Seminario de Estudios Teatrales

# Reflexiones sobre el Espacio Escénico hoy

*JUAN RUESGA*

# El Festival Internacional de Teatro de Granada: Un Espacio más allá de la indiferencia

*MANUEL LLANES*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA
AULA DE TEATRO

UNIVERSIDAD DE CANTABRIA
VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA
AULA DE TEATRO

ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA

## JUAN RUESGA NAVARRO
Sevilla (1947)

*Arquitecto y Escenógrafo. Actualmente es Director del Centro Andaluz de Teatro de la Junta de Andalucía. Asesor de la Junta de Andalucía para el Programa de Rehabilitación de Teatros Públicos. Profesor de la asignatura de Espacio Escénico del Instituto del Teatro de Sevilla.*

## MANUEL LLANES BARRIOS
Granada (1953)

*Licenciado en Filosofía y Letras –Especialidad en Románicas–. Fué Director del Centro Andaluz de Teatro. Actualmente Coordinador de Programación del Teatro Central de Sevilla. Director del Festival Internacional de Teatro de Granada.*

**Seminario de Estudios Teatrales**

# Reflexiones sobre el Espacio Escénico hoy

*JUAN RUESGA*

# El Festival Internacional de Teatro de Granada: Un Espacio más allá de la indiferencia

*MANUEL LLANES*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA
AULA DE TEATRO

UNIVERSIDAD DE CANTABRIA
VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA
AULA DE TEATRO

**ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA**

**1996**

Edita:
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
AULA DE TEATRO
Seminario de Estudios Teatrales
Tfno.: 95 - 213 11 08. Fax: 95 - 213 14 53

Director:
Francisco J. Corpas Rivera

Coordinan este número:

Francisco Valcarce y Francisco J. Corpas

Este octavo cuaderno de la colección de Cuadernos del Aula de Teatro, se terminó de imprimir el 27 de marzo de 1996 -DÍA MUNDIAL DEL TEATRO- en la imprenta IMAGRAF de Málaga
Depósito Legal: MA-247-96
I.S.S.N.: 1.1.34-6.221

Esta publicación puede ser reproducida, en todo o parte, registrada o transmitida por un sistema de recuperación de información, por cualquier forma o por cualquier medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, con o sin el permiso previo del editor. En todos los casos debe informarse al editor del medio y lugar de difusión, haciéndose constar en su rerpoducción el título del texto, autor, editor, fecha y número del Cuaderno de Estudios Teatrales, enviándosele asímismo copia de dicha reproducción.

# Introducción

## Cuestiones sobre el espacio y el tiempo

*"Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado y poder hablar su propio lenguaje..."*
***Antonin Artaud** "El Teatro y su doble"*

Este noveno Cuaderno de Estudios Teatrales que aquí se presenta, tiene como contenido dos de las conferencias del Tercer Ciclo sobre Teatro Contemporáneo que durante el curso 1994-95 se llevaron a cabo con la organización conjunta del Seminario de Estudios Teatrales del Aula de Teatro de la Universidad de Málaga y la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga. Siendo impartidas por los profesores Juan Ruesga y Manuel Llanes, actualmente Director del Centro Andaluz de Teatro el primero y Coordinador de programación del Teatro Central de Sevilla y Director del Festival Internacional de Teatro de Granada, el segundo.

Estas conferencias que ahora se publican por títulos: *Reflesiones sobre el espacio escénico hoy* y *El Festival Internacional de Teatro de Granada: un espacio más allá de la indiferencia*

A pesar de la aparente divergencia de las cuestiones abordadas, subsiste una temática común y profundas líneas de fondo que conectan entre sí y contribuyen a caracterizar este vasto territorio que es la creación escénica contemporánea.

## *La palabra en el espacio*

*"Estoy convencido de que siempre hay que empezar desde aquello que normalmente no se valora nada, porque esta "nada" en la escena sencillamente no existe. El espacio de la escena es sencillamente un hecho que existe en sí mismo ya antes y fuera del espectáculo. Y quizá allí está el problema de fondo: hacer de ello un espacio vacío. Eso es mucho más difícil que construir una escena normal. Y también otra cosa: hacer de un espacio vacío por ejemplo un espacio azul. Nada más"*

***Josef Svoboda***
*Texto extraído del catálogo de la*
*exposición organizada por la Consejería*
*de Cultura de la Junta de Andalucía (1988)*

Tendríamos que comenzar por aceptar la materialidad de la sala –su ineludible realidad– para pactar con ella la posibilidad de dar forma concreta a nuestros sueños.

