it, a scene of brutal violence, frozen in an image animated only by the insecure voice describing: a woman who returns to the realm of the dead, a man who murders her interminably, intercourse, strange birds. A reality fraught with death and destruction: war between men and women, between humans and animals, between the living and the dead".

From a stylistic point of view, the text, with no full stop from start to finish, does not impose a single-minded description; it suggests, it makes one doubt, it questions. Something that we convey to the spectator, not didactically but through his senses. So that he may make a choice about the simultaneousness that he perceives, so that he may find an answer to the questions asked of him from the stage. Something shocking for those accustomed to receiving messages daily, comfortably and straight-forwardly.

When in the Spring of 1989 Atalaya undertook the project *HAMLETMACHINE*, the world political situation was quite different from the present one. There existed a wall of cement in the heart of Europe, in Müller's homeland.

Two years later, when this project came up, in the middle of Spring of 1991 deep Europe, Utopian Europe, rebellious and unsubmitive Europe which extended on both sides of the wall, is "protected-held to ransoms" by another wall which is in this case invisible. The north, once again, carries out the mythological "abduction of Europe". The sociable individual by individualistic society. On the southern side of the wall the Apocalipsis had begun: *THE WAR* in the Near East, *CHOLERA* in Latin America, the *PLAGUE* in Central Asia (Bangladesh), *FAMINE* in Africa...

In 1989 Fukuyama was suggesting the "end of History". In 1991 the political landscape had been significantly transformed, the wheel of History has not stopped turning in this brief lapse of time; giddily backwards and forwards. And there are no signs of its final petrification while the "new wall" exists... They all fall sooner or later. History attests to this; for this reason some wish to see it dead.

In a dialogue with Paul Kroker, Müller comments that the revelation of this end of millennium "could be the apocalipsis". But not the apocalipsis that, precisely a thousand years ago, was prophesied by Nostradamus, but rather the decadence of a human genre incapable of looking any further than the end of its nose, and capable of dragging the landscape itself in which it lives into the tomb with it (every day 25 animal or plant species disappear irreversibly, 100.000 each year).

History and landscape, suffer the brunt of the attack by Man. History and Landscape, which move slowly but which sometimes unleash implacable violence: that which determines the course of the planet. History and Landscape, their rebellion, invisible protagonists of "Description of a picture".

PAISAJES DE LA HISTORIA

Müller escribe BILDBESCHREIBUNG ("Descripción de un cuadro") en 1984. El estreno mundial sería un año después. Müller escribe una única didascalia al final del texto: DESCRIPCION DE UN CUADRO se puede leer como un retoque de ALCESTIS que cita la obra de teatro NO, KUMASAKA, el canto undécimo de LA ODISEA, LOS PAJAROS de Hitchcock y LA TEMPESTAD de Shakespeare. El texto describe un paisaje allende la muerte. La acción es arbitraria, puesto que las consecuencias son pasado, explosión de un acuerdo en una estructura dramática extinta".

El traductor al castellano –Jorge Rieschmann, especialista en la obra mulle- riana– describe la obra en un ensayo "Un Tableau vivant" allende la muerte: "Un paisaje onírico; y en él, una escena de brutal violencia, congelada en imagen, animada sólo por la voz insegura que va describiendo: una mujer que vuelve del reino de los muertos, un hombre que la asesina inacabablemente, un coito, extra- ños pájaros. Una realidad preñada de muerte y destrucción: guerra entre hom- bres y mujeres, entre humanos y animales, entre vivos y muertos". El "Tableau vi- vant" (cuadro animado) aparece en la tradición teatral medieval, precisamente la que introdujo el tema de La Danza de la Muerte.

En la forma, el texto, sin un punto de principio a final, no impone una descrip- ción unívoca; sugiere, hace dudar, interroga. Algo que trasladamos al propio es- pectador, no didácticamente, sino a través de sus sentidos. Que escoja ante la simultaneidad que percibe, que responda a las preguntas que se le formulan desde la escena. Algo chocante para quien está acostumbrado a recibir cotidia- namente mensajes sin más, acomodadamente.

Cuando en la primavera de 1989 Atalaya abordó el proyecto HAMLETMACHI- NE, existía un muro de cemento en el corazón de Europa, en la patria de Müller.

Dos años después, cuando surge el presente proyecto, en plena primavera del 91, la Europa profunda, la Europa de la utopía, la Europa rebelde e insumisa que se extendía a ambos lados del muro, ahora "protegida-secuestrada" por los contornos de otro muro, invisible, en este caso. El Norte ejecutando, una vez más, el mitológico "raptó de Europa". Raptó del individuo sociable por la socie- dad individualista. En el lado Sur del muro había comenzado el Apocalipsis: LA GUERRA en Asia Próxima, EL COLERA en América, LA PESTE en Asia Central (Bangladesh), EL HAMBRE en África...

En 1989, Fukuyama preconizaba el "fin de la Historia". Apenas dos años más tarde el paisaje político se había transformado notablemente, la rueda de la His- toria no ha cesado de girar en este breve lapso de tiempo; vertiginosamente, adelante y atrás. Y no hay visos de su petrificación definitiva mientras exista el "nuevo muro"... Todos caen antes o después. La Historia da buena cuenta de ellos; por eso la quieren algunos dar por muerta.

Dialogando con Paul Kroker, Müller comenta que la revolución de este fin de milenio "podría ser el apocalipsis". Pero no el apocalipsis que profetizaba Nostra- damus, sino el de la decadencia de un género humano incapaz de ver más allá de su propio ombligo y capaz de arrastrar hacia su tumba al propio paisaje en el que habita (cada día desaparecen irreversiblemente 25 especies animales o ve- getales, 100.000 al año).

Historia y Paisaje sufren los embates del ser humano. Historia y Paisaje, su re- belión y su retorno, protagonistas invisibles de DESCRIPCION DE UN CUADRO.

WAR OF THE LANDSCAPES

It is significant that in the year 1991 –a year of great political changes, the burying of Utopias which has already been held to ransom for decades– at the end of a millennium definitive for the destiny of the human race, terrible natural catastrophes have occurred in Asia (the continent in which the greatest outrage against Nature was committed, during the Gulf War): earthquakes and cyclones in Bangladesh and the Philipinnes, and the eruption of a volcano which buried the largest North American base in Asia.

In the History of Humanity the landscape has caused the traces of great civilizations to disappear: the mythical Atlantis under the ocean, the sand of the desert buried Mesopotamian cities; hidden in the forest we find what remains of pre-Columbus cultures; Pompeii devastated by Vesuvius...

In his essay "The landscape as memory and the reason for the insurrection of the dead in Müller", Rieschmann writes that in the German author "the reason for the insurrection of the dead is linked on the one hand to the subject of the rebellion of degraded Nature –the war of those landscapes the quantity of which becomes a political quality–, and on the other to the subject of the reappropriation of the whole of human history as a constituent part of emancipation that can never be given up".

It is natural to interpret BILDBESCHREIBUNG as a metaphor or a model of our world: destructive processes of unspeakable cruelty which repeat themselves indefinitely. War by all against all. An outline of the "theatre of cruelty"

EXHUMATION

In the summer of 1990, on the occasion of two tours by Atalaya, with Müller's former set-up in fact, two things made an extremely strong impression on me. The first was the human impressions of Pompeii –and the whole of the city in general buried under the ashes of Vesuvius–. And the second was discovering the "Giants' Causeway" in the north of Ireland: huge hexagonal-shaped basalt columns from another volcanic explosion, consisting in several miles of monumental constructions erected by Nature, the perfection of which surpasses any of the Roman roads or Greek amphitheatres. A disconcerting paradox: the landscape-erected, by means of a volcano, a giant-size forum: millions of years later it was to bury, by means of another volcano, one constructed by humans, preserving it over almost two thousands years so that we can observe it today frozen in Time. Those human impressions in Pompeii are already a true landscape, the petrification of a culture that has disappeared... It so happens that it is in 1991 that more human impressions have been exhumed in Pompeii which remains as silent witnesses of ages passed and which today stands as guests of stone invited to contemplate the present. Further north, in the Alps, forty centuries ago a snow storm froze the remains of a man, which were exhumed in 1991. A few weeks later, another unusual discovery was made of 200 people, including elderly people and children, who 3,000 years ago were emigrating towards the South and were killed by an army of settlers from the North of the Iberian Peninsula... A scene of brutal violence, a prelude to that suffered today by those who go illegally to the metropolises of the North from the pillaged South.

Several thousand miles away –in the Southern Cone (Argentina, Chile, Uruguay) and also in 1991– the remains of hundreds of people, including children, have been unearthed. Witnesses savagely silenced by a general who wanted to check the History of his country. Kidnappings, murders, rapes, in a Continent which has been held to ransom, murdered, and raped over the past five centuries.

Ricardo Iniesta

GUERRA DE LOS PAISAJES

Curioso que en el año 1991 –año de grandes cambios políticos, de enterramiento de utopías que ya estaban secuestradas desde hace décadas– al final de un milenio definitivo en el destino del ser humano, se han sucedido grandes catástrofes naturales en Asia (el continente en que se cometió la mayor tropelía contra la Naturaleza, durante la Guerra del Golfo); terremotos y ciclones en Bangladesh y Filipinas, y la erupción volcánica de un volcán que sepultó en cenizas la mayor base norteamericana en Asia.

En la Historia de la Humanidad el paisaje ha hecho desaparecer los rastros de grandes civilizaciones: la mítica Atlántida bajo el océano, la arena del desierto enterró ciudades mesopotámicas; ocultas por la selva encontramos lo que queda de algunas culturas precolombinas: Pompeia arrasada por el Vesubio...

Y una coincidencia más de 1991: un descubrimiento excepcional en un glaciar centroeuropeo, un hombre perteneciente a una civilización de hace 50.000 años, su cuerpo en perfecto estado. M. Vincent escribía al respecto: "Un día esa sociedad purificada por varios milenios de frío saldrá a la superficie y cuando eso suceda nosotros estaremos sepultados bajo pétreas capas de basura industrial". ¿Será la época glacial donde la Ofelia de HAMLETMACHINE sigue insumisa, acechante? Acaso el retorno de lo idéntico en la Historia, la rebelión de los muertos, aliados con el paisaje.

En su ensayo EL PAISAJE COMO MEMORIA Y EL MOTIVO DE LA INSURRECCION DE LOS MUERTOS EN MULLER, Rieschmann escribe que en el autor alemán "el motivo de la insurrección de los muertos se vincula por una parte con el tema de la rebelión de la naturaleza degradada –la guerra de esos paisajes cuya cantidad se transforma en una cualidad política–, por otro lado el tema de la reapropiación de la totalidad de la Historia humana como constituyente irrenunciable de la emancipación". "Resulta natural interpretar "Bildbeschreibung" como una metáfora o un modelo de nuestro mundo: procesos destructivos de indecible crueldad que se repiten indefinidamente. Guerra de todos contra todos. Un esbozo de "teatro de la crueldad".

EXHUMACION

En el verano de 1990, con motivo de dos giras de Atalaya, precisamente con el anterior montaje de Müller, recibí dos fortísimas impresiones. La primera fue al contemplar las improntas humanas de Pompeia –y en general toda la ciudad sepultada bajo las cenizas del Vesubio–. La segunda al descubrir la "Calzada de los Gigantes" en el norte de Irlanda: enormes columnas basálticas de forma hexagonal procedentes de otra explosión volcánica, que a lo largo de varios kilómetros componen una serie de monumentales construcciones labradas por la Naturaleza y que superan en perfección a las calzadas romanas o a los anfiteatros griegos. Una paradoja inquietante: el paisaje construyó por medio de un volcán un verdadero foro a escala gigantesca; millones de años después enterraría, por medio de otro volcán, el construido por seres humanos, preservándolo a lo largo de casi dos mil años para que podamos, ahora, observarlo congelado en el Tiempo. Esas improntas humanas de Pompeia son ya un auténtico paisaje, la petrificación de una cultura desaparecida... Precisamente en 1991 han sido exhumadas en Pompeia más improntas que permanecían como mudos testigos de una Historia pasada y que hoy asisten como convidados de piedra al discurrir de la presente. Más al norte, en los Alpes, la Tempestad de nieve congeló hace cincuenta siglos los restos de un hombre, exhumados en 1991. Pocas semanas después, otro insólito descubrimiento de 200 personas, incluidos ancianos y niños, que 3.000 años antes emigraban desde el Sur y fueron asesinados por un ejército de pobladores del Norte de la Península Ibérica... Una escena de brutal violencia preludio de las que ahora sufren quienes llegan clandestinamente a las metrópolis del Norte desde el expoliado Sur.

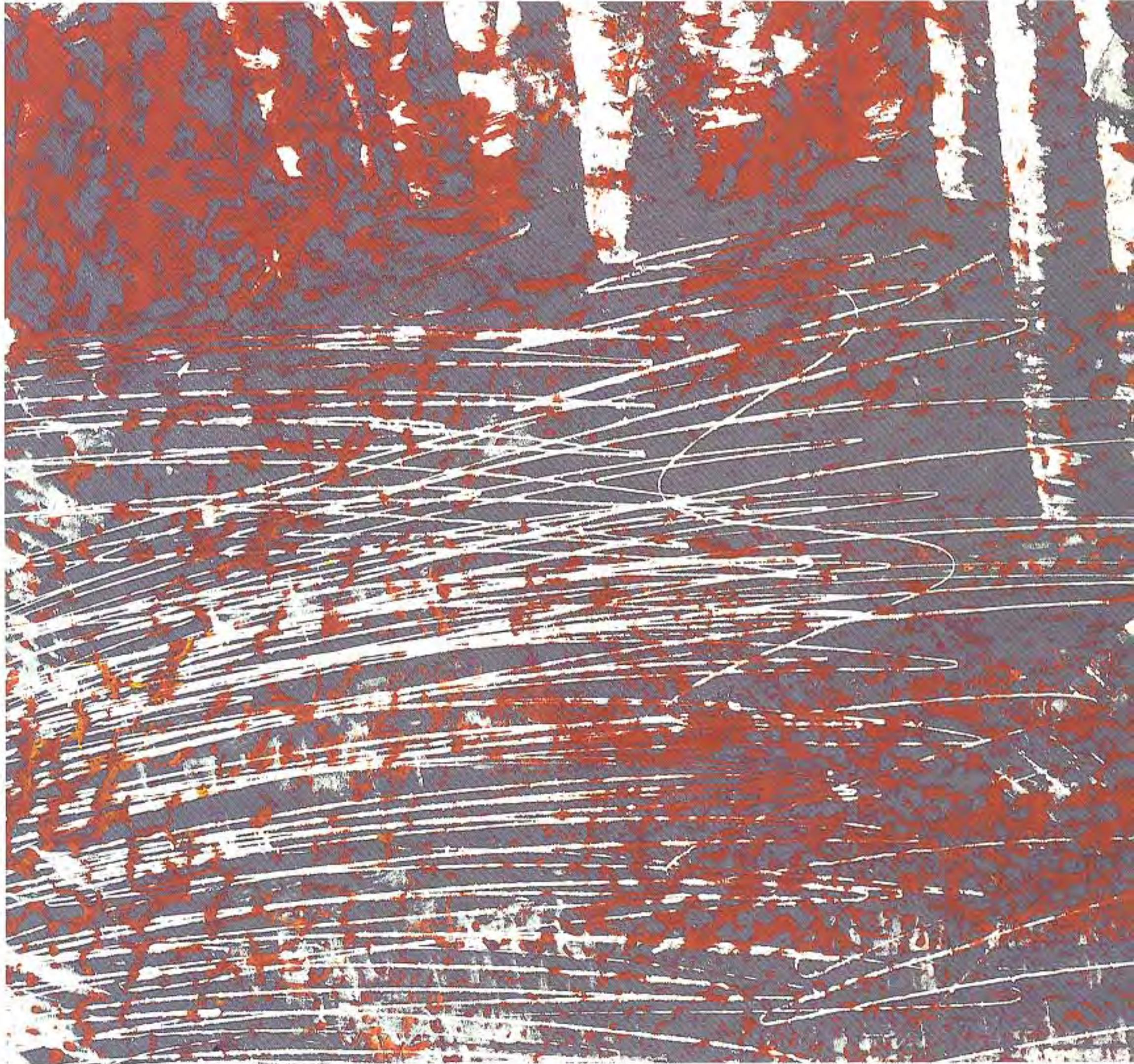
A varios miles de kilómetros –en el Cono Sur y también en 1991– otros restos humanos de cientos de personas, incluidos niños, que han sido desenterrados. Testigos enmudecidos salvajemente por un general que quiso detener la historia de su país. Secuestros, asesinatos, violaciones, en un Continente secuestrado, asesinado, violado desde hace cinco siglos.

Ricardo Iniesta

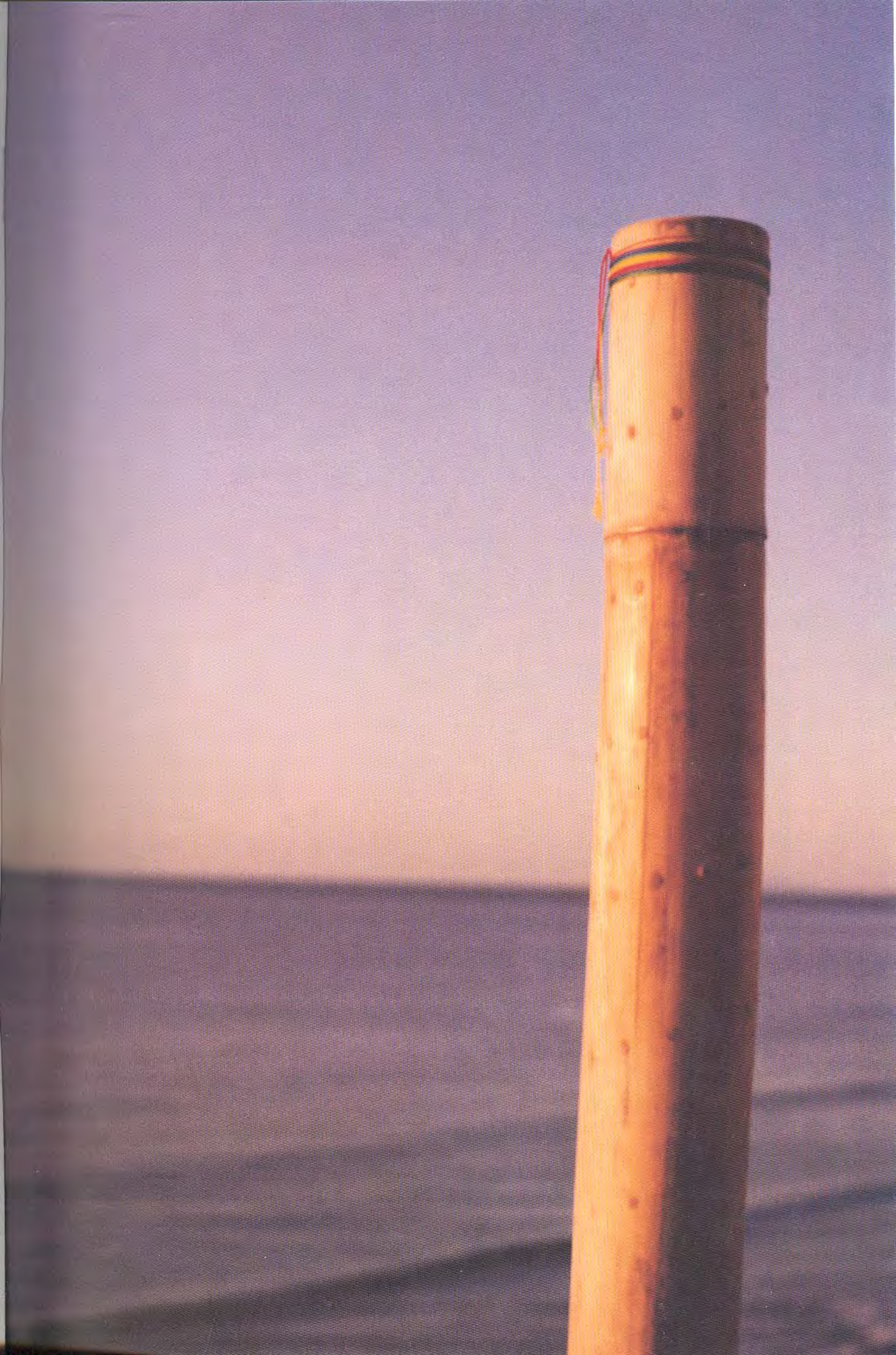


TEATRO

ARENA











ARENA TEATRO / TRAYECTORIA

1986

FASE I: USOS DOMESTICOS

de ESTEVE GRASET

Música de Pepe Manzanares.