Como responsable del Taller de Dirección Escénica, llevo seis años trabajando y coordinando proyectos dentro de una sala de teatro a la italiana; de todos ellos, sólo el último espectáculo asumió la tradicional disposición frontal. El uso consciente del espacio, la espacialización de la acción y la consiguiente posibilidad de establecer relaciones concretas con el público, es una de las más poderosas herramientas del director de escena en la construcción de su espectáculo.

Desde los sueños de libertad absoluta, implícitos en los proyectos de *Piscator* y *Gropius*, para construir una sala polivalente, que hiciera posible la incorporación de cualquier medio que pudiera proporcionar la tecnología y ponerlo al servicio de la creación escénica; a las indagaciones del "teatro ambientalista" de *Richard Schechner*, pasando por las experiencias teatrales al aire libre y en espacios alternativos del *Living*, *Brook* y *Barba*, entre otros, la creación escénica contemporánea esta inevitablemente ligada al concepto mismo de lugar de la representación. Edificios tan distintos como el "Teatro de las trece filas" de *Grotowski*, el "Performing Garage" de *Schechner* y el "Piccolo Teatro de Milán" de *Strehler* poseen un secreto y poderoso rasgo común: ponen límites concretos a la imaginación. Ofrecen resistencia a las posibilidades de materializar cualquier mundo que sean capaces de proponer las compañías que profesionalmente lo habitan. Las propuestas más arraigadas y creativas de un colectivo nacen precisamente de la tensión dialéctica entre el organismo humano vivo y la rigidez estructural de la arquitectura que lo contiene. La magia del teatro nace de la profunda simbiosis entre el actor y su espacio.

## *El movimiento en el tiempo*

*"Sabemos que un espectáculo tiene un principio y un fin. Cuando se traza un círculo con un compás, hay un punto de partida y un fin. Cuando se cierra el círculo, estos dos puntos se confunden y nace la forma"*

*Texto de la compañía de danza buto* ***SKANKAI JUKO,***
*para la presentación de su espectáculo* ***KIKAN SHONEN***
*(Primera Edición del F.I.T. de Granada)*

He tenido la enorme suerte de poder asistir al Festival de Teatro de Granada desde su creación en 1983. Nadie, excepto quizás el reducido círculo de implicados en su organización hubiera apostado entonces por que un festival de esas características pudiera llegar a celebrar al pasado año 1995 su treceava edición. Era difícil para nosotros –situados en una de las remotas y olvidadas orillas del continente–, comprender toda la rica complejidad dramatúrgica que encerraban las propuestas desplegadas ante nosotros por grupos no solo culturalmente exóticos sino, habitualmente, instalados de forma voluntaria en los márgenes de la propia cultura oficial a la que pertenecían. Pasamos de la perplejidad y el asombro a la fascinación. Hoy existe en nosotros, –profesionales,

aficionados y público en general– la necesidad urgente de confrontarnos, año tras año, con espectáculos capaces de tensar la límite las cuerdas de nuestra sensibilidad, de impactar en nuestra imaginación desencadenado asociaciones imprevistas o de provocar saltos en nuestro pensamiento que destrocen nuestro prejuicios y amplíen los límites de nuestros conceptos sobre la vida, el arte o el teatro.

Escribimos de acuerdo con lo que leemos. Parafraseando esta afirmación de carácter literario, debemos aceptar que esos trabajos distintos se instalaron en nuestra memoria colectiva y modificaron –no siempre, no en todos los casos– nuestra visión cerrada y local sobre el teatro. Nos recuerda que es una manifestación viva de la compleja realidad biológica, psicológica, social y cultural que es el ser humano, y nos estimula como docentes, a huir de puntos de vistas dogmáticos y excluyentes, de recetas simplificadoras que solo contribuirían a transmitir a nuestros alumnos una formación teatralmente parcial y culturalmente muerta.

***José Antonio Sedeño López***
*Jefe del Departamento de Dirección Escénica de la E.S.A.D. de Málaga*

# *Reflexiones sobre el espacio escénico hoy*

Juan Ruesga

# *Reflexiones sobre el espacio escénico hoy*

¿Porqué ir al teatro hoy?

Una respuesta podría ser "para encontrar formas nuevas, profundamente teatrales, con emoción artística".

¿qué significa profundamente teatrales?

¿qué es teatro, que no sea otra cosa?

## *Primera Reflexión: El teatro como arte efímero.*

"El teatro es un arte efímero, se alimenta del instante; muy espontáneo, vive del entusiasmo y se metamorfosea, siempre nuevo."[1]

En efecto, el arte teatral no es nunca enteramente nuevo.está profundamente enraizado en la historia.El teatro esta ligado a la tradición, juega con la historia, la transforma en instantes presentes. Se modifica sin cesar, sin abandonar nunca su antiguo cuerpo.

*Foto 1*

1. Mattias Langhoff.Informe Langhoff. Proyecto para el Teatro de la Comedia de Ginebra.

El gran encanto del teatro es la razón de su edad avanzada, reside en una insaciable necesidad humana de metamorfosis.

La simultaneidad del ayer, del hoy y del mañana es un momento único que solo el teatro puede producir.

Al ser el teatro un arte efímero, hemos de buscar los testimonios de esa actividad artística en sus elementos mas perdurables, tales como los textos y los edificios teatrales. Estos últimos a los que por extensión hemos llamado teatros, han sido y son testimonio de la actividad teatral, pero ademas en la cultura occidental, suponen uno de los edificios civiles más característicos del desarrollo de nuestra civilización y una muestra inequívoca del esplendor y trascendencia de una ciudad en relación con su época y su ámbito de influencia.

Gran parte de los teatros existentes hoy, fueron construidos en la segunda mitad del siglo pasado. Formaban parte de la iconografía de la nueva ciudad de la

burguesía y de la industria, junto con la apertura de los grandes ensanches interiores y la llegada del ferrocarril.

## *Segunda Reflexión: Retorno de la Arquitectura.*

Durante los años 60 y 70,[2] se hablaba de lugar escénico o de lugar teatral, mas que de edificio.

En ese periodo el contenido fue privilegiado sobre el edificio, el equipamiento sobre la edificación, el instrumento sobre el monumento, la periferia sobre la centralidad, y el teatro vivo[3] se desarrollaba fuera de los muros.

Este movimiento se ha invertido en los años 1980-1990: retorno a los teatros, retorno a los muros, retorno al centro, retorno a la arquitectura. Se podría hablar del retorno de la arquitectura.

Lo que destaca entre los años 1983 a 1993 es este nuevo renacimiento de una arquitectura teatral, emergiendo de una nueva política municipal que corresponde, entre otras cosas, al desarrollo del estado de las Autonomías y a una política de animación cultural amplia.

Es en este marco donde podemos comenzar a explicarnos el auge de los programas de rehabilitación de teatros, que concretamos en tres factores básicos:

a) La reflexión general sobre el valor material e ideológico de nuestro patrimonio histórico y arquitectónico, como soporte de la memoria colectiva de una comunidad.

b) La acción de los municipios, que han tomado la recuperación de los edificios teatrales como signo externo inequívoco de la voluntad política de la revitalización cultural de sus ciudades.

c) La validez, en términos generales, de los escenarios rehabilitados y reequipado como, lugares técnicos para el desarrollo de la actividad teatral. Esto se acentúa mas cuando, en algunos ejemplos de nueva construcción, la disposición frontal de sala y escenario es la mas frecuente y la mas utilizada.[4]

## *Tercera Reflexión: Condiciones para el edificio teatral actual.*

En la segunda mitad de nuestro siglo, el problema del edificio teatral aparece como un debate de profundidad.

La popularización del arte y de las necesidades artísticas, la influencia de los nuevos medios, cine, televisión, la destrucción de innumerables teatros durante la guerra así como la tecnificación del proceso artístico hacen que un poco por cada cosa los edificios teatrales existentes parezcan no responder a las nuevas necesidades.

Se transforman, agrandan, modernizan o reconstruyen los teatros en dimensiones gigantescas.

2 Es el momento de los grandes espectáculos de Théatre du Soleil y de Luca Ronconi.

3 Tal como lo define Peter Brook en su obra *El Espacio Vacío*, en oposición al teatro muerto.

4 Jacques Lasalle,a finales de los años setenta, formula así la cuestión: "..la escena frontal puede constituir el mejor de nuestros apoyos.Lo que exigimos hoy del espacio teatral es mas un espacio familiar que un espacio remodelable hasta el infinito."

Se piensa que las nuevas posibilidades modificarán igualmente el arte teatral; la primacía de la palabra se detiene en favor de la obra de arte considerada en su conjunto, en la cual la óptica, la acústica, el movimiento y la luz tienen una importancia igual.

El teatro busca su dimensión en el espacio.

Es cada vez más difícil fijar los límites de la escena, decidir donde comienza y donde se detiene.

No hay cánones estéticos que definan lo que, de un acontecimiento teatral es mostrable en el escenario y lo que no.

El espacio debe permitir el contacto lo mas directo posible entre los actores y el publico. Hacer un teatro de dimensión humana.

El confort mas importante para el espectador es el mejor espectáculo posible, en una escena que ofrezca las mejores posibilidades para hacer teatro.