MANIOBRAS URBANAS

Instalación escénica de Esteve Graset

Música de Luis Muñoz.

1987

CONCIERTO

Instalación escénica de Esteve Graset

Música de Luis Muñoz

Diseño Acústico de Pepe Manzanares.

CALLEJERRO (1ª edición)

de Esteve Graset

Música de Pepe Manzanares y Luis Muñoz

1988

CALLEJERO (2ª edición)

de Esteve Graset

Música de Pepe Manzanares.

1989

EXTRARRADIOS

de Esteve Graset

Música de Pepe Manzanares.

1991

FENOMENOS ATMOSFERICOS

de Esteve Graset

Música de Pepe Manzanares.

VENTANA TRASERA

Instalación escénica de Esteve Graset

Música de Pepe Manzanares.

MIRAR DE NO DARLE AL GATO

Instalación escénica realizada en Teotihuacán (México)

de Esteve Graset

1992

PALOS DE LLUVIA

Instalación escénica de Esteve Graset

EXPROPIADOS

de Esteve Graset

GIRAS 1990-91

Helsinki, Salamanca, Sevilla, Murcia, Valladolid, Frankfurt, Calasparra, Cieza, San Javier, Alicante, Lisboa, Bruselas, Molina del Segura, Lyon, Alcantarilla, Madrid, Maubeuge, Zaragoza, Granada, Amsterdam, Zagreb, Hamburgo, Viena, Roma, México D.F., Monterrey, Guanajuato, Glasgow.

PALOS DE LLUVIA

Instalación escénica de Esteve Graset.

(Un trabajo visual y sonoro para el proyecto EXPROPIADOS)

Producción ejecutiva

Vicenta Hellín

Dirección Técnica

Pepe Manzanares

Documentación

Sebastián Ruíz

Administración

M^a Dolores Conte

Logística

Pepe Esteban

Técnico

Pedro Hellín

Producción

Arena Teatro

Fotografía

Esteve Graset

Construcción máquinas

Miguel Cánovas/TEDIMAG

ARENA TEATRO es una compañía concertada con el INAEM del Ministerio de Cultura.

ARENA TEATRO

DRAMATURGY OF THE SEA II/III

II

Esteve Graset, together with Arena Teatro, has developed a series of ravingly theatrical works in the recent years, whatever some critics may say, blind as they are with the worst blindness of all: that which you impose on yourself in putting a simple white trap on your own eyes. Ravingly theatrical, because they give back to the theatre its condition as an independent and unrestricted art form; and because everything they borrow from other artistic (human) forms of expression becomes a way of expression which is unmistakably specific of theatre.

Then there is yet another thing coming to my mind —my effort in writing a short-essay about Arena's trajectory, which I finally entitled with one of the basic intuitions in the work of Esteve Graset: DRAMATURGY OF THE SEA (I).

Effort as a resistance to diminish the real presence of a work of art (any kind of work of art) to a handful of words. Resistance based on the awareness that, at best, that handful of words ends up by being a pale reflection from the physical, emotional and intellectual experience you felt some time ago, being on your seat, in front of the real work being developed in the real time of theatre; and at worst, that it ends up by being a filter, a justification, a kind of censorship, an alibi or even something worse, a handful of words under which even the best-intentioned of reviewers (let alone the ill-intentioned, who are still there) is taking the risk to bury what really matters in all this subject: the real presence of the work and our relationship with it. That relationship is a source of pleasure, knowledge and development of all our senses. And the political dimension of it all does not lie either in belch or in opportunism.

Now I verify that Arena's journeys have not ended yet. I still resist to come into FENOMENOS ATMOSFERICOS with another perspective than that of an individual viewer who is not after judging, not even crumbling, cutting up (destroying?), but just enjoying. And I perceive the possibilities of EXPROPIADOS project, I sense the real presences of the theatrical materials included as a part of the installation presented in "etc 92"; I almost surmise, as a beautiful dream, the real presences of their fantastic proposal for an occupation of Teotihuacan pyramids in Mexico.

And once again on the verge of what you rationally want to avoid, exegesis, the handful of words. Are they required? Are they useful? Let the question stand in the air: at least in so far as they do not turn into soil to bury the living.

III

I remember my effort some hours before: trying to write about FENOMENOS ATMOSFERICOS (FLY, FLY, FLY). A window of light in the background, in front of our eyes. We are motionless. Past and present mix up. I am motionless, quietly sat down on an armchair. And a TV monitor in front of my eyes, where I can see a window of light in the background.

The window of light dissolves. The eyes blink and other lights, shapes and images appear. Words that are like echoes. Little rivers of nightly words, glimpses of a dialogue between two (vocal) cord instruments. A window suddenly opening in two directions: towards the world around us and towards the yet alive and sometimes asleep garret in our brain. The key for the mystery lies —who knows?— in that possibility of opening towards both sides. A touchable mystery: like a nearby landscape. Like those doors that are always open to desperate and inquisitive people. As we are. All of us.

Time. The setting up of a field for freedom. The refusal to accept the ideological alibis for opportunism and corruption.

Feet are making marks on the ground. They take part in intertwining. The sea in the TV monitor. Nature's choreography. THE WHOLE SEA DOWN ON THE TABLE.

The main thing: not to lose the sense of our presence in the theatre. To look at. To be able to hear the deep metallic roaring of the sea. Be able to see with the eyes of desire: be able to get to the cliff, open THOSE eyes and not close them again.

Try it. It is really very simple.

Antonio Fernández Lera
Madrid, febrero 1992

DRAMATURGIA DEL MAR II/III

II

Esteve Graset ha desarrollado en los últimos años, con Arena Teatro, un conjunto de obras rabiosamente teatrales, digan lo que digan críticos ciegos de la peor de las cegueras: la que uno se impone a sí mismo con un simple trapo blanco sobre los ojos. Rabiosamente teatrales, porque restituyen al teatro su condición de arte independiente y libre de ataduras; y porque todo lo que toman prestado de otras formas de expresión artística (humana) se convierte en un medio de expresión inequívocamente específico del teatro.

Dicho esto, me viene a la cabeza el esfuerzo por escribir el pequeño ensayo sobre la trayectoria de Arena, que finalmente titulé con una de las intuiciones básicas en el trabajo de Esteve Graset: DRAMATURGIA DEL MAR (I).

El esfuerzo como resistencia a reducir la presencia real de una obra de arte (de cualquier obra de arte) a un puñado de palabras. Resistencia basada en la conciencia de que, en el mejor de los casos, ese puñado de palabras acaba siendo el pálido reflejo de la experiencia física, emocional e intelectual sentida tiempo atrás, en la butaca, frente a la obra real desarrollada en el tiempo real del teatro; y que en el peor de los casos acaba siendo filtro, justificación, censura, coartada y otras cosas peores, un puñado de palabras bajo el que hasta el comentarista mejor intencionado (no digamos ya los mal intencionados, que los hay) corre el riesgo de sepultar lo verdaderamente importante de todo ese asunto: la presencia real de la obra y nuestra relación con ella. Esa relación es fuente de placer, conocimiento y desarrollo de todos nuestros sentidos. Y su dimensión política no reside en el eructo ni en el oportunismo.

Ahora constato que los viajes de Arena Teatro no han concluido. Todavía me resisto a entrar en FENOMENOS ATMOSFERICOS con otra perspectiva que no sea la de un espectador individual que no se propone juzgar, ni siquiera desmenuzar, despiezar (¿destruir?), sino solamente disfrutar. Y percibo las posibilidades del proyecto EXPROPIADOS; intuyo las presencias reales de sus materiales escénicos incorporados a la instalación que se presenta en "etc 92"; casi vislumbro, como un hermoso sueño, las presencias reales de su fantástica propuesta de ocupación de las pirámides de Teotihuacán en México.

Y una vez más al borde de lo que racionalmente deseas evitar, la exégesis, el puñado de palabras. ¿Hacen falta? ¿Son útiles? Dejemos la pregunta en el aire: siempre que no se conviertan en tierra para enterrar a los vivos.

III

Recuerdo mi esfuerzo de hace unas horas: escribir sobre FENOMENOS ATMOSFERICOS (VOLAR, VOLAR, VOLAR). Una ventana de luz al fondo, delante de nuestros ojos. Estamos quietos. El pasado y el presente se confunden. Estoy quieto, cómodamente sentado en un sillón. Y delante de mis ojos un televisor donde puedo ver una ventana de luz al fondo.

La ventana de luz se disuelve. Los ojos parpadean y surgen otras luces, otras formas, otras imágenes. Palabras que son como ecos. Pequeños ríos de palabras nocturnas, atisbos de un diálogo entre dos instrumentos de cuerdas (vocales). Una ventana que de pronto se abre en dos direcciones: hacia el mundo que nos rodea y hacia el desván que permanece vivo y a veces dormido en nuestro cerebro. Esa posibilidad de abrirse hacia los dos lados es –quién sabe– la clave del misterio. De un misterio que se palpa: como un paisaje cercano. Como esas puertas que siempre se abren ante las manos de los desesperados y los curiosos. Nosotros. Todos nosotros.

El tiempo. La creación de un territorio para la libertad. El rechazo de las coartadas ideológicas del oportunismo y de la corrupción.

Los pies hacen marcas en el suelo. Forman parte del entrelazamiento. Mar en la televisión. Coreografía de la naturaleza. TODO EL MAR ENCIMA DE LA MESA.

Lo principal: no perder el sentido de nuestra presencia en el teatro. Mirar. Ser capaces de oír ese rugido metálico y profundo del mar. Ser capaces de ver con los ojos del deseo: ser capaces de llegar hasta el acantilado, abrir ESOS ojos y no volver a cerrarlos.

Prueben. Es muy sencillo.

Antonio Fernández Lera
Madrid, febrero 1992

RAIN STICKS

Rain inside a cylinder. Hundreds of superposed particles –quiet in darkness, waiting for a turn to drop.

The cylinder is reversed. The silent mass is disjoined and multiplies itself. Now there are tiny sounding bodies impelled to travel over a space contained between two poles.

It is not the going up and down what matters, but the “between” –the rambling between the cylinder internal surface and the drop-hindering obstacles.

It is a dry rain retarded by its frictions, an unseen rain turned into sounds, which will become denser. There will be several groups of cylinders which, in their isolated going down, will turn into a continuous, wavy and yet not a monotonous movement, where the rhythms variety will intermingle with the intermittent flowing of water among vessels.

Every individual object will expand its own space and will extend itself within its audible surroundings.

As receivers, we see ourselves integrated as just another particle into the whole, pulled along by the sounding rush. As just another obstacle to travel over,

Arena Teatro

PALOS DE LLUVIA

Una lluvia contenida en un cilindro. Cientos de partículas superpuestas, inmóviles, en su oscuridad, a la espera de un giro, que les permita su descenso.

El cilindro se invierte. Esa masa muda se disocia, se multiplica. Ahora son minúsculos cuerpos sonoros los que se ven empujados a recorrer un espacio, contenido entre dos extremos.

No es el subir y bajar, el arriba y abajo, lo que importa, sino el "entre" la superficie interna del cilindro y los obstáculos que interceptan la caída.

Es una lluvia seca, retardada por sus rozamientos.

Una lluvia no vista, hecha sonidos, que pasará a ser más densa. Serán varios grupos de cilindros, los que verán convertido su descenso aislado en un movimiento continuo, ondulante, aunque no monótono, donde la pluralidad de ritmos se entremezclará con el fluir entrecortado del agua, entre vasijas.

Cada objeto individual ensanchará su propio espacio, prolongándose en su entorno audible.

Como receptores, nos vemos integrados en el conjunto, como una partícula más, arrastrada por la avalancha sonora. O como un obstáculo más, entre el cual discurrir.

Arena Teatro



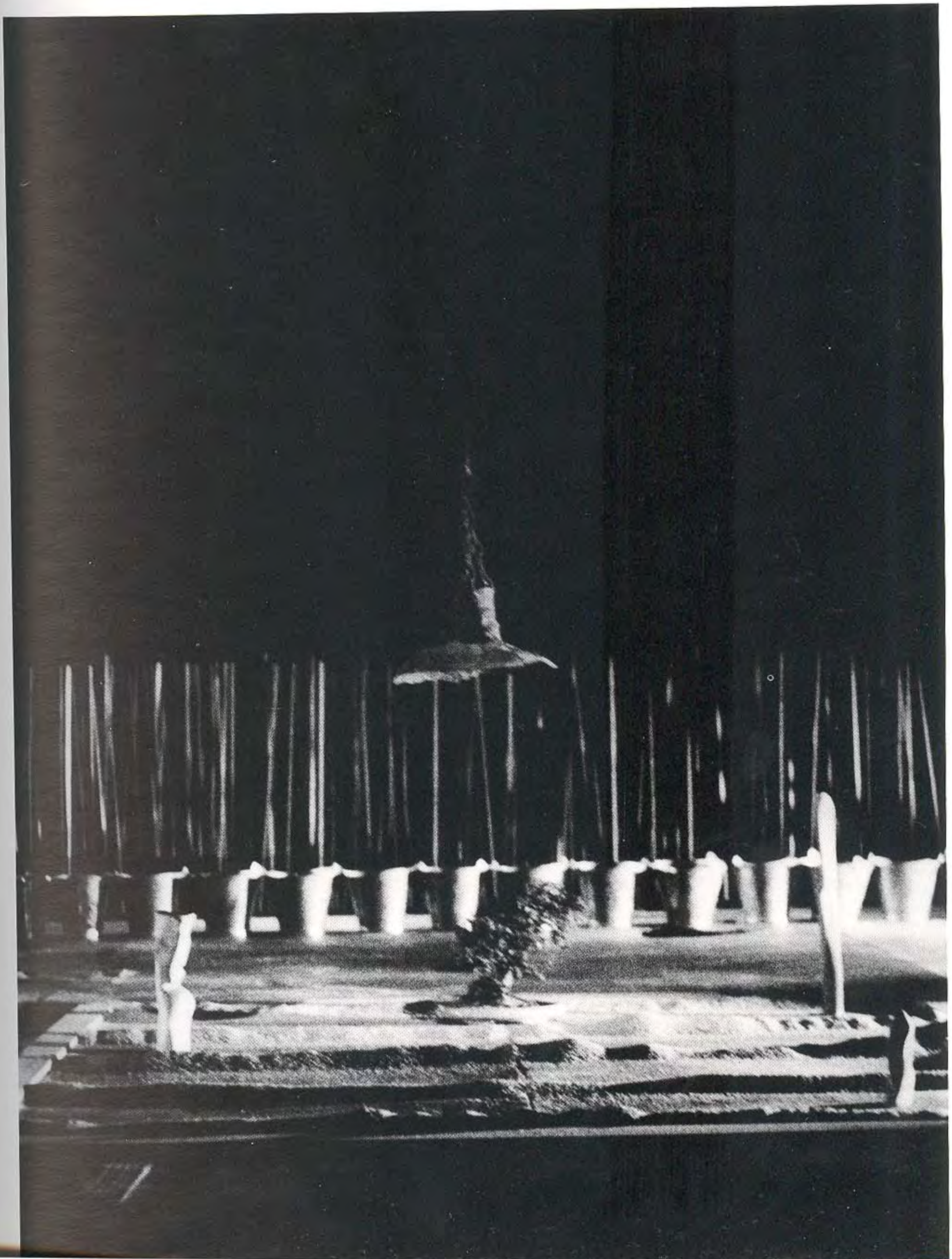
CARLOS MARQUERIE











CARLOS MARQUERIE / TRAYECTORIA

Nací en 1951. En 1972 comencé en la compañía de teatro de marionetas de Francisco Peralta. Me considero alumno de Paco no solamente en el campo del teatro, también en el de la pintura y la escultura. Hasta 1977, el teatro y la pintura conviven con independencia en mi tiempo. La creación del grupo La Tartana Teatro, en 1977, me hace ir abandonando progresivamente el trabajo en las artes plásticas.

A partir de 1984 comienzo a dirigir espectáculos, ocupándome de toda la parte plástica de los montajes.

En 1990 recupero el dibujo sin necesidad de que tenga una aplicación o funcionalidad para el teatro. Trabajo en las artes plásticas o escénicas independientemente, sobre la misma temática.

En la actualidad soy codirector de La Tartana Teatro y del Teatro Pradillo. Preparo en estos momentos EL HUNDIMIENTO DEL TITANIC, que se estrenará en julio de 1992 en el Teatro Central de Sevilla.

LOS PAISAJES DEL TEATRO, 1990-1992

"...Estaba penetrado por el afán de buscar formas, diferenciarlas y describir-
las más allá del paisaje..."

LENTO REGRESO, Peter Handke

CONTENIDO DE LA EXPOSICION

Instalaciones

LOS HOMBRES DE PIEDRA

Basada en el espectáculo del mismo título
(noviembre 1990)

EL ARBOL

Basada en el espectáculo PAISAJES Y VOZ (HISTORIA DE UN ARBOL)
(mayo 1991)

FRAGMENTOS DE ATLANTICO NORTE

Basada en el espectáculo EL HUNDIMIENTO DEL TITANIC
(en preparación, estreno julio 1992)

Dibujos

PAISAJES OCULTOS

Serie de cuatro dibujos, mayo 1990

PAISAJE SIN TITULO Nº 1

Mayo 1990

EN TORNO A "LENTO REGRESO", DE PETER HANDKE

Serie de dos dibujos, mayo 1990;

- Sin título

- Sorger en un paisaje o autorretrato

MUJER DE AZUL CON SOMBRILLA 1

Mayo 1990

MUJER DE AZUL CON SOMBRILLA 2

Mayo 1990

EL ARBOL

Serie de cuatro dibujos

Febrero 1991

PAISAJES SIN TITULO

Serie de cuatro dibujos, agosto-octubre 1991

MEDITERRANEO

Octubre 1991

NOCTURNO CON ARBOL

Serie de cuatro dibujos, noviembre 1991

FRAGMENTOS DE ATLANTICO NORTE

Serie inacabada, iniciada en diciembre 1991

A TREE WITH A HISTORY

I have the feeling that (up to fifteen years indeed) the whole of Carlos Marquerie's work as a theatre director has always been very closely linked to the world of painting: the drawing of things about to happen, his delicacy and accuracy in composition, in combinations of colours and perspectives, in the subtlety of glances, even –perharps– in the searching for that individual onlooker hidden in the audience: the searching for a "face to face" with each one of the onlookers themselves as independent and free human beings.

Perharps in this case work is the same as life: always the minimal texture whose appearance is delayed and which always takes its own time to go from brain to matter and to resemble dream. Maybe that is where one of the essences of any kind of artistic work lies in: that search for the smallest details within a complex organic structure. That is at least one of the most characteristic features in Marquerie's work: the combination of intangible and objective elements until you set up a building which perharps could not hold itself up (or even perharps it could not have been built) except for this number of details to rely on as a basement.

The possibility to see his work from a short distance has enabled me to be a witness in the slow process in which a group of drawings become unavoidably part of stage-works as OTOÑO, LOS HOMBRES DE PIEDRA or PAISAJES Y VOZ (HISTORIA DE UN ARBOL).

At some given time -maybe during LOS HOMBRES DE PIEDRA groundwork period or perharps much more in advance- he gave one step yet and he began to paint (or he began to paint again, who knows) large, middle-sized or small paintings, which later he detached or distanced himself from, as it usually is the case with things one is really involved with, up to the bottom of oneself. That was, actually, the beginning of yet another process: the shifting from a latent involvement to a completely deliberate involvement with painting and drawing.

Now both can unite —time and space from the theatre stage, rythm and air from drawing and painting. Those are branches from the same tree.

Antonio Fernández Lera

Madrid, January 1992

UN ARBOL CON HISTORIA

Tengo la impresión de que todo el trabajo de Carlos Marquerie como director de escena ha estado siempre muy estrechamente ligado al mundo de la pintura: el dibujo de las cosas presentadas, la delicadeza y la precisión en la composición, en las combinaciones de colores y perspectivas, en la sutileza de las miradas, tal vez incluso en la búsqueda de ese espectador individual, escondido entre todos los demás: la búsqueda de un "cara a cara" con cada uno de los espectadores, como seres humanos independientes y libres.

Tal vez, en este caso, decir trabajo es lo mismo que decir vida: siempre la textura mínima que tarda en aparecer, que se toma su tiempo para pasar del cerebro a la materia, para parecerse a lo soñado. En eso reside tal vez una de las esencias de cualquier tipo de obra artística: en esa búsqueda de los más pequeños detalles en el interior de una compleja estructura orgánica. Al menos ese es uno de los rasgos más característicos de la obra de Marquerie: la combinación de elementos intangibles y objetivos, hasta formar un edificio que tal vez no podría sostenerse en pie (o ni siquiera edificarse) sin esa multitud de detalles como base de apoyo.

Ver de cerca su trabajo me ha permitido contemplar –en un lento proceso de desarrollo– esa serie de dibujos que inevitablemente forman parte de creaciones escénicas como OTOÑO, LOS HOMBRES DE PIEDRA o PAISAJES Y VOZ (HISTORIA DE UN ARBOL).

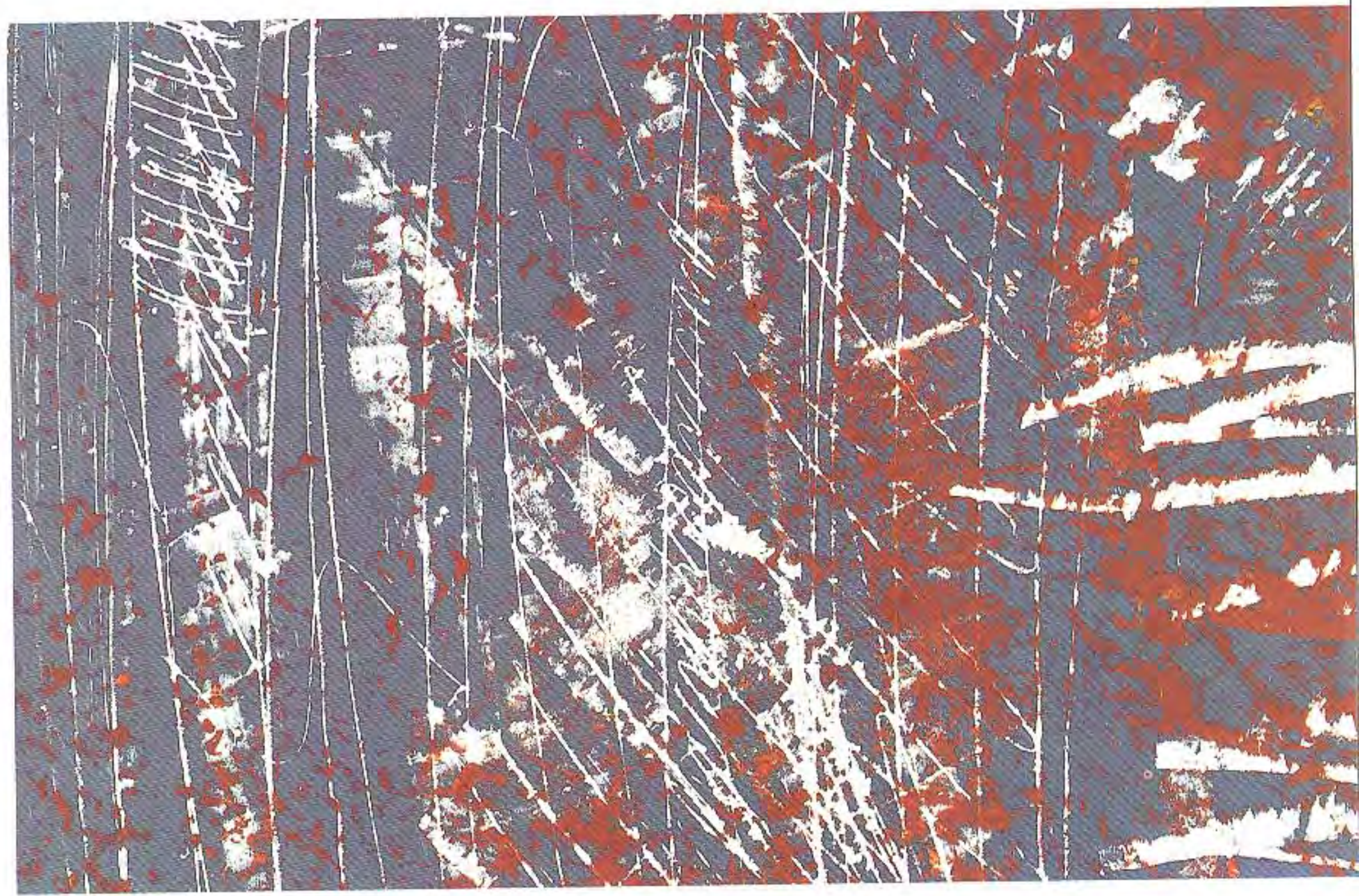
En algún momento –quizá durante la gestación de LOS HOMBRES DE PIEDRA, quizá mucho antes– Carlos dio el siguiente paso y comenzó a pintar (o comenzó de nuevo a pintar, quién sabe) cuadros grandes, medianos, pequeños, cuadros de los que más tarde se despegaba, se distanciaba, como suele pasar con las cosas en las que uno se compromete de veras, hasta el fondo de su ser. Era en realidad el inicio de otro proceso: el paso de un compromiso latente a un compromiso totalmente deliberado con la pintura y el dibujo.

Ahora pueden unirse: tiempo y espacio del escenario teatral; ritmo y aire del dibujo, de la pintura. Son las ramas de un mismo árbol.

Antonio Fernández Lera
Madrid, enero 1992



LUIS MUÑOZ



MARCIAL PICÓ





LUIS MUÑOZ Y MARCIAL PICO / CONCIERTOS / COMPOSICIONES

FLUIDOS. Concierto para flauta amplificada.
Luis Muñoz.

VUELOS CONCENTRICOS. Concierto para flauta y bajo.
Luis Muñoz y Julio Muñoz.

REGRESO A NU. Concierto para dos flautas.
Luis Muñoz y Marcial Picó.

GENERACION ESPONTANEA. Concierto para dos flautas y percusión.
Luis Muñoz y Marcial Picó, acompañados por Benedek Tóth.

LUIS MUÑOZ Y MARCIAL PICO / CONCIERTOS / EJECUCIONES

1991

Concierto Nuevas Músicas. Teatro Guerra, Lorca. Marzo.
Encuentros Teatro Contemporáneo. Teatro Romea, Murcia. Abril.
Sala Municipal de Exposiciones. Molina del Segura. Abril.
Casa de la Cultura. Elda. Septiembre.
XXII F.I.T. de Molina del Segura. Septiembre.
SIGMA 27. Bordeaux (Francia). Noviembre.

1992

Encuentros Teatro Contemporáneo. Molinos del Río. Murcia. Marzo.
Nuevo Teatro Circo. Cartagena. Abril.
SIGMA, Festival en Tokio. Beam Shibuya, Tokio. Junio/Julio.

LUIS MUÑOZ / MARCIAL PICO

Flautas

Luis Muñoz
Marcial Picó

Percusión

Benedek Tóth

GENERACION ESPONTANEA

Not so long ago, some scientists dedicated to the observation of Nature attempted to explain the phenomenon of life's creation, and they concluded that different species appeared without more ado, from nothing, each time the proper conditions arised at a given place. This phenomenon was called "spontaneous generation". Today we know that is completely a wrong theory, as art, in the environment we know, is the only thing that appears in such a picturesque way. Any new environment or circumstances are invariably accompanied with diverse phenomena produced by gratuitous activity –an actilivy that comes from the core itself of the situation as structural abstraction of a focused activity. These two kinds of activity are antagonistic in quality, yet complementary as a whole.

GENERACION ESPONTANEA is not any kind of group. Neither it is any other similar kind of permanent structure. GENERACION ESPONTANEA is mainly a stamp, an anagram, a kind of totem reduced to its smallest expression, and around which the gratuitous activity of an indefinite and variable number of individuals can gather.

- With no reasons or aims.*
- No word-games.*
- No boring erudition.*
- No laws, no form.*
- No avant-gard. No history. No plot.*

Luis Muñoz/Marcial Picó

GENERACION ESPONTANEA

Hace no muchos años, algunos científicos, observadores de la Naturaleza, trataron de explicar el fenómeno de la creación de la vida, concluyendo que las diferentes especies aparecían sin más, de la nada, cada vez que las condiciones propicias se daban en un lugar determinado. A este fenómeno llamaron "generación espontánea". Actualmente sabemos que esta teoría es completamente falsa, ya que lo único que en nuestro entorno conocido aparece de tan pintoresca forma es el arte. Cada nuevo ambiente, cada nueva concurrencia de circunstancias se acompaña invariablemente de una cierta cantidad de fenómenos producidos por la actividad gratuita. Actividad que emana directamente de la esencia misma de la situación como abstracción estructural de la actividad dirigida. Estas dos formas de actividad son cualitativamente antagónicas, aunque globalmente complementarias.

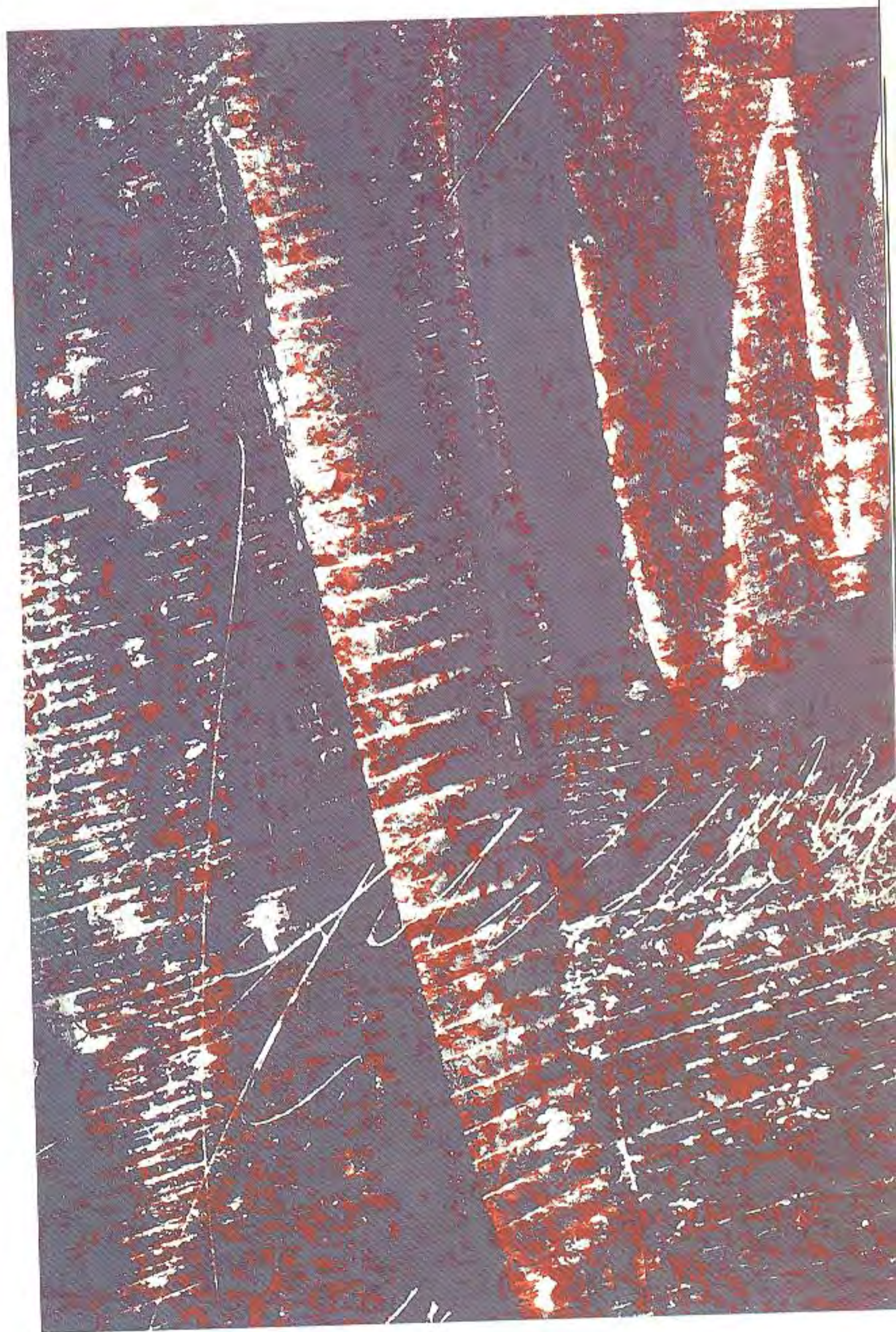
GENERACION ESPONTANEA no es un grupo de nada. Tampoco es otra clase de estructura organizativa estable similar. GENERACION ESPONTANEA es esencialmente un sello de caucho, un anagrama, una especie de tótem reducido a su mínima expresión en torno al cual puede concurrir ocasionalmente la actividad gratuita de un número indeterminado y variable de individuos.

- Sin motivos ni objetivos.
- Sin juegos de palabras.
- Sin erudición aburrida.
- Sin leyes, sin forma.
- Sin vanguardia. Sin historia. Sin argumentos.

Luis Muñoz/Marcial Picó



JORDI TEIXIDO







JORDI TEIXIDO / BIOGRAFIA ARTISTICA

Jordi Teixidó desarrolla estudios y actividades en el cómic, la música y el teatro. El interés por el mundo de la imagen se concreta como lugar de encuentro de las cosas aprendidas y también de las necesidades no satisfechas en los otros campos.

Actualmente combina la actividad en el mundo del teatro y la danza con la realización de videos.

Teatro y danza:

- Coautor y actor en el espectáculo SOPIKAL del grupo Poción Magi.
- Actor en el espectáculo ZOMBI de Zotal Teatre.
- Codirección del espectáculo de danza QUARERE del grupo MAL PELO.
- Escritura de textos para el espectáculo Z de Zotal Teatre.

Videos de creación:

- PATI PATI (4', 1990).
- SAU (8', 1990).
- ARAL (5', 1991).
- SOBRELUCAS (6', 1991).
- SOBRADIEL (7', 1991).

Video-reportaje de espectáculos, etc.

- EL LLOC EN JOC, para Teatre Obert.
- ESCOLA D'ART DE LA GARRIGA.
- BUGABOO de Cía Marceline y Sylvestre.
- BOXTROT de Cía Martí-Atanasius.
- CURSO DE VERANO 91 de Zotal Teatre.
- AFANYA'T A POC A POC de Lanónima Imperial.
- EL ARTIFICIO de Marcellí Antúnez y Andrés Morte.
- Z de Zotal Teatre.

Otros:

- Realización film S/8 para el espectáculo VAYA PLAYA de Cía. Solubles Teresa.
- Realización film 16 mm. para el espectáculo UET de M. Antonia Oliver y Juan Márquez.
- Remix films 16 mm para EL ARTIFICIO de M. Antúnez y A. Morte.
- Videos para el espectáculo Z de Zotal Teatre.

FICHA DE LOS VIDEOS

SAU

1990 (8'), U-Matic HB/Betacam.
Autor: Jordi Teixidó
Interpretación: Pep Ramis/María Muñoz
Idea y realización: Jordi Teixidó
Producido por Jordi Teixidó con la colaboración de Teatre Obert.

ARAL

1991 (5'), U-Matic HB/Betacam.
Autores: Pep Ramis/Jordi Teixidó
Coreografía: Pep Ramis
Iluminación: Constancio Simarro
Realización: Jordi Teixidó
Producido por Pep Ramis/Jordi Teixidó con la colaboración de Televisió de Catalunya S.A. y Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

SOBRELUCAS

1991 (6'), SVHS.
Sobre el espectáculo LUCAS de la compañía Mal Pelo
Realización: Jordi Teixidó
con la colaboración de Teatre Obert.

SOBRADIEL

1991 (7'), Betacam.
Adaptación de coreografías del espectáculo AFANYA'T A POC
A POC del grupo de danza Lanónima Imperial.
Realización: Jordi Teixidó
Coreografía: Juan Carlos García
Producido por Lanónima Imperial y BeNeCe Produccions.

ABOUT HIS WORK

The subject of movement in images is being developed in depth by video-dance. It is handled as the main and sometimes only reference for the artist. Video-dance fosters its own and self-defining guidelines that make it a pleasant field for research. Source and aims are different in SAU, ARAL, SOBRELUCAS and SOBRADIEL. In SAU the human movement is expressly conceived as part of a video experiment (all the images have been planned and edited "backwards"), in ARAL there is a joint-work between dance and image (the choreography is thought for video and viceversa), and SOBRELUCAS and SOBRADIEL are free adaptations from former choreographies to video.

TEXTS FOR THE VIDEOS

Thanks to a very long drought, we filmed SAU in a church that, only for a few days, showed itself in the open air after fifty years under the waters of a reservoir whose name is the same. The place is brought to life in using the "backwards" technique in a way that is not obvious for the viewer. SAU deals with the relationship between some human beings and the landscape in which they are integrated.

In ARAL a character, a room and sixty birds are included. We built a space, a world perhaps only existing in the character's mind. ARAL is on the map but we never know where.

Being an adaptation from a former performance (LUCAS, by Malpelo dance company), in SOBRELUCAS we tried to convey something from its essence. As we tried to keep away from reportage, we made the choice to get rid of the misgiving we felt towards video "effects".

In SOBRADIEL (originated in the performance AFANYA'T A POC A POC, by Lanónima Imperial) we opted for a video-clip approach, although perhaps the main difference with respect to the former works lies in the freedom in the use of the camera, as most images were filmed with a hand-camera.

TEXTO SOBRE EL TRABAJO

El video-danza desarrolla a fondo el tema del movimiento en la imagen, tratándolo como principal y a veces única referencia para la creación. Este provoca unas pautas propias que lo definen y lo convierten en un terreno agradable para la investigación. SAU, ARAL, SOBRELUCAS y SOBRADIEL tienen orígenes e intenciones diferentes. En SAU el movimiento humano está expresamente ideado en función de una experimentación en video (todas las imágenes están pensadas y editadas "marcha atrás"), en ARAL existe un trabajo conjunto de creación de la danza y la imagen (es decir, la coreografía está pensada para el video y viceversa), y en SOBRELUCAS Y SOBRADIEL se trata de libres adaptaciones al video de coreografías ya existentes anteriormente.

TEXTOS PARA LOS VIDEOS

Gracias a una prolongada sequía, rodamos SAU en una iglesia que, sólo por unos días, se mostraba al exterior después de estar cincuenta años sumergida bajo el agua del pantano del mismo nombre. El lugar toma vida propia al usar la "marcha atrás" de manera que ésta no sea evidente para el espectador, SAU trata de la relación entre unos seres humanos y el paisaje del que forman parte.

En ARAL hay un personaje, una habitación y sesenta pájaros.

Construimos un espacio, un mundo que quizás sólo existiera en el interior del personaje. ARAL está en el mapa, pero nunca sabemos dónde.

Tratándose de la adaptación de un espectáculo preexistente (LUCAS de Mal Pelo), SOBRELUCAS intenta transmitir algo de la esencia de éste. Al intentar alejarlo del reportaje, la opción tomada fue despojarnos de la aprensión que teníamos hacia los "efectos" del video.

El planteamiento de SOBRADIEL (que proviene del espectáculo AFANYA'T A POĆ A POC de Lanónima Imperial) es claramente de video-clip, aunque quizás la mayor diferencia respecto de los trabajos anteriores se encuentra en la liberación de la cámara, ya que la mayoría de imágenes están tomadas cámara en mano.



TALLER
ETC

TONI COTS







TONI COTS / TRAYECTORIA

Un todo terreno teatral. Inicia sus estudios de arte dramático en Barcelona, al tiempo que participa en diversos montajes escénicos. Interesado por la danza, estudia la técnica de Marta Graham y danza clásica en la London School Of Contemporary Dance. Visita a diferentes grupos en busca de afinidades hasta recalar en las filas del Odin Teatret, grupo con el que iba a mantener una larga relación como actor. Fruto de esa relación son espectáculos como: JOHAN SEBASTIAN BACH, clown; ANABASIS, calle, o CENIZAS DE BRECHT, espectáculo de sala. Con esta compañía danesa ha realizado giras por gran número de países, participando en significativos festivales, como los Encuentros Internacionales de Teatro en Belgrado y Bergamo, Festivales de Zacatecas y Ayacucho, en América Latina.

Toni Cots ha realizado varias estancias en Extremo Oriente, estudiando danza balinesa y arte marcial en Indonesia, danza "Buyo" en Japón y cultura física y autodefensa en la India. De estas experiencias nació un espectáculo propio, PUPUTAN, que junto al realizado bajo la dirección de Eugenio Barba, EL ROMANCERO DE EDIPO, han formado el repertorio de este actor durante un buen número de años.

A la vez Toni Cots viene realizando toda una serie de tareas pedagógicas en el marco de instituciones como la Escuela de Arte Dramático de Valencia, la Escuela Internacional de Antropología Teatral, un proyecto de Eugenio Barba o su proyecto Basho.

Dirige el Festival Sitges Teatre Internacional durante cuatro años. Es nombrado director de Teatre Obert en 1988, organismo creado para estimular y promocionar la búsqueda y experimentación en el marco de las Artes Escénicas Contemporáneas en Cataluña. En tres años al frente de este organismo ha impulsado la producción de gran número de compañías de teatro y danza, no sólo del ámbito catalán, sino de España en general.