En teatro todas las comodidades están fuera de lugar si no contribuyen a mejorar la atmosfera propicia al placer esencial: el acontecimiento escénico.

*Foto 2*

El teatro es pensamiento, sentimiento y acción en el espacio. El teatro es multidimensionalidad.

El arco de proscenio, mas que una frontera, es un eje que parte el espacio global.

## *Cuarta Reflexión: De la Escenografía al Espacio Escénico.*

A lo largo de la segunda mitad del siglo XVI, se producen la coexistencia de las representaciones teatrales en los salones de corte, y la existencia de teatros públicos. La hegemonía de los corrales de comedias y de los teatros isabelinos, modelos de teatros públicos en España e Inglaterra contrasta con la hegemonía de los teatros de corte que tienen su desarrollo en Italia.

Durante los siglos XVII y XVIII se desarrolla el edificio teatral con una constante aplicación del tipo de "teatro a la italiana" y sus recursos escenográficos, basados principalmente en el desarrollo del bastidor y la perspectiva.

El siglo XIX aporta básicamente, el concepto romántico a la literatura y la escenografía, el rigor histórico y arqueológico, llegando hasta la formulación del realismo y el naturalismo, con el desarrollo de la cuarta pared, y el concepto de la puesta en escena contemporánea, de la cual son precursores los Meinningen.

La técnica escenográfica se desarrolla en su tecnología hasta limites parejos con la revolución industrial que se vive en los principales paises europeos,sin olvidar el potente emerger de los Estados Unidos.

Los modelos teatrales que se proponen como edificios son la Opera de París de Garnier y la casa de festivales de Bayreuht de Wagner.

A partir de la las vanguardias del siglo XX se desarrolla el concepto de espacio escénico, frente a los tradicionales decorados, y se formula con Appia y Craig, las bases de la escenografía contemporánea:

- el hombre es la proporción.

- la relación espectador-espectáculo, como base de la creación teatral.

- la importancia de la iluminación como medio expresivo recién incorporado que completa todo lo anterior.

Finalmente y a lo largo de los últimos años se han incorporado dos conceptos básicos al desarrollo de la escenografía contemporánea:

-la escenografía debe acompañar al desarrollo del espectáculo, favoreciendo su comprensión.

-debe desarrollarse con la mayor economía de medios posible, dando el máximo protagonismo a la acción teatral.

## *Quinta Reflexión:Volver a las paredes, volver a la palabra, volver al teatro.*

Gracias al sistema de reequilibrio, cuyo secreto posee el arte, estamos asistiendo al reencuentro de las palabras.

La primera consecuencia es que la obra del gran repertorio deja de ser sospechosa en función de la rehabilitación de la palabra en el teatro.

La segunda es una recuperación del autor teatral. En nuestra experiencia, sabemos que cuando un texto es poéticamente débil, nos acordamos del sentido del espectáculo para compensar esta debilidad. Un texto poéticamente poderoso nos incita generalmente a una cierta contención de lo espectacular.

Por ello el edificio teatral, más que un monumento histórico ni una edificación moderna, ante todo debe ser un espacio en transformación que conserva la historia adaptándola o modificándola según las necesidades del momento.

QUIZAS UN CAMINO DE BUSQUEDA SEA EL TRATAR DE ENCONTRAR EN EL VINCULO ENTRE ACTOR Y ESPECTADOR: LA PALABRA EN EL ESPACIO,

ESE MOMENTO ESENCIAL DEL TEATRO, QUE AQUEL QUE LO VIVE, AUNQUE SOLO SEA UNA VEZ, JAMAS PODRA DESVINCULARSE DE EL.

***Juan Ruesga Navarro***
*1996*

# *El Festival de Granada: Un espacio más allá de la indiferencia*

Manuel Llanes

# *El Festival de Granada: Un espacio más allá de la indiferencia*

La propuesta que me hizo la Universidad de Málaga para presentar una ponencia sobre el Festival de Teatro de Granada me ha servido para reflexionar sobre mi trabajo y sobre el que desarrollan muchos de mis colegas en distintas partes del mundo. En definitiva, me ha hecho plantearme no pocas preguntas, algunas de ellas sin respuesta, sobre: ¿qué debe se el trabajo de Dirección Artística?, ¿cómo plantearse la intermediación entre el artista y el público?, ¿qué legítima la elección de un artista y no otro a la hora de programarlo?, ¿es necesaria la creación de un espacio, de un contexto, que sustente la línea maestra de programación de un festival, de una temporada teatral? etc.

Todas estas preguntas y muchas más, así como la evidente pretenciosidad del título dado a la ponencia, han hecho que dicha intervención se convirtiese en una auténtica batalla personal conmigo mismo, porque de vez en cuando nos hace falta un estímulo exterior que nos haga pararnos y plantearnos temas esenciales para nuestra profesión o nuestra vida.

*Foto 3*

Sin embargo, al repasar la trayectoria artística, los espectáculos que han pasado a lo largo de los trece años de existencia por el Festival de Granada, quizás sólo podría asegurar que una certeza se me ha impuesto y es la de que, para mí - como responsable de la selección de los espectáculos desde su nacimiento y espero que para todos aquéllos que se han visto involucrados de una u otra manera en el equipo organizador del mismo - a lo largo de su historia se ha convertido en un organismo con vida propia, un adulto independiente que camina con paso propio y reivindica por sí mismo su celebración anual.

La visualización del conjunto de las programaciones da lugar a un debate de tú a tú entre el profesional y el Festival. Sucede algo así como con la obra de arte que, una vez producida por el artista, se independiza del mismo y habla desde sí, para conminar a aquél a plantearse cómo abordar su próxima creación. La experimentación de esa sensación ha sido altamente gratificante para mí porque, frente a aquéllos, que - a falta de un discurso sobre la propuesta del Festival de Granada - siempre sacan a relucir la palabra consolidación, el propio acontecimiento desde la lógica interna de sus propuestas ar-

tísticas responde y se afirma con la vitalidad de un organismo adulto, seguro de sí, que se niega a morir y que lucha, desde su realidad, por su constante desarrollo espiritual.

Asimismo, otra dificultad se añade a la hora de trazar la trayectoria del Festival de Granada, que se puede materializar en la siguiente pregunta: ¿cómo describir una trayectoria artística que sólo habla desde su propia práctica, desde su inmediatez escénica?, ¿cómo hablar de unos creadores, que en general, se niegan, con todo el derecho, a explicar su trabajo, y que sólo se expresan a través de la escena?, ¿cómo hablar de algo que aún no ha adquirido, o al menos, no ha desarrollado un lenguaje discursivo?, cuando sabemos que adquirir un lenguaje es adquirir una existencia, un lugar donde vivir, una posibilidad de diálogo, de desarrollo.

Según lo dicho hasta aquí, podría parecer que el Festival de Granada (su trayectoria) sólo podría explicarse desde el silencio, callándonos y observando sus propuestas escénicas. De alguna forma, esto no deja de ser cierto, pero no podemos olvidar tampoco que silencio necesita del lenguaje para ser oído, para ser descubierto, para hacerse evidente. Por este motivo, me arriesgaré a hacer algunas apreciaciones sobre lo que a mi entender, supone el desarrollo de la oferta artística planteada por el FIT de Granada a lo largo de su existencia.

El nacimiento del FIT en el '83 coincide con el nacimiento en toda Europa, a finales de los '70, comienzos de los '80, de una serie de creadores y de grupos que se enfrentan al trabajo escénico desde perspectivas distintas a las dominantes en esos momentos, afirmando su expresión individual ante todo y enfrentándose a la idea de que sólo se puede plantear una dramaturgia en relación al teatro de texto. Son los años en que nos asalta la gran vitalidad del Teatrodanza en Francia y los del surgimiento de las nuevas propuestas escénicas de la comunidad flamenca en Bélgica.

Afirmar que el concepto básico, la piedra de toque de cualquier propuesta teatral y, yo diría más: de cualquier propuesta escénica, es la DRAMATURGIA, es algo más que sabido, pero lo que denota la programación de Granada es algo que aún hoy da lugar a amplios debates como los habidos en noviembre del '93 en Amsterdam, en el coloquio organizado por Félix Meritis bajo el nombre de «Contextos»: Active Poolling, New Teatres's WordPerfect». Me refiero a preguntas como: ¿existe una dramaturgia del movimiento, de los sonidos, de la luz, etc?, ¿la dramaturgia es precisamente lo que interrelaciona los diferentes elementos de un espectáculo, o se trata más bien de un diálogo incesante entre los que colaboran en la preparación de un espectáculo?, ¿o se trata del alma, de la estructura interna de una producción?, ¿la dramaturgia determina la forma en que el espacio y el tiempo, aún más, el contexto y el público, son abordados en un espectáculo?, etc.

Posiblemente todas estas preguntas podríamos responderlas afirmativamente añadiéndoles algún «pero». Y esto es lo que ha ocurrido en el FIT, que presentando, a lo largo de los años, unas programaciones que pretendían ser (esperemos que en algunos casos lo hayan logrado), expresión del momento social y artístico que las segregan, han caminado de la mano de los creadores que las conformaban planteando y buscando respuesta desde los escenarios, fuesen los que fuesen: teatros, naves industriales, calles, etc., a estas mismas preguntas.