Recientemente viene ejerciendo labores de dirección escénica para diversas compañías: THE GAME PLAYER, para Clepsyla Theatre; MANORA, para Interaxis, espectáculo este realizado con actores, músicos y bailarines europeos y balineses, y CANTE JONDO, para Cirque Divers y Theatre de la Place de Lieja. En Colombia ha presentado un espectáculo basado en textos de García Lorca, PULSO HERIDÓ.

Los trabajos realizados por Toni Cots se integran, generalmente, dentro de un proyecto llamado Basho que incluye actividades pedagógicas y creativas.

LA COMPOSICION DE LA VOZ Y DEL CUERPO EN EL ACTOR

Este seminario busca establecer una serie de principios que rigen tanto el trabajo físico como vocal del actor.

Programa:

1. Aprendizaje, ejecución y análisis de ejercicios físicos correspondientes a distintas disciplinas –acrobacia, plástica, biomecánica, etc...–.
2. Desarrollo de dichos ejercicios, en una secuencia determinada, a partir de la dinámica propia a cada individuo: ritmo, acentos, intensidad.
3. Elaboración de ejercicios físicos por cada uno de los participantes, aplicando los principios básicos que rigen toda acción física del actor.
4. Ejercicios de precalentamiento de la voz (ejercicios respiratorios, aplicación del sonido a la respiración, etc).
5. Ejercicios vocales elementales a partir de un texto en prosa. Estos ejercicios dan la posibilidad al actor de adquirir conciencia de las cuatro zonas del cuerpo donde la voz puede situarse. Es decir: se trata de un trabajo introductorio sobre los resonadores vocales situados en el cuerpo.
6. La voz como creadora de un espacio sonoro:
 - a. trabajo sobre la intensidad y tono de la voz
 - b. trabajo sobre la precisión de las acciones vocales, a partir de un texto en prosa.
7. Aproximación al texto dramático.

CAN YOU TRANSMIT THE OWN EXPERIENCE?

It doesn't exist a formula. Before anything it is necessary to establish the conditions , to open a "relation".

The main condition is to take on the own experiences to reflect them on the other people, the rest will depend on the other personal choices.

The experience and knowledge of each person are unique and this "uniqueness" will be the one which finally determine the texture, the colour, the depth...; that is to say the shade. It can and it must exist if an action wants to "Belong" to an identity.

The identity is not technique or behaviour.

The memory needs to be forgotten to accept to "translate" a desire.

Toni Cots

¿SE PUEDE TRANSMITIR LA PROPIA EXPERIENCIA?

No existe una fórmula. Antes que nada es necesario establecer las condiciones para abrir una "relación".

La condición primordial es la de asumir las propias experiencias para reflejarlas en los demás; el resto dependerá de las elecciones personales.

La experiencia y conocimiento de cada individuo son únicas y esta "unicidad" será la que finalmente determine la textura, el color, la profundidad...; es decir, el matiz puede y debe existir si una acción quiere "pertenecer" a una identidad.

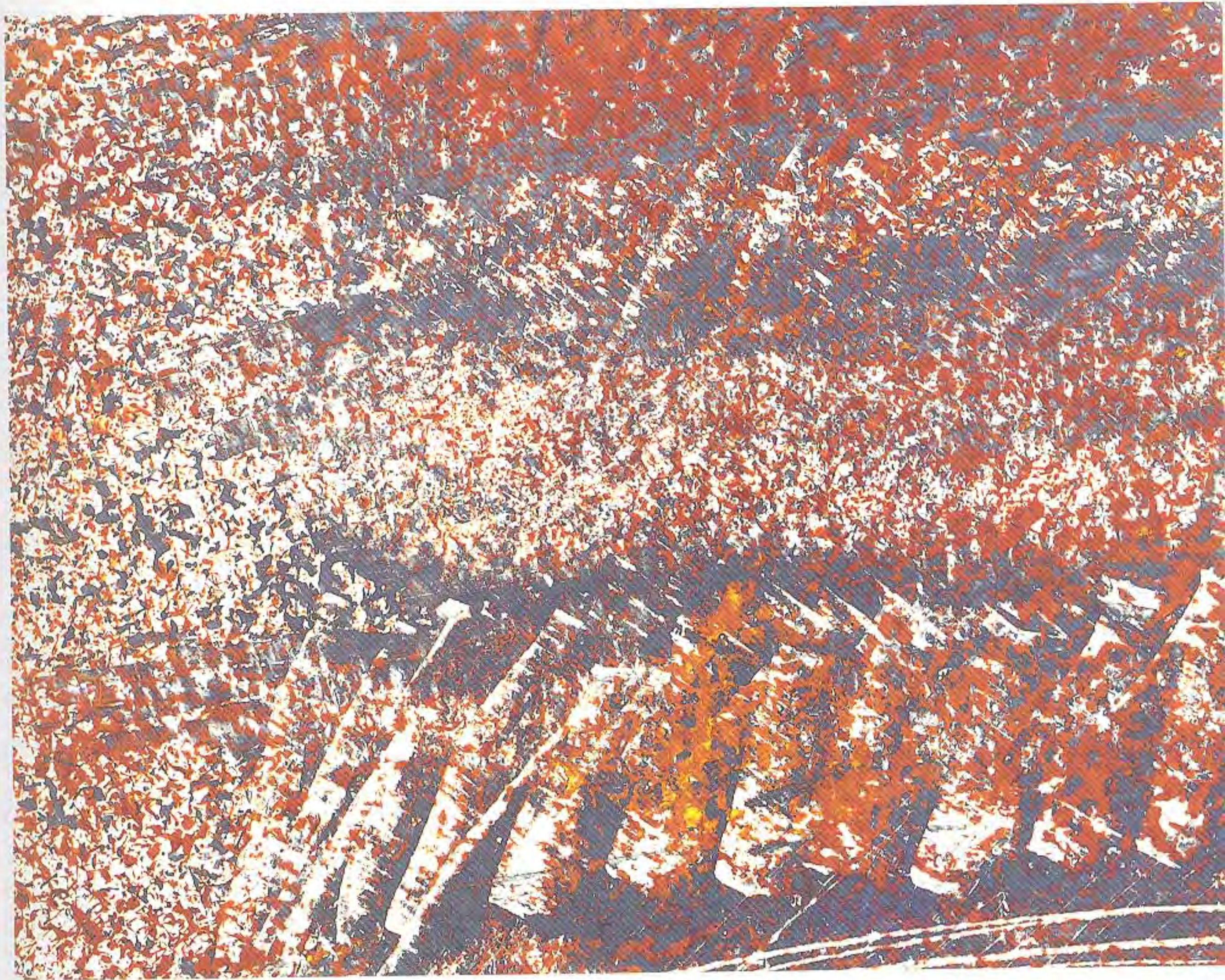
La identidad no es técnica o comportamiento.

La memoria necesita olvidarse para aceptar "traducir" un deseo.

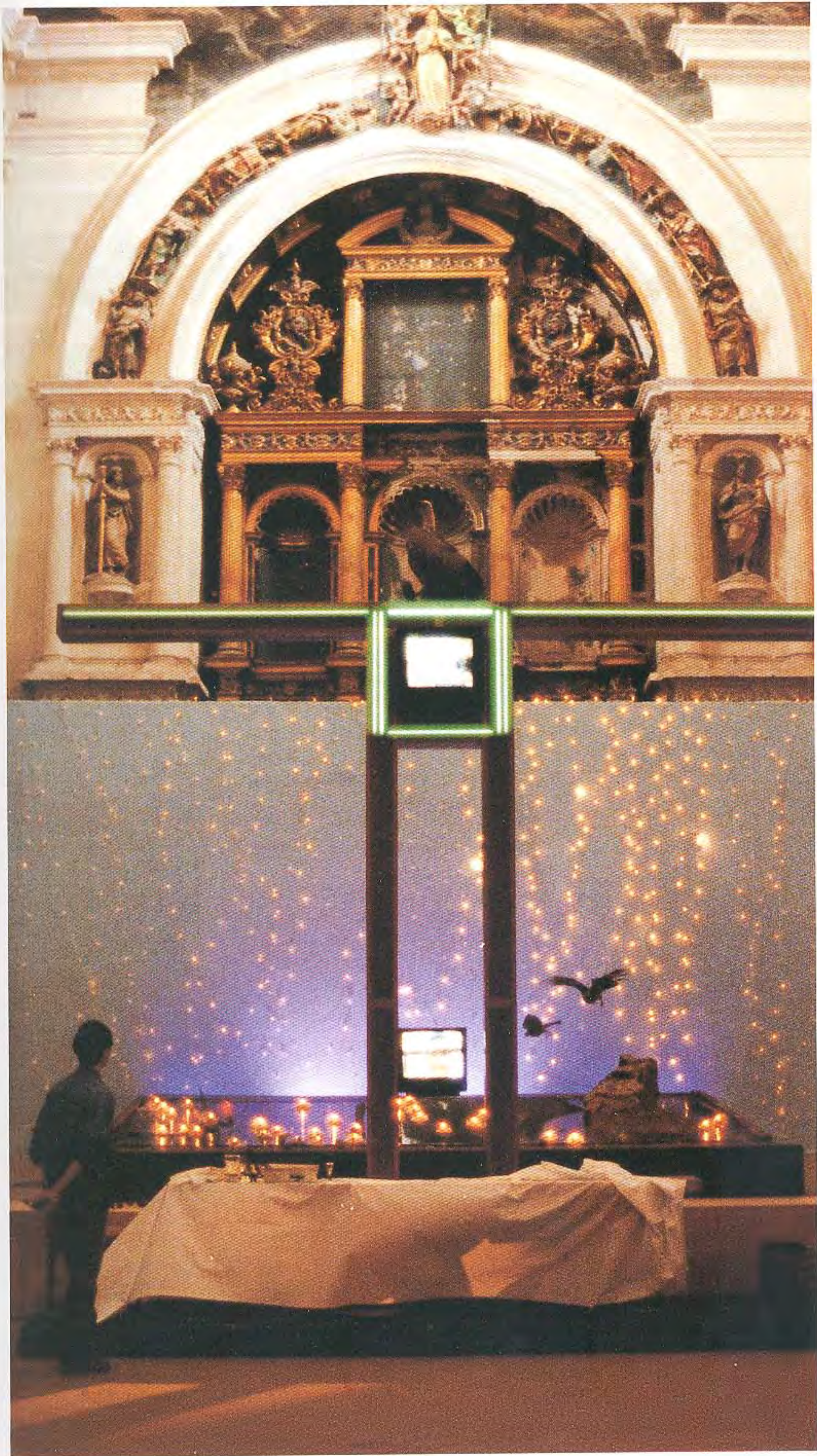
Toni Cots



RISAERT TEN CATE



OMEIRA SANCHEZ
Instalación escénica
de Ritsaert ten Cate
MICKERY - Amsterdam
Iglesia de San Esteban, "etc 91"





BAILANDO SOBRE EL VOLCAN:

VARIACIONES SOBRE UN TEMA

Escrito en inglés por Ritsaert ten Cate.
Editado en inglés por Collen Scott.
Traducción: Antonio Fernández Lera.

Estos textos han sido escritos gracias a la colaboración prestada por
Amsterdam Fonds voor de Kunsten, Amsterdam

1: LISBOA

(Intervención ante la reunión anual del Informal European Theatre Meeting, IETM)

Resulta extraño comprobar hasta qué punto nuestras vidas dependen del trabajo que realizamos juntos en estos días. Para el IETM como organización, para sus integrantes individuales, para todos los que formamos parte de este intrincado sistema social, político y cultural. Demasiado bien sabemos todos la cantidad de combustible que esta máquina necesita y hasta qué punto ese combustible es esencial. Pero al mismo tiempo es extraño. Es extraño ver la importancia que ha llegado a tener un informe, un bloque de poder, un congreso como tal congreso. Al fin y al cabo, todo eso incide de forma directa sobre el tiempo y la energía que dejamos de dedicar a las propias artes.

Tras 12 años de existencia del IETM, seguimos llevando ese nombre con orgullo. La intención de informalidad sigue estando presente, aunque parece que hemos aceptado con resignación que tanta informalidad ya no es posible.

Somos parte de ese proceso, tal vez porque, cuanto mayor es la formalidad de la organización, mayor es nuestra sensación de seguridad. Tal vez esa creciente formalidad nos hace creer que tenemos una mayor capacidad de control sobre las cosas. Pero, ahora que ya hemos terminado con el papeleo –o al menos hemos empezado–, quiero hablar sobre las paradojas e inseguridades, sobre la complejidad de la vida que, con demasiada facilidad, se esconde bajo el ingente papeleo y que –en mi opinión– constituye la parte más importante de nuestro trabajo. Permitidme que os muestre algunas fotografías.

Primera fotografía: un salón de conferencias en el edificio de la Fundación Gulbenkian. Unas ventanas y un jardín. En el exterior, una pareja con un niño. Unas radiantes rosas rojas. Esa imagen se mezcla, sobre el cristal, con el reflejo de una cabina de traductores, detrás de mí.

A mi derecha, tres profesores portugueses. Se inclinan reverentes ante Madame Perdigao. Ella aparece perfectamente peinada, con aspecto regio y relajado. Rezuma energía y confianza, en llamativo contraste con la actitud sumisa de los eruditos. Lo que la fotografía no puede mostrarnos es el cáncer que la devora por dentro. Eso no parece suponer para ella ninguna diferencia. La fotografía, pese a todo, nos muestra un corazón y un espíritu frente a un intelecto no alcanzado de forma democrática. Solamente un majestuoso conocimiento de la forma de hacer bien las cosas. La fortaleza de Madame Perdigao debe de haber asustado a mucha gente. A buen seguro que toda norma se tendría que adaptar a su forma de ver las cosas. Bueno. Recordemos las agallas y la belleza contenida en ellas.

Segunda fotografía: largas mesas. Más ventanas y, a lo lejos, unas colinas bañadas por el sol. A la izquierda, el tablero verde de una mesa de ping-pong, casi oculta tras la imponente presencia de María Luisa, la dama que acaba de cocinar para nosotros. Es como si quisiera vigilarnos mientras nos atiborramos con su maravillosa comida italiana (realmente monta guardia, y ay de quien se deje algo en el plato).

Aquello es, al mismo tiempo, una verdadera y bulliciosa Torre de Babel, en la que se pueden oír diversas lenguas, en competencia con el ruido de vasos, platos y cubiertos. De pie, Roberto Cimetta. Mueve sus manos como un maestro, con una cálida y amorosa expresión de exuberancia en su rostro, mientras esboza su última propuesta sobre otro nuevo proyecto que dará nuevos bríos a las apagadas fuerzas culturales europeas. En este momento –como en tantos otros– Roberto es una verdadera celebración de la vida y de sus energías creativas; una orgía de creatividad; caótico, sin tiempo para ordenar las cosas. Se entrega confiadamente a la celebración por la celebración y al hecho mismo de compartirla con otros. Esto no es un recuerdo nostálgico. El hecho de la posibilidad es importante.

Otra fotografía: una cocina. Los restos de otra cena en nuestros platos, esparcidos sobre la mesa junto a vasos y botellas vacías. Dos hombres sentados, al borde de una borrachera sin remisión. Representan dos mundos tan distintos como es posible imaginar, uno de ellos está al frente de un departamento ministerial, el otro dirige una organización teatral. Durante un buen rato se han saltado la línea divisoria que mañana volverá a separarles. Después de la resaca volverán al doble lenguaje, uno aplicando las reglas

y el otro haciendo lo posible por saltárselas. Son las cuatro de la mañana y parece como si estas personas, amigos declarados e implacables enemigos, quisieran detener la llegada del nuevo día, cuando podrán decir que la noche anterior estaban borrachos y por tanto nada tenía significado.

Mañana, probablemente, él leerá el informe de la IETM. Yo, por mi parte, deseo hoy describir el mundo paralelo a ese documento.

Una cuarta fotografía: un cuarto de estar en Leningrado. En la habitación, libros, muebles, un piano y una mesita repleta de copas antiguas de champaña, pastel de crema y un rebosante cenicero. En el centro está Vladimir, moviéndose y hablando sin parar; por su tremenda velocidad y su actividad errática resulta difícil enfocarle. Se sienta, se pone de pie, da unos pasos, toca el piano, coge un libro, juega un juego de guerra en su ordenador, lee en voz alta un artículo escrito para "Istvestia", donde es redactor jefe local. Se arriesga a decir lo que piensa políticamente, ama a su Rusia y a Leningrado por encima de todo, se preocupa, se desespera y se esfuerza por ampliar su visión sobre un futuro, sobre lo posible e imposible de todo ello. Deja exhaustos a sus visitantes occidentales en su esfuerzo por asimilar lo que él dice, por lograr al menos un principio de comprensión. Nos sentimos perdidos, no podemos llegar a comprender, pero podemos dar testimonio. Compartir con otros la existencia de esta imagen es, quizá, un principio de comprensión.

Ahora una breve pausa. Nos hemos precipitado desde Lisboa hasta Polverigi, desde el sur de Holanda hasta Leningrado. En estas fotografías se hallan esbozos de un argumento, de una controversia, el intento de comprender y la imposibilidad de comprensión. Fuerzas y contrafuerzas. Pero, felices o silenciosas, tristes o intensas, constituyen una materialización de la vida en situaciones cargadas de diferencias y dificultades culturales.

Por tentador que resulte, no podemos permitirnos una simplificación de los problemas implícitos en todo este asunto. Pero una cosa son los peligros de la simplificación y otra cosa distinta es la búsqueda de un equilibrio sano.

Así pues: si es cierto que la prueba de una inteligencia de primer rango consiste en la capacidad de tener en la mente dos ideas opuestas al mismo tiempo y seguir conservando la capacidad de funcionamiento, entonces sospecho que en esta habitación hay una gran cantidad de inteligencia de primer rango. Pero ya ha pasado más de medio siglo desde que Fitzgerald hiciera esa observación, y planteo que desde entonces el problema ha cambiado. No tenemos que funcionar, simplemente; ahora tenemos que funcionar en equilibrio.

Quiero a la gente que sale en esas fotografías, ¿saben? Y a las personas que aparecen en muchas fotografías como esas. Pero, al mismo tiempo que les quiero, también puedo odiarles. Puedo odiarles con toda mi alma cuando su propia vida y su creatividad me obligan a adoptar una postura en favor o en contra de ellos o de lo que representan. Pondré un ejemplo. No una fotografía esta vez. Un *collage* quizá. De Nueva York: el Wooster Group

He tenido el privilegio de presentar a este grupo en Amsterdam en ocho ocasiones hasta ahora, desde que cambiaron su anterior nombre de Performance Group por el de Wooster Group, después de 1974. Hasta 1978 no les pude convencer –más o menos a punta de pistola– de que viajaran de nuevo y compartieran su estimulante talento artístico con un público europeo que también se merecía la oportunidad de sentir confusión e inspiración.

Esta primavera (de 1991) vuelven con BRACE UP!, en una prolongada gira que hicimos posible los adictos del Wooster Group, que hemos prosperado hasta el punto de lograr que su última pieza se presente en Europa. Nuestra principal motivación: el apoyo a la trayectoria del grupo, a lo que hay que añadir, casi como un eufemismo, la presentación de dicho trabajo en teatros de Berlín, Frankfurt, Viena, Bruselas, París y Amsterdam (y anteriormente también en Glasgow).

Hasta aquí todo está bien. Pero déjenme añadir que también he llegado a detestarles. Quiero decir: una vez más hay que hacer frente a lo que haga falta. Son el grupo de personas más egocéntricas, orgullosas, obstinadas, intransigentes e inflexibles con las que he tenido el placer de tratar.

Como programadores, hablamos de amistad y respeto y del respaldo decidido al talento artístico y creativo. Queremos "ayudar". Pero tal vez sea más cierto que lo que queremos es comerlos vivos, a ellos y a su trabajo. Después de todo, la propiedad de un talento tan increíble, aunque sea temporal, es buena para nosotros o –todavía peor– de hecho la necesitamos para seguir existiendo como programadores y productores. ¿Qué conseguimos, "nosotros los productores", a cambio de esa amorosa amistad, de esa devoción, de ese deseo? ¿Obtenemos a cambio gratitud y reconocimiento por nuestro apoyo? ¿O un poco de amistad al menos?

No. "Sólo" conseguimos el mejor producto posible al mayor precio posible. Y al decir precio ni siquiera me refiero al dinero, aunque forma parte de la ecuación. Entretanto, el Wooster Group hace bien en ponernos a prueba: ¿estamos dispuestos a relacionarnos –podemos relacionarnos– con un fenómeno casi inaudito en estos días: la integridad artística a cualquier precio?