Así pues, más que la idea recurrente de la mayoría de los festivales como «lugar de encuentro», el Festival de Granada parece unirse a la idea de los creadores y de la dramaturgia contemporánea como un lugar para la interrogación y, por tanto, casi me atrevería a hablar o a lanzar una pregunta: ¿puede existir una dramaturgia de la programación escénica? Quizá esta pregunta es demasiado atrevida, pero de lo que no cabe duda es de que la vitalidad del FIT consiste en que, partiendo del convencimiento de que «una ciencia que explique la esencia del teatro no existe, ya que el teatro no existe más que a través de la diversidad de sus manifestaciones», ha logrado mostrar que en la práctica escénica no hay reglas de comportamiento inmutables, ni tareas completamente definidas a priori, afirmando así, junto con los creadores programados que, hoy, la dramaturgia consiste claramente en desplazar las piezas de un puzzle, en aprender a manejar la complejidad.

*Foto 4*

De eso se trataba en los espectáculo de Jan Fabre en 1985, de Mike Figgis en 1985, del Mickery Theatre en 1987, de Needcompany en 1988, etc. y de eso trata toda la trayectoria de la programación artística del Festival de Granada; resultando que si uno intenta dibujar un solo perfil que nos diera como consecuencia una sola línea por la que recorrer el camino andado durante estos trece años, nos veríamos abocados al fracaso, ya que siempre estaríamos asaltados por su contrario y viceversa. Por tanto, sólo podríamos explicar las líneas de tensión artística presentadas, a través, también, de la metáfora del puzzle, igual que la dramaturgia contemporánea. Un puzzle abierto que puede llegar a distintas soluciones según quien maneje las piezas, un puzzle en continuo proceso, como el de los espectáculos que lo conforman, un puzzle tan fragmentario en su origen, como en su solución, si es que la tiene, un puzzle en continuo proceso de transformación y en el que llegan a tener la misma importancia las piezas y los agujeros negros, que nos hace afirmar con Wittgenstein que todo aquello que puede ser pensado, no puede ser dicho, necesariamente. Afirmación válida tanto para el trabajo realizado por los directores, coreógrafos y «performers» presentados en el FIT, como para el propio trabajo de selección artística de las producciones a presentar, si es que ambos corren en líneas de tensión paralelas y mantienen un debate permanente entre sus campos.

Así, según lo dicho anteriormente, podemos llegar a algunas conclusiones, comúnmente aceptadas pero que se parecen olvidar constantemente:

- Por una parte, es necesario no olvidar que, en la práctica artística - y una de ellas, sobre todo si se realiza desde el compromiso con los creadores, es la Dirección Artística- no hay reglas de comportamiento inmutables, ni tareas definidas a-priori (no existen ni para el dramaturgo, ni para el programador comprometido).

- Por otra, tampoco hay que olvidar que no puede existir una teoría científica y global del Teatro. Una ciencia que explicara la esencia del teatro no existe ya que este último sólo se expresa a través de la diversidad de sus manifestaciones y por idéntico motivo, no existe una línea progresiva para explicar la trayectoria escénica del FIT ya que su propuesta parte del seno mismo de esta afirmación.

Sin embargo una cierta necesidad de violentar los presupuestos anteriores parece imponerse cuando uno acepta una oferta para hablar de algo, el FIT, que se plantea tantos interrogantes y, afortunadamente, tan pocas certezas. Y hablo de violentar los presupuestos anteriores porque en lugar de dejar hablar al FIT desde el silencio, intentaré ser algo más explícito, una vez situado, a grandes rasgos, su contexto, en lo que a su trayectoria, reflejo de la trayectoria de las artes escénicas internacionales, se refiere.

*Foto 5*

**1.** Hemos hablado **de la diversidad de las manifestaciones** del arte escénico. En este sentido, el FIT, su programación, ha sido fiel reflejo de esta diversidad, negándose a ofrecer una sola línea de la oferta que cada año existía en la escena contemporánea. Ya lo anunciaba así su inauguración en el año 83 con un espectáculo de Teatro-Danza como el de la coreógrafa Maguy Marin, que con su MAY B y el Ballet Théâtre de L'Arche nos introdujo en el universo dramático de Samuel Beckett, anunciando, de alguna forma, las dramaturgias fragmentarias de las que se haría portavoz a lo largo de su historia. Aquel espectáculo fue acompañado en el diseño artístico de la misma edición por performances visuales, como la de Georges Coates Performance Works (USA) o dramaturgias textuales como la propuesta que, sobre Moby Dick, hizo Sanchís Sinisterra con su Teatro Fronterizo. A partir de ese momento, el FIT anuncia su compromiso con la multidisciplinariedad del arte escénico contemporáneo y su vocación de no crear un concepto unívoco de la oferta en cuento a su programación.