¿Qué sucede si aplicamos todo esto a nuestras relaciones con grupos más jóvenes o con artistas menos poderosos que, con o sin nuestra ayuda, se hallen en pleno proceso de madurez artística... cualquiera que sea su futuro? ¿Tiene todo esto alguna consecuencia ética sobre ellos? Difícil pregunta... y más difícil todavía es hallar una respuesta honesta.

¿Más fotografías entonces? ¿Pueden darnos alguna pista?

Quinta fotografía: vestíbulo de un teatro, color crema y aspecto pulcro. A mi izquierda, una mesa verde; tras ella, un grupo de gente, cuidadosamente seleccionado, debate sobre el arte teatral. Lo que el teatro ha perdido en el Este, lo que trata de volver a definir y expresar; lo que el teatro ha perdido en el Oeste sin ni siquiera haberse dado cuenta de que lo tenía.

Preside Nele Hertling, coordinando con discreción y haciendo sutiles sugerencias y sagaces preguntas. Obtiene de los participantes más de lo que ellos eran conscientes de llevar dentro.

Pero en la fotografía sucede algo más. A mi derecha, un bar y junto al bar el centro de mi atención: Hugo de Greef, que justo en esa época coordina la gira del Wooster. Se apoya contra la pared de color crema. Está muy delgado. Su forma de vestir viene a recalcar una repentina y sorprendente fragilidad. Un querido amigo en estado de confusión, que escucha sólo a medias el debate que poco a poco se anima. Creo que está en otra parte, con otras opciones y convicciones en la cabeza, perdido en una soledad que yo mismo he vivido, en la creencia de estar en lo cierto y, a pesar de todo, sentirnos inquietos por la sensación de que tal vez no estemos en lo cierto. Y... no poder permitirnos el lujo de pensar esas cosas demasiado a menudo.

Sexta fotografía: un pequeño y bullicioso restaurante de Nueva York. En un rincón, la televisión emite los "World Series" de beisbol: brindis desde la cocina y una ronda para todos cuando el equipo de Nueva York se apunta una carrera completa. Discutimos nuestra gira europea de AYAX, no mucho después de que Peter Sellars hiciera saltar el American National Theatre, en el Kennedy Center de Washington, con su interpretación de la obra, incluido el fenómeno impensable –por lo menos antes de 1987– de unos actores negros asumiendo el papel de generales de cinco estrellas, a un paso del Pentágono.

Entonces, igual que ahora, Peter vivía la filosofía de la que habla: ¿el fin justifica los medios? Peter explica que esa charla de justificaciones carece de sentido, que el fin ES los medios. Lo que, ahora que hay un general negro de cinco estrellas en la Casa Blanca, hace que parezca sutilmente orgánico y totalmente normal que Peter se encuentre en Bruselas ensayando su ópera, THE DEATH OF KLINGHOFER. Cabe preguntarse si el edificio sobrevivirá en esta ocasión al tema del espectáculo.

Otra fotografía: un sótano en Estocolmo. Un suelo gris y polvoriento. Paredes acolchadas. Es la planta baja de una escuela de teatro. Frente a mí, cinco actores en potencia, tres chicas y dos chicos entre los 18 y los 22 años. Llevan a cabo un taller de improvisación y están demasiado pendientes de ese personaje de 52 años situado en un rincón, un presunto pez gordo del teatro internacional. Las tranquilizadoras y precisas instrucciones de su profesor rumano les ayudan a concentrarse. Me siento orgulloso de que se me permita estar ahí, tanto más cuanto que una de las chicas es mi hija. Rubia,

radiante, preciosa y llena de energía y de inseguridades. Mientras hacen su trabajo, el profesor me dice que Andrei Serban, que abandonó su país como tantos otros –el profesor entre ellos–, ha vuelto a Bucarest para trabajar en el Teatro Nacional. Al mismo tiempo, pienso en la decisión de Rebecca de trabajar en el teatro, y en mi respuesta: que, si eso es lo que desea, eso es lo que debe hacer, pero insistiendo en lo duro del trabajo, lo imposible que resulta, lo emocionante y dolorosamente difícil que llegará a ser.

Hace tan sólo una semana que el trabajo de un americano en Holanda me recordó el significado de todo esto. Un espectáculo casi en solitario, realizado por Michael Matthews, en el Toneelschuur de Haarlem. El Toneelschuur es probablemente uno de los últimos espacios creativos que quedan en Holanda. Es acogedor, lleno de energía y vitalidad. No es una fórmula: más bien se trata de una combinación de creatividad y calor. Y en el espectáculo de Michael eso se acentuaba todavía más, por la muerte relativamente reciente de su pareja. En gran parte, el Toneelschuur estaba allí para recoger los pedazos y ayudarlo a seguir adelante, a seguir expresando quiénes somos, todo ello desde una inquietante proximidad.

Es un lugar que no es sólo un lugar, un espacio. Es una combinación de la vida y el hecho de vivirla; y su mejor expresión. Qué menos que desear que Rebecca pueda encontrar un lugar como ese. O que pueda, quizá, crear otro similar. Qué menos que entender lo que para Michael Matthews había supuesto hacer aquel espectáculo en aquel momento de su vida. Qué menos que ser conscientes del apoyo casi casual que hace que todo ello sea humanamente posible.

Fin de la exhibición de diapositivas. Es hora de recapitular: energía y agallas frente a comportamiento democrático; la celebración por la celebración y el hecho de compartirla; ser amigos y archienemigos al mismo tiempo; confrontaciones entre mundos de experiencias totalmente diferentes; el conflicto entre la integridad artística y lo que la "ayuda" puede significar; el síndrome del "tengo razón, ¿verdad?"; son o no son lo mismo los fines y los medios; volver a empezar y el calor necesario para poder hacerlo.

Todas estas imágenes parecen tener en común la muerte o la dificultad. Pero de hecho la dificultad es su riqueza. Y, finalmente, lo importante no es la muerte, sino la enorme y generosa vitalidad que subsiste y que sigue siendo motivo de inspiración. Hablo de ideas y de energía. Diferentes ideas y diferentes tipos de energía. Suficiente para que escojan lo que más les guste. Las ideas no mueren, aunque otras cosas dejen de existir.

Peter Sellars se refería a esto hace unos años, en una entrevista sobre la comunicación por satélite en circuito cerrado. Decía: "Cuando decidimos empeñar nuestras vidas en las artes, decidimos dedicar nuestras vidas a zonas de peligro, zonas de preguntas difíciles, mucho más difíciles de considerar por parte de los políticos. Los políticos tienen que responder a todas las preguntas con respuestas simples e inequívocas, lo que inevitablemente simplifica las verdaderas cuestiones. En relación con las artes, nuestra tarea consiste en presentar las cuestiones en su complejidad, ser capaces de hacer frente a esas zonas grises que otros, implicados como están en las transacciones financieras o administrativas, realmente no pueden admitir, por el bien de sus propios puestos de trabajo.

No me importa que nuestro trabajo en las artes sea realmente precario y dependa de esos puntos pequeños y arduos, que al final resultan ser puntos grandes e importantes".

Básicamente, en pocas palabras, esto es todo. Por una parte, la propuesta política bien organizada y necesaria, con la que tan ocupados hemos estado, para los dioses de la CE. Por otra parte mi panorama un tanto sombrío, aunque espero que lleno de colorido y buen humor: el circo, ni tan fácil ni tan sencillo, de opuestos excesivamente humanos. Pero ¿son opuestos? Una vez más, Whinnie el oso simplón viene en nuestra ayuda: El y su amigo el lechón Piglet meditan sobre la vida:

"Cuando te levantas por la mañana, Whinnie –dijo Piglet– ¿qué es lo primero que te dices a ti mismo?"

Whinnie piensa. Se produce un largo silencio. "¿Qué hay para desayunar?", le dice a Piglet, feliz por haber dado con la respuesta obvia.

“¿Y tú qué te dices, Piglet?”

Y Piglet responde de inmediato: “Yo digo: me pregunto qué cosas MARAVILLOSAS nos pasarán hoy”.

Se produce entonces otro largo silencio en el que Whinnie, pensativo, asiente. Después dice: “Bueno, es lo mismo, ¿no?”.

24 de marzo de 1991

2: ESSEN

“Esperamos que este festival suponga, para la gente de Los Angeles, la ocasión de mirar fuera y dentro y, para el mundo, la ocasión de volver la vista atrás. Esperamos que después de mirar se conversará y después de escuchar se pasará a la acción”. Estas fueron las primeras palabras del discurso de apertura de Peter Sellars en el Festival de Los Angeles, en el otoño de 1990.

Si han estado en Los Angeles en alguna ocasión, saben que se trata de algo similar a la cuenca del Rur, como equivalente de ‘modelo de vida’. Añadan a esto la mayor concentración mundial de representación intercultural; imagínense un festival de cine, teatro, música, danza y arte con unas 300 manifestaciones, repartidas lo más ampliamente posible por la geografía de una ciudad sin un centro claramente discernible; hagan que los actos programados sean predominantemente gratuitos; sugieran, como quien no quiere la cosa, que los propios residentes podrán ver su ciudad como nunca lo habían hecho antes; ahí tendrán su Festival de Los Angeles. Una de dos: o Peter estaba completamente trastornado o sabía muy bien lo que se traía entre manos. Tal vez una mezcla de ambas cosas.

No había grupos europeos. La representación europea se limitaba a la lista de invitados. De Berlín, de París, de Londres y de Amsterdam, un total de siete personas. Bueno, quizá me olvido de algunos. Quizá fuesen 15.

Una vez pasada la experiencia, me puse a escribir un informe de 20 páginas sobre cómo me había sentido golpeado por ella: ‘golpeado’ es la palabra correcta en este caso, ya que su enormidad sobrepasaba lo intelectual y lo emocional, su impacto era casi físico. Quise compartir mi informe con algunos de mis conspiradores europeos. Y... quizá el informe fuese en sí mismo un error, pero Borries von Liebermann y Barbara, tras felicitarme por el amplio panorama que había pintado, sugirieron que en el informe faltaba una conclusión. Y quizá también perdí mi oportunidad con Lucy Neal, del Festival Internacional de Teatro de Londres (LIFT), donde lo mismo que en Essen discutiremos el futuro de los festivales. En Essen y en Londres los títulos del debate son diferentes, pero sospecho que el tema central es el mismo.

¿Acaso no hemos mirado, conversado y escuchado para después pasar a la acción, como pedía Peter? Seguramente otra discusión colectiva no resolverá el problema. Las discusiones y los debates son en sí mismos actos muy valiosos, pero tal vez el fenómeno de las ‘discusiones de grupo’ forme parte del problema. El ingrediente necesario –y quizá el que nos falta– es la ACCION. Pero quizá soy demasiado impaciente. Quizá todavía no hemos conversado, quizá todavía no estamos preparados para pasar a la acción. Todavía.

Veamos. *IncurSIONES hacia el futuro* es el título de nuestra discusión. Y aquí estamos, en Essen, para asistir al Festival del Mundo, edición número...?, con un valioso programa de... extraordinarios espectáculos. Todos esos espectáculos, ¿no son expresión de ‘incurSIONES’, es decir, de nuevos caminos hacia el futuro? Y si todos sentimos la incómoda sensación de que no es así... ¿por qué están aquí? Tal vez el problema reside en exigir que haya ‘nuevos caminos’. ¿Debe haber ‘nuevos caminos’? ¿Quizá es mejor que nos convirtamos en empresarios de una especie de protección de monumentos teatrales, en los guardianes de las cosas que recordamos como obras de arte verdaderamente grandes...?

Bueno, yo creo que hay nuevos caminos, pero no creo, de ningún modo, que esos caminos queden representados por la programación del inestimable gran arte de, por

ejemplo, LOS ATRIDAS, de Ariane Mnouchkine, aclamado en todo el mundo. ¿Y por qué no? Porque al mismo tiempo, a mi modo de ver, esa producción es algo tan muerto como el clavo de una puerta. Se muestra para ser admirado, contemplado, para ser celebrado como cualquier otra expresión artística altamente considerada y reconocida de nuestra herencia cultural europea... un objeto de museo.

Quizá LOS ATRIDAS sea un espectáculo que nos conmueve y nos toca en lo más profundo, aunque yo lo dudo. Creo que debe hacerse y que por supuesto merece ser visto... pero en su propio templo, donde pueda ser adecuadamente adorado. Y su templo está en París, no en Essen. Si la cuestión es discutir sobre nuevos caminos, el espectáculo de Mnouchkine es un tema tan bueno como cualquier otro para iniciar el debate. Es exactamente el tipo de producción que no sirve para plantearse cómo podría ser un festival, si nos tomamos en serio la idea de 'nuevos caminos', o 'incursiones en el futuro', si lo prefieren.

No estoy hablando a la ligera. Básicamente, cualquier ejemplo sirve para plantearnos la cuestión de pasar a la acción a la que se refería Sellars. Pero el problema es que tenemos que encontrar la respuesta aquí y ahora. En Essen y en la práctica. Y debe ponerse de manifiesto en Londres. O en cualquier otro lugar. Si hemos de ponernos de acuerdo sobre cómo hacer que las cosas funcionen aquí y ahora y en los diferentes puntos de nuestra aldea global, tenemos que mirar más allá de la presentación de nuestros logotipos culturales. Tenemos que hallar conexiones con la cultura local y nacional, meter la mano en el hormiguero y hurgar en él. Y hacerlo, por supuesto, mediante mundos alejados de la sedante y reparadora seguridad que nos ofrece la contemplación —¡una vez más!— del gran arte.

Gran arte. A veces lo vemos, a veces no. Y nada, absolutamente nada habrá cambiado. Obtenemos nuestra gratificación y, lo que es quizá más importante, nuestra coartada. Pero no hay eco ni se produce, desde luego, ninguna resonancia que nos inquiete o nos perturbe. También podríamos casi haberlo visto en la televisión: enriquecidos durante la duración de la transmisión. Eso también tiene su mérito, pero, si se trata de preguntarnos lo que recordamos del arte teatral —y no estoy tan seguro de que, ahora mismo, el teatro pueda hacer frente de forma adecuada a los tiempos actuales y a nuestras cambiantes percepciones—, entonces hemos de analizar qué es lo que podría tocarnos en lo más profundo.

Durante más años de los que habría creído posibles, me he dedicado a presentar y/o producir teatro, predominantemente internacional. Haciendo hincapié en el desarrollo de los nuevos —o quizá sólo mínimamente diferentes— planteamientos de la realización de teatro. Fomentando el talento, desafiándolo, apoyándolo, etc. Todo ello supuso la producción de unos 800 espectáculos en los últimos 25 años, pero si creen ustedes que eso me lleva a descansar cómodamente en mi conocimiento del teatro, sobre el cómo y el qué hacer... deben de estar bromeando. Porque al final, aunque no haya aprendido otra cosa, sí aprendí que, cuando uno se relaciona con el teatro, la comodidad es lo que menos importa. A ese respecto también aprendí que el proceso está sujeto a constantes amenazas —el proceso no permite ningún tipo de comodidad, ya ven— y en la actualidad esas amenazas van en aumento.

Quizá por esa razón me impresionó tanto el Festival de Los Angeles. Planteaba la opción de emprender un viaje que no terminaría con el propio festival. Por supuesto, fue muy meritorio el esfuerzo del anterior festival de Los Angeles por convertirse en un escaparate excepcional de lo mejor que Europa tenía en oferta: Peter Brook, Pina Bausch, Ariane Mnouchkine, etc., en un increíble despliegue de estrellas europeas en un entorno americano, en el que el arte no importa demasiado, aunque desde luego las estrellas sí. Pero al pensar sobre ello me llama la atención saber que el director de ese esfuerzo salpicado de estrellas dirige actualmente Eurodisney, cerca de París. Incluso sin ironía, en todo esto hay un mensaje, y créanme, la brecha de separación entre aquel primer Festival de Los Angeles y Eurodisney es menor de lo que puede parecernos.

Sellars inició lo que yo espero que sea un proceso irreversible de realización de festivales que nos lleven por vías inesperadas —e inexploradas— de raíces culturales, realidad actual y herencia. Pero parece que nos hace falta una Mnouchkine para cerciorarnos de que todo está en orden, de que los cambios

del ayer son los monumentos de hoy.

En mayo de este año (1991) realicé mi primer festival. Fue también la última expresión del Mickery. La opción de este 'festival', llamado *Touch Time*, fue decididamente en favor del potencial de desarrollo creativo, más que una exhibición de 'Les Must de Cartier'. Todos los espectáculos tenían que ver con interconexiones de nuevas aventuras; en un 80% eran estrenos que todavía no se habían sometido a la 'prueba del mercado'. Lo menos que puedo decir es que las reacciones a todo ello fueron muy diversas, aunque yo, por mi parte, logré exactamente lo que deseaba, lo que me esperaba, lo que me había imaginado... y más. Fue, finalmente, una mina de oro en la que pudimos adentrarnos para descubrir energía, entusiasmo y una permanente erupción de diálogo e intercambio. Ni uno solo de los espectadores estuvo de acuerdo con otro sobre los méritos de una determinada producción... pero eso no parecía importar. El propio acontecimiento —el festival, si quieren llamarlo así— tuvo lugar, en su totalidad, en el corazón de Amsterdam, en seis espacios teatrales a pocos minutos de distancia unos de otros, muy cerca de los cafés, restaurantes y terrazas al aire libre. En muchos aspectos era exactamente lo contrario del ejemplo de Los Angeles; sin embargo, como gesto, tuvo su tiempo y su lugar y fue, al mismo tiempo, perturbador y regocijante.

No creo que *Touch Time* hubiese podido funcionar en Alemania, ni siquiera como modelo. Ciertamente no si nos atenemos a las reacciones de Renate Klett, la respetada emisaria de 'Theater Heute'. A pesar de haberme descrito siete experiencias artísticas importantes, quizá incluso positivas, que había vivido en el transcurso de *Touch Time*, globalmente mantuvo que había sido testigo de una catástrofe artística de la que había salido con sensación de aburrimiento, sin estímulos, fuera de juego. No pudo ver el talento y los logros artísticos que yo sinceramente hubiera deseado para ella... si bien sospecho que las cosas que a ella le hubieran gustado nunca formaron parte de mis intenciones. El hecho de hacerlo no significa por sí solo que a la gente le vaya a GUSTAR. Ni tampoco que vayan a entender el planteamiento.

Tal vez el 'Theater der Welt' de Essen resulte ser el nuevo modelo para la realización de festivales en Alemania, un modelo por el que todos podríamos esforzarnos. No dispongo de medios para valorar esta situación adecuadamente, viniendo, como vengo, del "exterior".

Lo que sí puedo decir es que, al parecer, se ha producido un notable crecimiento en el número de nuevos festivales internacionales, muchos de ellos caracterizados como "fiesta para la gente" (sin que importen las clasificaciones de los productos concretos programables en el mercado artístico), o bien justamente lo contrario: un escaparate de lo que en un momento determinado se considera lo mejor, según nuestra visión ampliada del mundo que nos rodea.

Entre esos dos contrarios —y más en América que en ningún otro lugar— se produce una orientación hacia el multiculturalismo, que parece inspirarse en un razonamiento pragmático, en criterios de oportunidad política y de fondos disponibles, antes que en ningún tipo de compromiso verdadero. El Festival de Los Angeles fue una excepción.

Para ponernos de acuerdo sobre el rumbo que podrían tomar las cosas y sobre cómo podríamos lograr un movimiento en vez de un monumento, debemos volver a observar las situaciones locales y nacionales, poniendo mucho cuidado en la combinación de signos y señales. A partir de ahí —si las buscamos— encontraremos orquestaciones orgánicas a las que poder añadir "material" de complemento y de contraste procedente de otros lugares. Y ahora puedo, con mucho gusto, invertir mi argumento en contra de Ariane Mnouchkine y sugerir que su producción ES la opción adecuada. Pero, una vez tomada esa opción, me hubiese gustado ver su brillante espectáculo inserto en un tapiz de materiales cualitativamente similares, en vez de alzarse como un monolito solitario en medio de un paisaje de opciones teatrales por otra parte incongruente. Como aquel Festival de Los Angeles de antaño. (Pero ¿por qué soy incapaz de olvidar que su anterior director ahora dirige Disneylandia?). De todos modos, comida para el pensamiento.

Para sugerir algunas pistas que nos podrían ayudar a orientarnos en nuestra búsqueda, mencionaré de nuevo a Peter Sellars: "Existe una tradición clásica occidental del artista como exiliado en su propio país, que se mantiene al margen de la sociedad en un gesto de superioridad y rechazo. Es particularmente interesante que la actual genera-

ción de "vanguardia" se oriente, por el contrario, hacia el compromiso social, la acción política y los servicios tanto divinos como humanos. El arte (...) debe ocupar su puesto en el centro de la comunidad, el lugar que ocupa en la mayor parte de las sociedades tradicionales del planeta, sociedades donde las definiciones al uso de "tradicional" y "contemporáneo" no son mutuamente excluyentes".