**2.** Hemos afirmado, o al menos ha quedado latente, que el arte escénico contemporáneo **es multidisciplinar** y a esa premisa también ha sido fiel el FIT a lo largo de sus trece años, presentando espectáculos que en sí mismos eran reflejo de esto o de atender a esta diversidad de disciplinas, o que en una lógica tradicional o en una lectura de primer grado, pertenecían a distintos géneros, pero que en su lógica más profunda, se veían hermanados desde sus apuestas dramatúrgicas, siendo piezas del puzzle anteriormente citado, que va creando el paisaje de la dramaturgia contemporánea. Algunos ejemplos pueden servirnos de guía: el Accions de La Fura dels Baus o las marionetas del Figuren Theater Triangel (1.987), el espectáculo río de Jan Fabre (1985), las nuevas tecnologías de Bart Stuyf (1986), la instalación, el zapping, el lenguage de los mass-media en el Mickery Theater (1987), la dramaturgia de la simultaneidad en NeedCompany (1988), los nuevos lengua-

jes circenses del Cirque Archaos (1989), la vanguardia histórica del Théâtre Ubu (1990), la performance como denuncia de la alienación en Dumb Type (1981), las nuevas puestas en escena musicales en Carles Santos (1992), la nueva lectura de la tragedia en Reza Abdoh (1993), las nuevas lecturas en los clásicos contemporáneos en la Handspirng Puppet Company, etc, etc.

3. También el FIT a lo largo de su existencia en tanto que aliado y portavoz de la ruptura de los géneros estancos en la escena contemporánea - siempre hemos hablado de propuestas escénicas a la hora de hablar de su programación -ha mostrado que algo por los que nos interrogábamos al principio de esta ponencia puede admitirse, en sentido amplio, me refiero a que sí puede hablarse de una dramaturgia del cuerpo, del sonido, de la luz, etc, y hablar en definitiva de un festival sobre la dramaturgia de su misma propuesta de programación, dramaturgia fragmentaria, que se construye y desconstruye en cada celebración, viendo los trece años de su celebración, casi como un espectáculo construido como el puzzle del que hablamos, con las piezas, ellas mismas fragmentarias, ofrecidas por cada espectáculo de los que

*Foto 6*

han ido construyendo su historia. Porque ¿podemos negar la dramaturgia en espectáculos como los de ROSAS DANST ROSAS, LES BLOUSES (de Jerôme Deschamps), el CANARD PEKINOIS, de Josef Nadj, o LE SEJOUR, del Théâtre du Point Aveugle? Ejemplos que, unidos a espectáculos como los de LIBERTAD EN BREMEN, de R.W. Fassbinder, puesto en escena por Jean Louis Hourdin, o ALMUERZO EN CASA DE LUDWING W. de Thomas Bernhard, puesto en escena por Calixto Bieito - por no dar más que dos ejemplos de dramaturgia textual y por tanto, nada sospechosos de su falta de teatralidad - demuestran la afirmación realizada sobre la existencia de una diversidad dramatúrgica en el arte escénico de finales de siglo.

4. Por último, y forzándose a dibujar el camino andado por la escena internacional tal y como se ha materializado, hasta el momento en el FIT, podemos afirmar que, hijo de su tiempo, nace de la mano de uno de los valores dominantes del «nuevo teatro» o de la «nueva danza» que no es otro, en los años 80, que el concepto de energía. Incluso podríamos hablar de «la energía hasta los límites de lo posible» (título de un número de la revista belga «Alternatives Théâtrales»). Quizás es el trabajo sobre la materia el que busca la creación de sentido, y conforma de la superación de las vanguardias textuales de los años 60 y 70, es decir, como inversión de la supremacía cultural de la abstracción, como posibilidad de reincorporación de la experiencia artística; son los casos de ROSAS DANST ROSAS de Anne-Teresa de

Keersmaeker (donde se puntuaba la energía cíclica y mecánica de la danza) o de INCIDENT de Jan Lauwers (sobre todo a través de la carrera absurda y agotadora alrededor de un pórtico y un punching ball), etc.

Quizás Jan Fabre habría sido el primer visionario con sus dos espectáculos-río: EL PODER DE LAS LOCURAS DEL TEATRO y ESTO ES TEATRO COMO ERA DE ESPERAR Y PREVER, que dilataban el tiempo en una especie de resistencia cínica a los efectos de aceleración y despresurización a los que nos han acostumbrado los años 80.