Me llama la atención que esta afirmación de Peter se parezca notablemente a otra hecha por Ivan Nagel con anterioridad, en 1990, en su argumentación en favor de una subvención cultural europea, en la que decía: "En el año más decisivo de la historia mundial, nuestros ministros apenas han hablado de otra cosa que no sea economía. No se gastan ni palabras ni dinero en el alma y en el espíritu de Europa.

Tal vez sea porque el dinero es el espíritu de Europa. Aunque en los próximos años el comercio no sólo establecerá conexiones, sino que también acentuará las diferencias. Diferencias entre los más pobres del Este y los más ricos del Oeste.

Pero al mismo tiempo el rico y el pobre se volverán compatibles. Esto no lo conseguirán las imágenes compartidas y embellecidas de la televisión, ni se logrará a través de la retórica de la guerra fría, sino a través de una realidad común y difícil.

No podemos seguir guardando silencio sobre las culturas de Europa. Debemos tomar partido en su favor, para que ellas a su vez puedan tomar partido por nosotros, en estos tiempos, los más difíciles y los mejores de nuestras vidas".

Basta de palabras, basta de especulación: es hora de pasar a la acción.

Junio 1991

3: LONDRES

"Festivales: ¿quién los necesita?" No estoy seguro. Les mostraré algunas de las tortuosas reflexiones que esa pregunta me trae a la mente.

Hace apenas diez años, bajo los auspicios de la Unesco, se organizaron numerosos grupos de trabajo pequeños para comentar y debatir el tema de la posición del artista. A partir de los resultados del trabajo de dichos grupos, se elaborarían recomendaciones que serían entregadas a los gobiernos nacionales. También creo recordar que en su momento se esperaba escribir un documento que definiese y en cierto modo "legalizase" la posición del artista en nuestra sociedad.

No recuerdo qué pasó con esas recomendaciones. Ni tampoco sé si –gracias a los esfuerzos de la Unesco en su favor– el artista está actualmente en posesión de algo que pueda considerarse una licencia de legitimidad, algo que finalmente le permita moverse libremente en la sociedad, creando y trabajando.

Pero eso era en 1982, y mirar atrás es como mirar hacia otro mundo. Recuerdo uno de aquellos debates de la Unesco. Casi me atragantaba de emoción al argumentar que tal vez la cuestión no estaba en la necesidad, por parte del artista, de una licencia que al final no sería sino una abstracción más, sino más bien en facilitar a los políticos la información que les permitiera crear motivos y excusas para utilizar el arte como instrumento político. Que teníamos que suministrar a los políticos formas y medios para ver el arte como un instrumento que fuese práctico para ellos; que sólo entonces podríamos garantizar una verdadera "posición" para el artista.

Que en todo aquello hubiese algo de verdad o no, a estas alturas es algo sin importancia; desde entonces hemos presenciado hasta qué punto y con qué éxito las artes pueden integrarse como aspecto útil de la sociedad de consumo. Los peligros y engaños son demasiado evidentes.

La pregunta que se plantea ante esta conferencia es "Festivales: ¿quién los necesita?". La forma fácil de abordar esta pregunta es elegir: son necesarios para el público o no, son necesarios para el artista o no, y dejar que el debate se desarrolle a partir de ahí. Pero, en toda su simpleza, esa pregunta –¿quién necesita los festivales?– va más allá de todo eso, alude a recientes –en términos relativos, recientes– fenómenos y actitudes hacia el arte. La pregunta –vista desde una perspectiva más amplia– me suena más como: ¿Qué es exactamente lo que NOSOTROS queremos? Y con eso me refiero a to-

dos los que estamos en esta conferencia: un círculo cerrado.

Los festivales pueden ser clasificados por categorías: existe el tipo de Aviñón y Edimburgo, festivales que funcionan y sobreviven en su propio contexto. Ese tipo de festival ha superado los límites de una discusión sobre su buena o mala programación, se han consolidado como triunfantes monolitos por derecho propio.

Tenemos además el modelo representado por el LIFT, así como por el "Theater der Welt" en la forma que ha adoptado este año en Essen. Ambos contienen una equilibrada mezcla de innovación local y/o nacional, algunos productos exóticos, una pizca de cosas más o menos tradicionales y algunas muestras de teatro internacional extremadamente bien hecho.

Hay otro tipo de festival, por ejemplo el que tiene lugar en Copenhague este año, que programa sólo un tipo de arte... En el caso de Copenhague, sólo teatro africano, excluyendo cualquier otra cosa.

También hay una categoría de festival que se apoya en un sólido y sencillo diseño. Los Angeles, por ejemplo, o lo que se está haciendo en Viena este año: plantear directamente un tema. La cuestión étnica local en Los Angeles, cuyo resultado fue una monstruosa actividad, o la concentración en lo nuevo y en lo vanguardista en el caso de Viena, con un número limitado de programas cuidadosamente seleccionados y cuidados. *Touch Time* correspondería tal vez a esta última categoría: un esfuerzo exhaustivo, pero, de todos modos, totalmente centrado en la energía generada por espectáculos nuevos.

Así llegamos a un nuevo capítulo en las categorías de festivales: la Capital Cultural de Europa. No causaron mucho alboroto al principio, pero desde entonces se han convertido en algo así como un sector en crecimiento. A mi modo de ver, fue en Glasgow donde todo el asunto de la "Capitalidad Cultural" se tomó finalmente en serio. Por una parte, se presentó en Escocia lo mejor de la oferta mundial. Por otra parte, se hizo un importante esfuerzo por crear vínculos entre las cosas que se presentaban en Glasgow y las que pudiesen servir de motivación para empezar a impulsar una vida propia allí mismo, en la ciudad, una vez pasado el año de la Capital Cultural.

Debemos mantenernos atentos a las lecciones que se puedan extraer de Glasgow: ¿Cuáles SERÁN sus efectos posteriores? Cuando se desmantelen las carpas y el circo abandone la ciudad, ¿qué quedará? Cuando la excusa de la actividad –a saber, un nombramiento europeo durante un año– pase a la siguiente ciudad, es posible que el pastel se deshaga por haber abierto el horno demasiado pronto.

Tenemos, por consiguiente, una verdadera fiesta de festivales de diverso tipo –y cada día hay más–, cada uno en función de necesidades distintas; ninguno intrínsecamente mejor que otro. Pero todos estos festivales tienen algo en común: lo raro es que, en su significado global, el arte juegue un papel importante.

Por supuesto, es gratificante –o frustrante, según se mire– que en nuestro círculo cerrado de entusiastas de la cultura –feliz, bien informado, especializado, codicioso y tal vez hasta interesado– podamos ocuparnos impunemente del arte... y de los valores de producción, criterios creativos y plataformas de presentación. Pero el sector social que constituye el apoyo real de un festival –un sector de la sociedad superpuesto quizá, pero esencialmente diferente del que constituye nuestro público– mira en una dirección totalmente diferente. En términos generales, esa dirección no tiene nada que ver con la parte "artística" del asunto y mucho más que ver con el modo de utilización de los elementos aplicables que la parte artística del asunto sugiere. Síntomas de próspero espíritu comercial, en otras palabras, por muy explícitamente 'no lucrativos' que seamos.

Pero no me malinterpreten: todos necesitamos nuestros festivales, incluso aunque no sean como los recordamos o como los conocemos ahora.

Consideremos la incongruencia de los elementos con los que hay que trabajar actualmente. Tomemos dos extremos opuestos: LA TEMPESTAD, de Peter Brook, y LAPD INSPECTS EUROPE (LAPD: Los Angeles Poverty Department).

LAPD tiene que ver con la gente de la calle, desde los "actores" que intervienen en la producción hasta el material examinado en el espectáculo. Su propósito es crear un suceso escénico que automáticamente suponga meter un clavo cuadrado en un agujero redondo: no se propone caer bien; de hecho, está pensado para molestar al mayor número de gente posible. Tiene que ver con la experiencia en estado bruto y es algo total-

mente maleducado.

LAPD no puede funcionar en el teatro; no queremos que funcione. Está ahí para satisfacer nuestra curiosidad y para reforzar nuestra benévola imagen de nosotros mismos: mirad, hemos programado el zoológico, un pequeño extra que añadir al circo, ¿no es bonito?: ¡los animales pueden bailar! Y por supuesto todo el fenómeno resulta mucho más interesante si se puede acompañar de fotos de los políticos nacionales y de las estrellas de cine en la prensa, pasando una calurosa tarde de verano en una caja de cartón para manifestarse contra la situación de la gente sin hogar. Tras las actuaciones de LAPD podemos concluir que el problema ha sido solventado; hemos satisfecho nuestra curiosidad.

Consideremos, en el mismo periodo, la presentación en el festival de Aviñón de la producción de LA TEMPESTAD, de Peter Brook, aplaudida en todo el mundo. El espectáculo fue presentado en las afueras de la ciudad, literalmente en un basurero, aunque en este caso el basurero fuese minuciosamente descontaminado para adaptarlo a los fines de la producción. El espectáculo de Brook TIENE que funcionar, a todos los niveles: incluso el basurero, finalmente, es un lugar educado y saneado. Sin olores. Y antes de la función todo el mundo tiene tal saturación de datos sobre la grandeza y los increíbles valores artísticos del espectáculo que van a ver, que la calma, la seguridad y la comodidad están garantizadas contra viento y marea.

El subtexto que LAPD utiliza es: ¿Quieren ustedes la versión cosmética o el asunto real? Por lo que respecta a los festivales, yo diría que, tanto si programamos gran arte en un basurero como si llevamos a un teatro las experiencias de los desechos humanos de nuestra comunidad, seguimos deseando la mayor cantidad de cosmética posible. Cualesquiera que sean los deseos del público o de los patrocinadores... diga lo que diga el artista sobre tales deseos... lo UNICO que queremos es la versión cosmética.

Así que, por supuesto, necesitamos los festivales. En la medida en que podamos vivirlos como fiestas: seguridad, excitación y, sobre todo, DIVERSION. Nos hemos olvidado de todo lo demás. El dilema de si con ello cedemos a presiones externas o si lo hacemos así porque así es como nos gusta, ha pasado a ser –como los resultados de la conferencia de la Unesco– algo sin importancia.

¿Se acuerdan del teatro *fringe* británico? Tuvo el tratamiento adecuado y después desapareció. A fin de cuentas, el *fringe* recibió la denominación apropiada (*fringe*: marginal). Quizá con los festivales ocurre lo mismo. Son objeto de un tratamiento.

¿Por parte nuestra? ¿Por parte de otros? ¿Importa la distinción? Quienquiera que tenga la culpa, los resultados siguen siendo los mismos. Es indudable que las cosas van a peor, pero hay algo que sigue siendo claramente igual: la posición en la que NOSOTROS nos encontramos es lo que marca la diferencia entre un éxito y un fracaso; y eso tiene que ver en gran parte con nuestra actitud como productores respecto a qué es un fracaso y qué constituye un éxito.

Como productores, podemos decir que se trata de nosotros contra "ellos", que "ellos" han hecho que la producción de festivales, no digamos el arte, resulte casi irrealizable debido a la política oficial, los recortes de subvenciones, las exigencias de tipo consumista sobre el producto artístico. Pero, una vez en esa situación, o bien la aceptamos, destruyendo aquello que decimos defender, o bien le hacemos frente, poniendo de manifiesto los obstáculos que nos impiden hacer el trabajo como es debido. El aparentar que todo va bien, cuando en realidad no es así, tiene sobre todos los implicados unos efectos devastadores; y en este caso no existe camino intermedio. La experiencia no importa, lo que cuentan son las etiquetas, y al final quien paga por partida doble es el artista.

Nuestro destino final parece ser Eurodisney. Un festival permanente en un parque, lleno de diversión, excitación, emociones, todo ello servido con una sonrisa. Y con todos esos lindos programas, camisetas y baratijas que lo acompañan. Camisetas, programas y baratijas que el público se lleva a sus casas para luego tirarlos a la basura, para ser reciclados en el basurero donde después Peter Brook representará su bien remunerado arte.

Es preciso ofrecer un entorno de desarrollo atento. Un entorno que permita el aliento, el proceso lento, el trabajo aplicado, la seriedad y el compromiso emocional. Debe-

mos cultivar nuestros propios sentidos, aprender a confiar en lo que nos dicen. Lo que tenemos es ruido, fuegos artificiales, embotamiento, velocidad enloquecida, modas: la cosa rápida, y con eso nos conformarnos, creyendo que de ese modo solucionamos el problema.

¿Y cómo adquirir conocimientos diferentes en una sociedad en la que –según un reciente estudio hecho público por Art Newspaper en Londres– las artes en su totalidad, incluyendo cine, radio y televisión, suponen solamente un 4,9 por ciento del contenido global de los periódicos? Y las artes visuales, junto con patrimonio y arquitectura, sólo llegan al 1 por ciento... Evidentemente, en el mundo están pasando muchas cosas de gran importancia y las artes no figuran entre ellas.

Así volvemos al punto de partida. Para aquellos de nosotros que somos pesimistas, la suerte está echada, sabemos dónde estamos: los festivales, realmente, no nos hacen falta. O en palabras de una estudiante norteamericana que respondió a mi pregunta: "Los festivales son buenos para las agencias de viajes, que pueden hacer ofertas especiales con un festival en el lote. Así el turista ve su dinero revalorizado".

Aquella estudiante hablaba muy en serio. Y en la medida en que la ecuación ellos/nosotros funcione, quizá su respuesta represente correctamente lo que "ellos" piensan sobre todo este asunto. Pero lo realmente horrible es que también podría ser cierta en lo que a nosotros se refiere.

19 Julio 1991

4: DELFT

El otro día me visitó un estudiante de arquitectura de Delft (en Holanda): quería diseñar un centro sobre comunicaciones, artes y tecnología aplicada a las artes escénicas, para un proyecto universitario. Y en el momento de nuestro encuentro no había avanzado más. No tenía ni siquiera una ligera idea sobre cuáles serían los requisitos necesarios para un instituto de esas características y, en el transcurso de nuestra conversación, sus razones en favor de un centro de comunicaciones, artes y tecnología como tema de su proyecto seguían estando poco claras. No tenía noción de qué aspecto podría tener y –al margen de que alguien le hubiese puesto en contacto conmigo– tampoco sabía por qué estaba hablando conmigo.

En un mundo que cada vez funciona más de ese modo es importante reflexionar sobre un episodio tan curioso. Más que nunca, en este mundo te sirve de ayuda saber lo que quieres, por qué lo quieres, dónde y cuándo debería producirse. Es un proceso que se ve respaldado e instigado por el hecho de que, cada vez más, todos nosotros –al margen de nuestra especialidad– vamos trotando de incidente en incidente, de una anécdota a otra. Sin que importe demasiado que parezca que ninguno de nosotros dispusiera ya de tiempo –y nos disculpamos a nosotros mismos diciendo que se trata de un concepto anticuado, una resaca de los años 60–; es como si nuestros corazones ya no formaran parte del plan global, de la idea más amplia... no digamos ya del ideal.

Hace un año, en una conferencia relacionada con el tema del espacio teatral, dije que el espacio teatral comienza en la mente. No puede haber ningún espacio estructural –por perfecto que sea– con anterioridad a eso. Esto no tiene nada que ver con la arquitectura por la arquitectura, sino con las percepciones de espacio, pensamiento e imaginación. Un espacio y un ambiente para la creatividad.

Si desean ustedes unas orientaciones físicas como acompañamiento a mi definición, trataré de complacerles: un espacio teatral tiene que ver con una caja negra que invita al funcionamiento flexible de una interpretación todavía desconocida, en lugar de hacerla imposible. Pero antes de aceptar esta descripción como respuesta, déjenme explicarles que una 'caja negra' es un término genérico y no, desde luego, un término literal. Se refiere a un espacio que puede hacerse visible y luego desaparecer nuevamente; es un espacio que felizmente cambia de forma y de color, ofreciendo así un clima favorable para cualquier cosa que se quiera presentar.

La flexibilidad del espacio debe formar parte de todo concepto original, que por su

propia naturaleza excluye automáticamente la creación de otro monumento arquitectónico más. Debe ser poco costoso, barato incluso, de modo que impida toda valoración en función de su coste. Debe ser posible cambiarlo, ampliarlo, readaptarlo y hasta desecharlo tras una óptima utilización. Debe ser reemplazable, de modo que, en base a la experiencia y el proceso, se puedan incorporar o implantar mejoras globales. Y todo ello sin perder de vista la finalidad última del espacio: su utilidad tanto para el artista como para el público, dando prioridad al artista. Después de todo hay que recordar que el artista es quien realiza eso que todavía no conocemos.

Al estudiante que me visitó le habría servido de ayuda observar detenidamente algunos edificios dedicados a las artes. Le habría servido de ayuda haber visto algún teatro y, después de ver la representación, haber vuelto para observar el funcionamiento del espectáculo en el espacio. Le habría sido de ayuda investigar algo sobre cómo y por qué se han realizado determinadas producciones –quizá en especial aquellas que hagan un uso característico del espacio–. Le habría servido de ayuda investigar algo sobre los medios de comunicación y otras aplicaciones técnicas al mundo de las artes. Sólo después de haber hecho todo esto podría comenzar su verdadero trabajo.

Delft surgió una semana antes de la visita del estudiante. Un amigo americano quiso conocer mi opinión sobre la situación en esa ciudad: es un director de escena, dramaturgo y también director de una compañía de la principal ciudad de Wisconsin, a quien un amigo holandés había animado a explorar las posibilidades de mayor libertad artística de Holanda. En concreto podría aprovechar esa libertad si presentaba una solicitud para dirigir un teatro municipal –todavía sin construir– en Delft.

Le dije con toda brusquedad que se olvidase del asunto y lo considerase como un castillo en el aire. Que sin duda Delft era el centro por excelencia de la enseñanza de arquitectura y posiblemente sería sede de un nuevo teatro municipal, aunque ciertamente no podía imaginar el motivo. Pero debía saber que la modelación de dicho teatro –si llegase a realizarse– la decidirían en primer lugar los políticos locales... lo mismo que la programación. Le sugerí que, en el ambiente actual, no tendría el apoyo emocional (no digamos ya ideológico) que los directores de teatro y sus semejantes necesitan desesperadamente para realizar el tipo de teatro que cualquiera de los que estamos aquí podríamos desear (y quiero decir desear).

Después de todo, no es casual que una cadena holandesa de hoteles esté comprando espacios teatrales. Es excitante ver las informaciones sobre este asunto en los periódicos: es ciertamente una confirmación de hasta dónde hemos llegado. Paquete de ocio. Saunas, restaurantes, tal vez una piscina y también teatro, todo ello integrado en el lote principal: más signos de los tiempos y más claros. La cadena hotelera tiene razón incluso cuando argumenta que lo hacen por la comunidad local; la comunidad en cuestión no necesariamente se dará cuenta de lo que NO obtiene, de lo que incluso ha perdido para siempre. Al fin y al cabo: habrá gente moviéndose y haciendo ruido sobre un escenario, con las luces pertinentes, desde luego. ¿Quién sabe? Hasta es posible que haya uno o dos decorados. Además, esa actividad teatral se quedará en nada en comparación con la banda musical que tocará después del espectáculo, la sauna antes de cenar, los alojamientos, el inevitable desfile de conferencias y congresos... Todo ello es entretenimiento de primera para los invitados y para la comunidad, además de dar impulso a la economía local.

Por supuesto, este proceso no es exclusivo de Holanda. Empieza con un estudiante de arquitectura, termina en manos de un estudiante de economía y no hace falta que ninguno de los estudiantes sea holandés. El fenómeno descrito es completamente internacional, puedo asegurarlo.

El hecho es que todos formamos parte de la trama. Los creadores: artistas, productores y programadores venimos a esta mesa con las manos no más limpias que las de quienes trabajan para la cadena de hoteles. Ahora, frecuentemente, hacemos planes sobre lo que todavía se podría hacer, ahogando en nosotros los susurros de nuestro corazón, que –si le prestásemos atención– nos podría decir lo que se debe hacer.

La cultura y las artes se han convertido en una sección más en las listas de compra. Sólo entonces nos llaman la atención. Hemos olvidado la prioridad existente *a causa de* la pura y simple inutilidad del arte –al fin y al cabo, nunca se hace arte porque exista una

demanda-, y que nos indica la diferencia entre vivir como seres humanos o como cerdos.

Las artes necesitan espacios receptivos. Aquí puede entrar o no mi genérica caja negra, pero lo que obviamente no tiene cabida es el pensamiento corriente de la arquitectura actual, que permite 'desarrollar' un edificio que luego se abandona de cualquier manera en medio de una ciudad, en espera de una función que pueda adaptarse a sus características.

En este sentido, los espacios receptivos son espacios ideológicamente concebidos como lugares donde se pueda respirar. Son refugios temporales, con firmes raíces en la comunidad y de ningún modo aislados de sus entornos locales o nacionales. Ya que hablamos de ello, déjenme también plantear una definición de comunidad: la comunidad incluye todos los códigos sociales existentes, junto a todos los métodos y medios de vida circundantes, incluidas todas las manifestaciones culturales y políticas del momento. Por ejemplo: si la integración en las artes es el método en boga, entonces las artes sólo podrán cumplir su función correctamente si quienes las realizamos y las apoyamos tenemos buen cuidado de incluir los fenómenos de la integración en cada proyecto que llevemos a cabo, del mismo modo que a menudo una medicina contiene el virus que pretende atacar. En este sentido, el recipiente se convierte en una base operativa desde la cual planificar, con creatividad y decisión, los avances y el trabajo necesarios para obtener un antídoto.

La actitud descrita nos ofrece una sutil, pero vital diferencia respecto a la mencionada anteriormente, es decir: que, en la actualidad, las propias artes se centran en lo que es posible todavía, en lugar de buscar lo que todavía no ha sido concebido.

Sin este tipo de cambio de actitudes, la integración puede funcionar en sentido negativo, contra las artes. Por ejemplo, durante más de un año tuvo lugar en Holanda un furibundo debate sobre el concepto de los teatros 'medianos'. Ese término se refiere a algo que está entre un teatro municipal y las literales cajas negras de los años 60. Un teatro 'mediano' debe tener entre 300 y 500 butacas, para crear algún tipo de equilibrio económico, mantener las posibilidades técnicas de un teatro municipal y, pese a todo, permitir variables creativas al realizador de teatro, haciendo posible de ese modo un espacio donde respirar.

Toneelgroep Amsterdam, la principal compañía de repertorio de Holanda, está pensando seriamente en hacerse con un teatro 'mediano' de esas características. Hasta aquí todo marcha bien: aunque les dejasen vaciar el Teatro Municipal de Amsterdam, suprimiendo sus actuales butacas y utilizando todo el espacio libremente, habrían alcanzado un ideal temporal, incluso un recipiente, tal vez. Pero políticamente ese camino permanece bloqueado, de modo que han centrado su atención en un edificio industrial, un depósito circular de gas, cerca de un centro industrial en las afueras de Amsterdam. El fallo está en que tienen previsto colocar simplemente una caja negra, al estilo de los 60, en un edificio circular, creando simplemente un espacio intermedio: demasiado cerca del ideal como para descartarlo, pero sin abarcar tampoco proyecciones de futuro.

En el caso de Toneelgroep Amsterdam, creo que ellos son conscientes de la naturaleza provisional de ese plan, pero la integración se puede disfrazar también de perfección. Por ejemplo: la ciudad de Berlín construyendo un teatro de regalo para Peter Stein por 100 millones de marcos alemanes. En 1981, Peter Stein abandonó el Theater am Halleschen Ufer, el teatro-estudio donde había estado trabajando, para trasladarse al Cine Mendelsohn, esplendorosamente reconstruido. Stein participó personalmente en la planificación y construcción del Mendelsohn con el fin de crear un centro para la Schaubühne, que podría haber figurado en el Libro Guinness de los Récords, por lo inteligentemente que fue construido para responder a cualquier necesidad artística imaginable. Pero un año después Peter Stein abandonó ese hermoso espacio nuevo: el edificio empezaba a imponer qué era lo que se representaba y cómo.

Hace unos diez años utilicé la imagen de un 'Garaje' como concepto para la creación de ese espacio respirable. Pensemos en diferentes energías creativas aparcadas literalmente unas junto a otras; pensemos en el posible desarrollo que cada actividad individual, al tiempo que encuentran un lugar orgánico donde conectar sus impulsos. Y mientras tanto imaginemos la metáfora de un jardín (gastada o no, todavía útil), donde

con tiempo, aire, tierra para las raíces y agua suficiente las cosas empiezan a crecer.

La idea del 'Garaje' figuraba también en una propuesta presentada en Rotterdam para la creación de un grupo de actividades en un espacio creado al margen de espacios receptivos –tanto en sentido literal como figurado–, un espacio que se desplazaría un tanto al azar. Cada sección tenía su etiqueta: teatro, cine y video, organización de festivales, investigación de artes visuales y programación. Años más tarde propuse de nuevo la idea del 'Garaje' como 'Club de Teatro', y otros tres años después apliqué esa misma propuesta a la conjunción entre el Teatro Municipal de Amsterdam y los espacios adyacentes del Melkweg.

'Garaje', a fin de cuentas, no es más que un nombre. Janjoris Lamers propuso recientemente la palabra 'Hotel', algo así como un 'Hotel de Artistas', que sugiriese algo más activo que un aparcamiento pasivo. Entonces... ¿un 'Hotel'? ¿Un 'Hotel de Artistas'? ¿Un 'espacio receptivo'? ¿Un 'Club de Teatro'? ¿Un 'Garaje'? ¿Una 'Caja Negra'? Por qué no proponer una nueva etiqueta: una Casa, para trabajar y para vivir. Un entorno concebido para el bienestar de sus residentes.

Tal vez me aparto de la disciplina del arquitecto propiamente dicha. Pero lo que no necesitamos es esa interminable acumulación de estaciones a medio camino, que invitan sólo al desgaste artístico: lugares que se convierten en una amenaza y en una carga. Debemos encontrar un lugar (tan importante como 'un modo') donde podamos experimentar el alivio del reconocimiento: quiénes somos, dónde estamos, a qué nos enfrentamos. Tenemos que imaginar que, de nuevo, la utopía puede volver a ponerse de actualidad. No solamente porque sea necesaria, sino por volver a inventar el deseo de alcanzarla.

28 de julio de 1991

5: POLVERIGI

Con el fin de tener algo de tranquilidad y estar cerca, pero no en medio del festival, pedí que me alojaran en el Belvedere, en Agugliano. A media hora de camino del centro mismo del Festival de Polverigi, en Italia.

En Agugliano pude disfrutar de la excepcional experiencia del régimen culinario de *Madame* María Luisa, quien durante más tiempo del que puedo recordar –la duración de nuestra vida en relación con Polverigi, supongo– ha regido el Belvedere con mano firme y con envidiable gracia, imaginación y sosiego.

La preparación de la comida era excelente, sin demasiadas complicaciones. Sin necesidad de estrellas en rutilantes guías. María Luisa nos demostraba que, si las cosas no se hacen bien y de todo corazón, no hay nada que hacer. El precio a pagar –si 'pagar' es una palabra aplicable a personas para quienes el trabajo es una función natural de sus vidas– desde luego no quedaba reflejado en la factura. Esta, considerando todos los factores, resultaba ridícula. Tampoco dependía el Belvedere de una motivación mercantil; al margen de mis alabanzas, la selecta exclusividad no tiene nada que ver con el asunto, desde luego, dado que los clientes habituales de la casa eran en su mayoría trabajadores de una obra de construcción cercana, que recibían el mismo trato que cualquier sorprendido y encantado visitante ocasional que pasara por allí. Aparentemente, el lugar es lo suficientemente frecuentado como para resultar económicamente rentable, aunque la clientela no siempre está a la altura de lo que María Luisa entiende por una 'sencilla comida'.

Tradiciones arraigadas, formas de vida. Una vida cultivada, una ejemplar demostración de una forma de ser. Todo se siente como algo tan natural, tan absolutamente orgánico en relación con una existencia que podríamos desear para nosotros mismos. Fácil para un invitado. La jornada de trabajo de *Madame*, según dicen, comienza sobre las cinco, cuando se realizan los primeros preparativos para el funcionamiento de una cocina de fábula. La hora en que se cuecen el pan, los bizcochos y las tartas.

Tras una larga noche de festival (de vuelta en el Belvedere a las cinco y media de la mañana), con apenas una hora de sueño encima, llegamos al salón a trompicones y con

los ojos turbios, pidiendo desesperadamente un café, cuando nos encontramos a María Luisa con todo listo, no solamente el *espresso* doble que al instante nos devuelve a la vida, sino también los crujientes bollos recién salidos del horno. Luego nos obligan a aceptar un paquete con otro apetitoso tentempié, como compensación por los inconvenientes del transporte aéreo internacional.

Esto era tan habitual como las casuales y repetidas apariciones, en cualquier momento del día, de cuencos de higos frescos, una nueva clase de bizcochos, vino y agua, depositados como si nada por donde uno estaba sentado, leyendo o tomando notas sobre cualquier cosa, convirtiendo el cálido sosiego de aquel lugar en un verdadero placer creativo. Mañanas que de forma irremisible acababan en una dilatada comida, en la que sólo María Luisa tomaba decisiones sobre el menú con que nos íbamos a atiborrar. Pues de atiborrarse se trataba, para los no familiarizados con la sensación de normalidad de la cocina italiana. Pena severa en Agugliano para quien no vacía su rebotante plato como es debido, lo cual es un problema cuando uno ha probado ya tres tipos diferentes de pasta, verde, amarilla y rosada, seguidos de pedazos de pollo asado, cuando todavía faltaba por llegar otro plato con conejo guisado y verdura al horno, mientras que, por norma, ya sabíamos que después vendrían el queso y el *tiramisu*, licor y café. Como cosa de rutina.

Estuve allí una semana. Tuve muchas oportunidades de observar discretamente las abundantes expresiones de la gran señora. Oler las flores recién regadas y recibir avisos de advertencia para no resbalar; verla moverse por el jardín regando el césped, aceptar su amable invitación para sentarme con toda libertad si lo deseaba. Esa mujer disfruta con lo que hace. Se ciñe a una norma autoimpuesta. Su norma. Así es la vida para ella, o como debiera ser. Su amistad maternal y un tanto ruda es un disfraz bajo el que oculta un humor tímido y amable. Juega con sus invitados y está encantada de hacerlo.

Claro que la vida es difícil y agotadora, reconoce. Todos los implicados en su intrincado proceso tienen que hacer duros esfuerzos. Al menos hay que hacerla tolerable (ese parece ser el argumento), añadiendo estilo e imaginación al concepto de hospitalidad. En eso consiste la profesionalidad. La decisión de hacer que cada minuto cuente, por agotador que resulte. No permitir que el trabajo caiga nunca en la rutina.

En todas las discusiones que se producen sobre la cultura, los festivales, la práctica teatral y la gestión de espacios dedicados a las artes, en todas las enfoques del trasiego político diario, tanto por parte de los invitados a expresar su arte como por parte de quienes se ponen al servicio del arte expresado por otros, deberían tenerse en cuenta –y con la mayor urgencia– esas características de la interpretación de un trabajo. Hay que llamar la atención sobre ellas, sin imaginar siquiera que hayan tenido relación –y que todavía puedan tenerla– con el trabajo al que supuestamente nos entregamos en cuerpo y alma. Viendo las sombrías expresiones, las tensas miradas –no las quejas y los lamentos, sino el mero hecho de que hayan convertido en tema de conversación–, me pregunto qué ha pasado para que estemos a punto de prescindir de todo eso.

Porque, al fin y al cabo, a media hora de paseo de Agugliano está el Festival de Polverigi. Es un buen ejemplo. Por supuesto, ningún festival escapa a la necesidad de una redefinición cada cierto tiempo. Y si no ya se verá. Conocemos los pasos, pero no recordamos la música.

Un festival puede ser un refugio para sonámbulos. Una colonia para muertos vivientes. Un lugar donde la gente se puede situar al margen de la compasión hacia su nauseabundo aburrimiento. Tipos de virus que pueden afectar por igual a los directores de festivales, a los artistas, al público, a los productores, a los programadores o a los inocentes espectadores circunstanciales. Por otra parte, deseamos mantener la idea de que las amenazas vienen de fuera más que de dentro. Amenazas reales o imaginarias a las que la decimotercera edición de Polverigi, valientemente representada por Velia Papa, decidió presentar batalla en diversos frentes. De una vez por todas.

Hacer frente a la nostalgia de un glorioso pasado y afrontar la necesidad de mostrar que, sí, su llorado codirector y fundador puede ser recordado como un querido amigo y organizador o desorganizador tremendamente eficaz, según lo que fuese más apropiado en cada caso. Guardar un recuerdo como un tesoro sin necesidad de convertir Villa

Nappa en su mausoleo (y el nuestro).

En otro tiempo, los espectáculos no eran tan importantes en sí mismos. Lo importante era la suma total de experiencias de todos los implicados, dentro o fuera del escenario. No había ganadores ni perdedores. Lo que se celebraba era la vida y, si acaso era necesaria, la cualificación artística se planteaba después. Por consiguiente, no era nada extraño que, en medio de una representación, hace ahora tres años, unos meses antes de su muerte, yo me llevase aparte a Roberto Cimetta y me sentara con él en uno de los bancos del parque. Me pregunté en voz alta si las cosas no habían cambiado de forma drástica, si no estaba apareciendo un espíritu de competencia, si la capacidad de evaluación –al margen de los métodos y valores aplicados– no se había transformado en lo verdaderamente importante y, finalmente, si Polverigi no corría el riesgo de convertirse en un mercado. Me daba pánico que la evaluación comparativa del festival de este año frente al del anterior empezase a sustituir al hecho mismo de su celebración.

Roberto, por su parte, era de la opinión de que todo iba a pedir de boca. Su brazo se apoyaba sobre mi hombro mientras manteníamos nuestro cálido (aunque mudo) intercambio. Tal vez entonces ya tenía conciencia de su enfermedad; lo que expresaba con alegre convicción era su fe vital en nuestra energía y nuestra creatividad, como aportación orgánica y evidente. No hay razón para preocuparse, dijo. Y yo le creí, por ser quien era. Por tanto, no era nada sorprendente, sino más bien un desafío, que la decimotercera edición de Polverigi quisiera establecer conexiones entre opciones vitales dentro de un supuesto desorden artístico europeo. La confianza apasionada en esas opciones vitales debería llevar a la creación de un nuevo tejido, en lugar de acabar siendo un embrollo.

Y más aún, este festival se proponía seducir a toda una serie de productores y programadores con la dicha suprema de mostrar las consecuencias de su personalidad, expresada a través de su oficio: plantear una selección personal frente a "producciones italianas que representen la última temporada de teatro y danza del país, para permitir también a los espectadores la elaboración de un mapa personal de caminos artísticos". De modo revelador, Velia Papa subraya también: "... el deseo de comprender si todavía es posible reunirse y hablar sobre teatro en estos resbaladizos e idiotizados años". Después de todo, ella nos garantiza que Polverigi, por muy mito que pueda ser, siempre fue un lugar bastante conocido y acogedor, más allá de la lógica comercial o política. Un rincón de libertad. Una libertad expresada en esta ocasión de un modo diferente: "Cada uno de los espectáculos extranjeros ha sido propuesto por una personalidad de la escena europea. A diversos colegas y amigos se les ha pedido que presenten una "ópera prima": una primera obra relevante de la última generación, o bien, por supuesto, el resultado de un cambio crucial, de estilo, etc., en el caso de cualquier persona de edad superior a la que se supone que tiene un joven artista.

Todo esto debe haber parecido engañosamente estimulante y fácil de realizar sobre el papel. ¿En qué ambiente y con qué personas debe llevarse a cabo? Consideremos, pues, los numerosos espectáculos fuera del escenario que forman parte del ritual, al reunirse todo tipo de gente frente al Teatro Pergolesi, en Jesi, donde Giorgio Barberi Corsetti se someterá, una vez más, a las pruebas de la coproducción internacional con la presentación de un JARDIN DE LAS DELICIAS. Tan apropiadamente denominado.

Entretanto, ya hemos visto a María Luisa en escena. Es el turno del productor y de los programadores que esperan entre bastidores. Se alza el telón para la siguiente escena.

Echemos un vistazo al ajetreo de la sala de espera del aeropuerto de Milán, donde, uno tras otro, los tesoros del teatro europeo pasan jadeantes y sin resuello con sus equipajes de mano, en medio de una creciente multitud, intercambiando agudos comentarios sobre las últimas incidencias de su vida artística. Procedentes de París, Bruselas, Amsterdam, Berlín, Frankfurt y otros lugares, tras un vuelo de una hora se reunirán todos con los dos funcionarios del festival que esperan ansiosos, con dos minibuses listos para llevar a estos VIPs a Jesi, justo a tiempo de ver el espectáculo. Imaginemos después los dos autobuses vacíos dirigiendo un convoy de coches alquilados para los miembros de un variopinto público de la *jet set* de Ancona, prensa local e internacional, miembros del público regional y el selecto grupo que acaba de llegar. Nos mezclamos. Charlamos. Nos abrazamos con vehemencia y afecto. La plaza está rebotante de alegría social. Y cuando el espectáculo empieza –tarde, por supuesto– ya hemos hecho nuestras rondas y empezamos

a repetir el proceso, a tiempo de oír a uno de los invitados procedente de Milán decir con entusiasmo a uno de sus compañeros de viaje: "¿Cuándo has llegado, de dónde vienes?", al tiempo que le da cariñosas palmadas en la espalda. Fuera de juego sólo por un instante, el otro empieza a describir con estudiada respuesta su reciente viaje, de modo que en breve plazo, y felizmente, descubrirán que compartían asientos adyacentes en el mismo avión. A esas alturas ya vamos con el piloto automático puesto; el acto frenético de la co-producción marcha por fin a toda velocidad, después de un revelador comienzo.

¿Es así como nos relacionamos ahora unos con otros? Del programa de Corsetti podemos extraer dos citas que contienen una sorprendente información. En ellos, Kafka nos dice: "La gente que cojea cree estar más cerca del vuelo que la gente que puede caminar normalmente". Por deducción, si no de hecho, es Freud quien responde: "Aquello que no podemos atrapar en pleno vuelo, podemos atraparlo cojeando; cojear no es pecado". Bueno, en sentido metafórico sí que es pecado. Tiempo y energía desperdiciados. No tengo más remedio que pensar que podemos hacerlo mejor. Al menos la señora Luisa de Belvedere no cojea. Como tampoco lo hace a ese respecto Velia Papa, al poner en marcha el festival de este año. Ambas están en pleno vuelo y a toda marcha. La actividad de los tullidos se desarrolla fuera del escenario, pero totalmente bajo la luz de los focos, esta semana.

Demasiados de nosotros caímos en un ritual que recordamos sin pararnos a pensar. Como niños que se sientan a la mesa con desgana y comen apáticamente. Una vez más, ni María Luisa ni Velia podrían haberles dado de comer. Todos deseaban estar en otro lugar. Para jugar con qué. No con Gordana Vnuk, directora del festival Eurokaz de Zagreb, representada (en Polverigi) por su selección de teatro turco de Skopje, que insistía en salirse por completo del tema del teatro, para discutir la situación de su amada Yugoslavia, mientras que en Zagreb, Croacia, trataba de convencernos de que el fratricidio compite con lo peor que conocemos desde la segunda guerra mundial. Sonaba severa y paciente, como un estricto profesor en su clase.

Esta era una verdadera actuación. Y de ningún modo menosprecio que haya que decir las cosas y llamar la atención sobre ellas ante un público reticente. Aparte de todo, ninguna persona en su sano juicio acusaría jamás a Gordana de ser sonámbula sobre tema alguno, ni siquiera en esta ocasión en la que nos mostramos reticentes a pagar la pistola que según ella necesitaba para, literalmente, luchar por su vida. Quisiera dar testimonio de lo extendido de ese argumento con estas palabras que otra vigorosa dama yugoslava me escribió hace unos días: "Toda Yugoslavia me recuerda esas películas de serie B en las que un gorila es domado y obligado a realizar acciones humanas, hasta que un día oye en su interior la llamada de la selva y destroza todo lo que hay a su alrededor. Algo dentro de nosotros, pobres europeos de los Balcanes, ha sentido la llamada de la selva y allá vamos... Sabe Dios cuándo acabará todo esto, pero, incluso cuando acabe, el odio persistirá durante décadas, hasta que los hijos olviden por qué sus padres odian a otros. ¡Sombrios cuentos, hermano!". Y: "El sistema totalitario de información se ha convertido con gran facilidad en un aterrador instrumento de generación de odio y funciona a las mil maravillas".