Desde esta sacralización de la energía y de lo visual en los años 80 el FIT ha caminado junto con las propuestas escénicas que aparecían en la geografía escénica hasta llegar, a través de la variedad de las propuestas antes citadas, hasta las nuevas dramaturgias textuales que hoy se producen y que vienen enriquecidas por los descubrimientos realizados a comienzos de los 80. No en vano algunos de los espectáculos emblemáticos de la nueva dramaturgia textual han sido puestos en escena por creadores que han hecho la misma travesía que el FIT, hablamos del JULIO CÉSAR de Jan Lauwers, el MEDEA MATERIAL de Anne Teresa de Keersmaeker, LAS TRES HERMANAS de Ballatum Théâtre y tantos otros. Llegando así hasta el ejemplo más emblemático de las nuevas corrientes que no es otro que el de la afirmación de la ópera como el gran espectáculo teatral de occidente, ya sea desde las iconoclastas y tonificantes lecturas de óperas clásicas como desde la creación de nuevas óperas contemporáneas con nuevas músicas y nuevos libretos, óperas realizadas a partir de los conceptos de hombres de teatro y cuyo caso más paradigmático vendría significado por el americano Peter Sellars, con sus Mozarts o sus óperas contemporáneas como NIXON IN CHINA.

En definitiva, en este camino recorrido y en el que queda por recorrer por creadores, productores, organizadores, programadores, etc, en Granada o no importa en que país o ciudad, me gustaría creer que siempre habrá lugares que, como el FIT intentan arrojar una respuesta al desafío lanzado por la época que les toca vivir y que sirvan como instrumento que plantee sin cesar la pregunta siguiente: en el fondo, ¿para qué sirve el teatro (o la danza)? Quizás sea para situarnos en la sociedad (en lo político) a través de un trabajo en las fronteras, en los márgenes, negando los términos del desafío impuesto por la comunicación de masas y buscando, por el contrario, un nuevo contrato (entre el acto cultural y la sociedad).

***Manuel Llanes Barrios***
*1996*

# *Fotografías*

1. IX Festival Internacional de Teatro de Granada.1991
   Arena Teatro (España)
   *Fenómenos Atmosféricos*
   Escenografía, iluminación y dirección: Esteve Graset

2. IX Festival Internacional de Teatro de Granada. 1991
   Jan Lauwers - Need Company (España-Bélgica)
   *Invictos*
   Director: Jan Lauwers

3. X Festival Internacional de Teatro de Granada. 1992
   Rosas Danst Rosas (Bélgica)
   *Rosas*
   Directora artística y coreógrafa: Anne Teresa de Keersmaeker

4. XI Festival Internacional de Teatro de Granada. 1993
   Dar a Luz/Reza Abdoh (EE.UU.)
   *The Law of Remains*
   Creación y Dirección: Reza Abdoh

5. XI Festival Internacional de Teatro de Granada. 1993
   Ur Teatro (España)
   *Sueño de una noche de verano*
   Dramaturgia y Dirección: Helena Pimenta

6. XIII Festival Internacional de Teatro de Granada. 1995
   Teatro del Velador (España)
   *Ricardo III. Rey para una tarde lluviosa*
   Dramaturgia y Dirección: Juan Dolores Caballero

## TÍTULOS APARECIDOS

### Año 1994

1. Miguel Romero Esteo
   *Del Mediterráneo arcaico y el Teatro Contemporáneo.*
2. Francisco Valcarce
   *Teatro Contemporáneo: Un espacio para la investigación y la imaginación. Influencias e impregnaciones. (Apuntes para una historia de la innovación escénica).*
3. José Antonio Sánchez
   *Dramaturgias de la complejidad: Sobre la génesis de la nueva escritura escénica.*
4. Marianne Van Kerkhoeven
   *La Fusión de la Ideología y de la Estética en el Teatro Contemporáneo.*

### Año 1995

5. Juan Antonio Hormigón
   *El sentido actual del teatro.*
6. José Antonio Sedeño
   *La Puesta en Escena como proceso de investigación: "EL PUBLICO" de Federico García Lorca.*
7. Sara Molina
   *Teatro Contemporáneo: El compromiso con una ética y una estética.*

   Antonio Fernández Lara
   *Teatro del Siglo XX: Otras tradiciones. Otras realidades.*

### Año 1996

8. Juan Ruesga
   *Reflexiones sobre el Espacio Escénico Hoy.*

   Manuel Llanes
   *El Festival Internacional de Teatro de Granada: Un Espacio más allá de la indiferencia.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

1996

IMPRESO SOBRE PAPEL ECOLOGICO