Ciertamente, es posible que aquí, en Polverigi, estemos demasiado apartados. Lejos de las maravillas del mundo. Y es posible que, al menos en la situación de un festival, sea tan sencillo como esto: la ocasión de preparar las próximas producciones, de elaborar nuevos planes de actividad mientras la comida, primorosamente desplegada sobre la mesa, se echa a perder. Demonios, ya está bien de metáforas. De todos modos, podría habérmelo imaginado todo, acurrucado como estuve durante la mitad de mi tiempo en Belvedere, como en otro mundo, de no ser porque más tarde otros compartieron mi aturdida y reticente sensación de extrañeza. Qué cantidad de gente, de qué poco sirvió, qué pocas cosas se dijeron. (¿Pero también fueron fruto de mi imaginación las amables expresiones de compromiso y amor hacia parques y jardines? No aquí, no en Polverigi, no en ese lugar donde el tema de discusión es el teatro, no los parques.)

Finalmente, al elegir como mi parte del programa la interpretación de un período de tiempo, posiblemente estuve más horriblemente acertado de lo que podía imaginar para semejante ocasión. Al fin y al cabo yo también era una de las "personalidades de la escena europea" invitadas a presentar su elección. Y eso hice. Opté por un acontecimiento que implicase una disposición del Tiempo. Simplemente para mirar y es-

cuchar, El hecho de una situación. Una prueba de tiempo para la persona, con la ayuda de cuatro grandes pianos, cientos de velas y una pantalla para los informativos de televisión de ese día. Y cuatro pianistas obsesivamente concentrados en abrirse camino a través de las palpitantes estructuras melódicas de Simeon ten Holt, titulada CANTO OSTINATO, con una enorme libertad de reestructuración e interpretación por parte de sus ejecutantes.

Cómodamente adaptados a la obstinada presencia de aquel pequeño parque sobre la colina, horas después de medianoche, con los sonidos mezclados de cien grillos. Velas rojas y sobre ellas las imágenes imparables del día que hemos vivido, una aldea global en su estado más puro, pero llevada a las dimensiones de una pantalla de proyección. En torno a un escenario totalmente desnudo había sillas blancas, colocadas al azar, y entre ellas, parejas tumbadas en la hierba, abrazadas. Otros, con vasos en las manos, recostados contra un árbol o sentados en alguno de los lejanos bancos junto a las aguas rumorosas de un estanque. Donde Roberto y yo habíamos mantenido nuestra conversación, tal vez.

Claro está que no me preocupa el programa de esos diez días. Todos sabemos lo que Velia pretendía. Todos sabíamos de qué se trataba, aparte del programa primorosamente realizado. Escuchemos las conversaciones en el bar –mientras el concierto entra en su apogeo– sobre el próximo proyecto de Vasiliev en Salzburgo y los demás lugares en los que podría presentarse. El siguiente puesto de François Michel Pesenti, de Marsella, y si su espectáculo LE SEJOUR era o no diferente de HELTER SKELTER, otro éxito de festival. Graeme Miller estará mucho tiempo sin hacer otro espectáculo y el TAT ganó el premio del festival de Hamburgo de este año, probablemente la instalación se presentará en Nueva York. La nueva coproducción de Frankfurt, Bruselas, Berlín y Viena, y la situación de las artes en Francia. Sobre la guerra en Yugoslavia y la nueva película –otro premio– del belga Josse de Pauw. La incierta situación del "Theater der Welt" en Essen y el interés que despierta el festival de Rotterdam. Los nuevos planes de Wilson, la reaparición de Lucinda Childs y las posibles incoherencias del último proyecto de Fabre. Y mientras tanto la música continúa.

La gente empieza a escabullirse. Hay una brisa. Y muy muy lejos, sin ruido ninguno, estalla una tormenta. De pronto, en el cielo, se recorta la silueta de los árboles del parque. Profundidad de campo. ¿Profundidad en el tiempo? En la pantalla los negociadores entran y salen de sus aviones. Presentadores que hablan, programas de debate, el intento de incluir el tebeo más grande del mundo en el Libro Guinness de los Récords. Bush habla con Yeltsin y Baker tiende su mano a un comité de recepción de aspecto sombrío, en Jerusalén. Un tanque dispara y en Londres se realiza la reconstrucción de un aparatoso accidente. Un hospital con gente en bata blanca que se ocupa de misteriosas enfermedades, de las que se nos muestran primeros planos y estadísticas. Y de pronto imágenes de un pasado muy lejano, antes de la Yugoslavia de hoy, las imágenes indelebles de finales de los años treinta. Codificación de la historia cuando los pianos se detienen bruscamente, en un silencio casi triunfal. Son las cinco y media. Nace un nuevo amanecer, unas cuarenta personas se ponen en pie y aplauden fervorosamente. Supervivientes entusiastas y orgullosos. El sonido de sus manos acallado por el viento, más fuerte ahora.

La experiencia de una situación. Allí, donde estábamos. Y eso era todo. Tal vez por esa razón parecía el momento más apropiado para abrir la botella de champaña rosado con Velia, quedarnos allí, brindar a su salud. Ser ese momento. No su recuerdo. Ni la contemplación de un nuevo día que nace y todo lo demás que se nos pueda ocurrir. Que haya satisfacción en el ambiente. El parque ya está vacío, menos cuatro sombras brillantes y oscuras, que ahora parecen extrañas, con los asientos vacíos y una pantalla en blanco –mientras ya se preparan nuevas imágenes– y el silencio de unos sorbos en copas de plástico. Villa Nappa queda lista para otra reunión, mientras podríamos recordar que, a media hora de camino, en Agugliano, se están terminando de cocer unos crujientes bollos. Esa es la clave del asunto, comida para el pensamiento.

Después de todo esto, la coproducción no es más que un método. El tiempo señalará la diferencia.



ANTONIO FERNANDEZ LERA





PAISAJES Y VOZ

I

Rocas en el bosque
Paisajes invisibles
Verde profundo y negro
Los árboles desnudos
En el agua las piedras
En el bosque los árboles torcidos
En las hojas de los árboles el viento
Sueño de un bosque
NADIE
Nubes blancas en el cielo

II

Sendero vacío
Paisajes oscuros
Camino entre casas grises
Mezcla de tierra y agua
Fango rojo (De sombra si es de sombra)
Los árboles desnudos
La mentira del verde
Tronco gris en el centro
Mil agujeros de luz
Habría que verlos más de cerca
La sombra de las rosas en el agua Manchas verticales
horizontales
Un azul espeso
Más de cerca
(Negro sobre la botella de vino)
Muro de piedra sobre piedra
y el horizonte bajo
Sombra de fuego sobre la hierba
Sombria luna
Ramas oscuras
Manos en el agua
Y en el fondo del río la figura deseada: sin ojos
La cabeza parece que mira
Luz amarilla sobre los ojos pintados
La cabeza borrosa bajo la sombra de un árbol oscuro
MORDISCO DEL PERRO SOBRE LA PIEDRA
Movimiento de los pies entre las ramas rotas
No se puede ver la marca de los dientes
o de las garras del perro
sobre la carne de la mujer
Todavía queda tiempo para pensar
Una cruz y un círculo
Manchas negras y azules
Imaginar una ventana Cualquier otra cosa
La forma de un hombre
NADA

III

VOLVER A VER TUS OJOS OSCUROS
ES DECIR
VOLVER A VER TUS OJOS
ES DECIR
VOLVER A VER
ES DECIR
VOLVER
Trozos de tela
Flores luminosas Nubes por todas partes
Un rumor de viejos árboles
ANTE LOS HOMBRES
ANTE LOS ARBOLES Y LAS COSAS
VERLO TODO
CUMPLIR UN DESEO
NO MOVERNOS
NO VER NADA
Las imágenes de la niebla
Jardín invadido por la hierba
La maleta vacía
Tiempo y espacio
PERMANECER UNO SOBRE OTRO
VER LO QUE NO SE PUEDE VER
TRABAJAR TRABAJAR TRABAJAR
BORRAR TODAS LAS HUELLAS

IV

Bosque de cristales Bosque de piedras
(Esta es la hora de los cuchillos)
Pájaros incrustados en el barro
Formas casuales Fósiles de insectos
El macho cabalga sobre la hembra
Conejo sobre coneja
Lucha de las ardillas
El temblor de las amapolas
La hierba no deja de crecer
Una sombra negra sobre una sombra gris
En el vacío

V

MIRAME
SOY UN ARBOL
SOY UNA MUJER
SOY UN ARBOL
SOY UN HOMBRE
SOY UN ARBOL
SOY UN DIBUJO
SOY UN ARBOL
MIRA MIS BRAZOS DE COLORES
ACARICIADOS POR EL VIENTO

VI

Superficie de cielo blanco Calles de tierra Hierba negra
Las paredes de los edificios huecos
Desconstruidos
(La figura de la mujer en la terraza: su pelo negro)
Con otro leve desplazamiento de la mirada
se puede ver el coche como un insecto
Pero no sabríamos decir si en ese instante se mueve
Si en su interior
hay otros ojos

VII

(Una mujer habla con otra mujer: aturdimiento)
Nubes de polvo sobre la piel Sobre los huesos
En el camino viejo
figuras heladas
En el camino viejo
Sonidos mezclados con otros ecos.
Han atravesado la materia:
los huesos de millones de seres
las hojas de hierba
los pies desnudos
la mirada balbuciente del sol.
Cruzar entre los árboles
Cruzar el aire frío
Llegar hasta la piel
Despertar

VIII

SOBRE LA NIEVE
CON LOS OJOS ABIERTOS
HEMOS VISTO SU RASTRO
SOBRE LA NIEVE
Piedras en el camino
Pensamientos El eco
de las palabras confusas
Madera bajo el impacto del fuego
Manos heridas
Flor en los labios
Forma de los cuerpos
Una mujer dormida

IX

La hierba de los bosques
Y debajo de los bosques ya casi olvidados
algo más: el silencio
Las formas horizontales
Y debajo de las formas horizontales algo más:
El espacio vacío
Las palabras de siempre
Y debajo de las palabras algo más:
La sombra de las figuras ya casi olvidadas
En el fondo del mar
Disfrazado con los huesos de otro
Forma vertical
En el fondo del mar
Movimiento del baile
de las ramas y de los peces
Una sombra de luz
Una profunda niebla
TUS OJOS Y MIS OJOS
UNA VEZ MAS
NI RECUERDO NI OLVIDO

X

Frío Luz Fuego
Crónica de la muerte de un árbol
Un hombre dormido
Beso de unos labios en otros labios
Unos ojos oscuros
Paraíso de la fruta podrida
La madera deformada por la lluvia
Los bancos de piedra
Los caminos de hierba
Senderos de tierra
Mezcla de la tierra
con las hojas arrastradas por el viento
Las enormes escaleras de piedra
Columnas de piedra gris
La vieja casa vacía
Luz ahora Sombras ahora Campanas ahora
Figuras en el silencio Hielo
sobre la superficie del agua

XI

Una gran hilera de árboles
Y la maldita sombra
Más alta que la sombra de los más altos árboles
(En el estanque peces muertos)
Diálogo de la montaña y el árbol:
Agitado por la furia del viento
Sus desnudas ramas en el aire
(Trapos blancos o grises)
Los objetos viajan de una ciudad a otra
Rocas en el bosque Verano sombrío
Las imágenes del deseo: quedarte con ellas para siempre
Piedras y árboles altos
NO LOGRO VER SOMBRAS AZULES
Vacío
Blanco
Vacío
Las manos y la mesa
La mentira de las manos
La mentira de la mesa
Tres hombres O dos O cinco
Recipientes huecos
atravesados por la luz
AHORA YA NO DESEO VER ESAS VISIONES
DE LA MALDITA NATURALEZA
YA LAS CONOZCO: NO ME DICEN NADA
La presencia de los objetos
EL DESEO DE VER CON OTROS OJOS
BLANCO VACIO
VACIO BLANCO
BLANCO VACIO
NO TE VAYAS DEMASIADO LEJOS
Esta es la hora de las manzanas
Esta es la hora de los cuchillos:
Arboles
y después pájaros
(Una sombra)
Ni tiempo
ni espacio: creo
que no debería
moverme

(1991)



etc 1988-1991

COMPAÑIAS/CREADORES

Bekereke
La Tartana Teatro
Zotal Teatre
La Fura dels Baus
Cambaleo Teatro
Konic Teatro
Mal Pelo
Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas

Atalaya
Danat Danza
Mudances
Mickery
Luis Muñoz/Marcial Picó
Paco Salinas
Arena Teatro

DIALOGOS

Manuel Llanes
Toni Cots
Juan Pedro Romera
Juan González Posadas
César Oliva
Andrés Morte
Esteve Graset
Margarita Caffarena
Carlos Marquerie
Llorenç Barbér
Juan González Cutillas
Paz Santa Cecilia
Antoni Tordera
Antonio Fernández Lera
Xavier Gil
Jesús Cantero
Juan Muñoz
Elena Castelar
Manel Trias
Joan Abellán
Guillermo Heras
Ritsaert ten Cate
Anne Teresa de Keersmaecker
Jan Lauwers
Jan Fabre
Marianne Van Kerkhoven
Neil Wallace
Michael Laub
Dragan Klaić
John Jesurun
Sian Thomas
Norman Frisch
Bruno Verbergt
Collen Scott
Ariel Goldenberg
Renata Petroni
Hugo de Greef
Velia Papa
Jean Marc-Adolphe
Angels Margarit

– F.I.T. Granada, Teatro Central Sevilla
– Teatre Obert, Proyecto Basho, Barcelona
– Arena Teatro, Títeres Fábula, Murcia
– Muestra de Teatro, Valladolid
– Cátedra de Teatro Universidad, Murcia
– Mercat de Les Flors, El Artificio, Barcelona
– Arena Teatro, etc, Murcia
– F.I.T. Granada
– La Tartana Teatro, Teatro Pradillo, Madrid
– Compositor, Valencia
– Festival de Orquestas Jóvenes, Murcia
– C.N.N.T.E., Madrid, Teatro Central, Sevilla
– Centro Dramático Generalitat, Valencia
– Periodista, dramaturgo, Madrid
– Sala Tecla, L'Hospitalet
– Expo 92, Sevilla
– La Tartana Teatro, Teatro Pradillo, Madrid
– Zotal Teatre, Barcelona
– Zotal Teatre, Barcelona
– Institut del Teatre, Barcelona
– C.N.N.T.E., Madrid
– Mickery, Needcompany, Benelux
– Rosas, Bruselas
– Needcompany, Bruselas
– Troubleyn, Amberes
– Kaaitheater, Bruselas
– Tramway, Glasgow
– Remote Control, Estocolmo
– Euromaske, Universidad, Belgrado
– Autor y director escénico, Nueva York
– La Tartana Teatro, Madrid
– Los Angeles Festival, Wooster Group, USA
– Klapstuck Festival, Lovaina
– Editora Two&Two, Amsterdam
– MC 93 Bobigny, Festival de Madrid
– Teatro Central-Expo 92, Sevilla
– Kaaitheater, Bruselas
– Inteatro, Polverigi
– Periodista, París
– Mudances, Barcelona



VIAJANDO
Agenda 1992



TEATRO PRADILLO

Madrid

En su segundo año de funcionamiento la sala creada por LA TARTANA TEATRO acoge en su programación producciones propias y colaboraciones con festivales y eventos de la capital de España, tipo Festival de Otoño o Capital de la Cultura. Así un ESPERANDO A GODOT del Teatro del Norte y LA VERDAD ESTA EN INGLES de Rafael Ponce vienen por abril. En mayo y junio, temporada de danza con MAL PELO, ROBADURA DANSA y LA COMPAÑIA DE OLGA MESA. También para junio, LA CARNICERIA TEATRO presenta el PROMETEO de Rodrigo García. Sin olvidar el montaje propio de TARTANA, EL HUNDIMIENTO DEL TITANIC, dirección de Carlos Marquerie para octubre.

TEATRO CENTRAL - EXPO 92

Sevilla

Manuel Llanes nos presenta durante los seis meses que dura la Exposición Universal una de las programaciones más sugerentes que se hayan hecho jamás en España en el terreno de la música, la danza, y el teatro contemporáneo. En sesiones de dos a tres días se presentan los siguientes creadores y compañías. En abril, LA FURA DEL BAUS. Mayo, LAURIE ANDERSON, TONEELGROEP AMSTERDAM, DANAT DANZA, MICHELE ANNE DE MEY, DV8 - PHYSICAL THEATRE y GLENN BRANCA. Junio, ANANDA DANSA, ARENA TEATRO, REMOTE CONTROL, GALLOTA & GROUPE EMILE DUBOIS y WILLIAM FORSYTHE & BALLET DE FRANKFURT. Julio, CARBONE 14, THALIA THEATER - ROBERT WILSON, DESCHAMPS & DESCHAMPS, C.N.N.T.E. y LA TARTANA TEATRO. Agosto, L'ESQUISSE, JAN FABRE, JOHN LURIE & THE BALANESCU QUARTET y ROSAS. Concluye su programación ya en el mes de octubre con GEORGE TABORI & CENTRO ANDALUZ DE TEATRO.

CENTRO NACIONAL DE NUEVAS TENDENCIAS ESCENICAS

Sala Olimpia - Madrid

La casa madre, después de ocho o nueve años de dar guerra en la tradicional corte madrileña, nos ofrece una programación repleta de producciones propias tanto en el terreno del teatro, la danza, como los nuevos derroteros operísticos, al tiempo que como sala madrileña programa conjuntamente con los grandes eventos culturales capitalinos. En enero, EL LUNATICO, Gómez de la Serna bajo la dirección de Emilio Hernández. Febrero, LA EMOCION de Alvaro del Amo. Marzo, TRILOGIA DE MADRID, jóvenes autores bajo la dirección de Jesús Cracio. Abril, "Opera 92", TIMON DE ATENAS, música de Durán Loriga, libreto de Luis Carandell, dentro del F.I.T. de Madrid. Mayo, MADRID EN DANZA. Junio, PANORAMA DE GRUPOS ESPAÑOLES. Septiembre, VI CERTAMEN COREOGRAFICO. Octubre, TEATRO LATINOAMERICANO, producciones V CENTENARIO-CELCIT Y FESTIVAL DE OTOÑO. Noviembre, estreno en Madrid de GREEK de Steven Berkoff, dirección de Guillermo Heras. Diciembre, DANZA EN DICIEMBRE, ANANDA DANSA, MALPELO y otras compañías.

MERCAT DE LES FLORS

Barcelona

El Mercat estrena directora. Elena Posas afronta esta nueva etapa con unas Olimpiadas por enmedio. La sesión previa a las fechas olímpicas ofrece esta programación. Enero, dentro del ciclo TEATRE A DUES BUTXAQUES, OLA & TSE, T. DE TEATRE, ANDRES CORCHERO I FELIU FORMOSA, LA GABIA TEATRE y RAMON COLOMINA I SILVIA GENOVES. En ese mismo mes viene el TEATRE MALI DE SANT PETERSBURG. Febrero, NEDERLANDS DANS THEATER 3, COMPANYIA BAGOUET y COMPANYIA LA INFIDEL. Marzo, COMPAÑIA NACIONAL DE TEATRO CLASICO con piezas de Moreto y Ruiz de Alarcón, KRONOS QUARTET. Abril, DIMI MINT ABBA (música mauritana), ART FUTURA 92 (arte y tecnología), siguen SEMOLA TEATRE, MAL PELO, MARK TROMPKINS -BADET y LA LA LA HUMAN STEPS. Mayo, Opera Equestre de ZINGARO y ALI ME QASIMOV (música de Azerbaidjan). Y en junio la IX MARATON DEL ESPECTACULO, VICENTE SAEZ y MUSICA SEFARDITA.



etc 92 es un proyecto de

Proyecto

Esteve Graset

Producción Ejecutiva

Vicenta Hellín

Logística

José Esteban

Manolo Robles

Administración

M^a Dolores Conte

Director técnico

Pepe Manzanares

Servicios técnicos

AKRA iluminación

Prensa

Lolo Galindo

Documentación

Sebastián Ruíz

Traducciones

Antonio Fernández Lera

Cooperación editorial

Paco Salinas

Imagen

Imma Graset

Asesor

Enrique Martínez

Colabora en los diálogos

CajaMurcia

Información:

C/ San Cristóbal, 3 - 2^a planta.

Tif. 968 21 75 48

Fax 968 22 17 09

30001 Murcia-España

Publicaciones etc

Volumen 5 - marzo 1992

Edita

Arena Teatro

Diseño gráfico

Imma Graset

Imprime

A.G. Novograf, S.A.

D.L.: MU-349-1992



INDICE

	Pág.
PROGRAMA	3
COMPAÑIAS/CREADORES	11
John Jesurun / Cía etc	13
Albert Vidal	25
Zotal Teatre.....	45
Atalaya	57
Arena Teatro	73
Carlos Marquerie	85
Luis Muñoz / Marcial Picó.....	95
Jordi Teixidó	103
Toni Cots / Taller etc	111
Ritsaert ten Cate	119
Antonio Fernández Lera	143
etc 1988-1991	151
VIAJANDO	153
PROYECTO	157



Un proyecto de **ARENA** Teatro

