



#### FASES

Número 0/ Nov 1990  
Ediciones del Teatro Pradillo  
C/ Pradillo 12  
28002 Madrid  
Tel.: (91) 416 90 11  
Fax: (91) 416 99 68

#### EDITOR

Antonio Fernández Lera

#### PRODUCCION

Juan Muñoz

#### DISEÑO

BOA:  
Ana Vicente de Vera  
Carlos García Estades

#### CONSEJO EDITORIAL

Juan Muñoz  
Carlos Marquerie  
Antonio Fernández Lera

#### HAN COLABORADO EN ESTE NUMERO

Toni Cots  
Rodrigo García  
Esteve Graset  
Guillermo Heras  
Manuel Llanes Barrios  
Alberto Martín Expósito

#### FOTOGRAFÍAS

Chicho  
Paco Salinas

#### ILUSTRACIONES

Ana Vicente de Vera  
Paloma Morales  
Carlos García Estades

#### PUBLICIDAD

Pradillo 12  
(91) 416 90 11

#### FOTOCOMPOSICION

Cromotex

#### IMPRESION

Graphia

Depósito Legal: M-39873/1990

## BIENVENIDOS

El Teatro Pradillo abre sus puertas y una de sus primeras actividades —no la única ni la principal— es esta modesta publicación que usted, amigo lector, tiene ya en sus manos. Con ella no intentamos otra cosa que ofrecer una posibilidad más de intercambio de experiencias, de reflexión y conocimiento sobre la práctica del teatro y de las artes escénicas contemporáneas.

Esta no pretende ser una publicación de teoría teatral, aunque sí es una ventana que deseamos abrir al pensamiento y a la conversación.

Tampoco pretende convertirse en un burocrático instrumento publicitario ni propagandístico, pero en sus páginas informaremos también sobre las actividades del Teatro Pradillo y sobre otros proyectos presentes y futuros, propios y ajenos.

Ya en este Número Cero podrán encontrar nuestros lectores diversas reflexiones personales y también algunas pistas sobre las actividades inaugurales de nuestro teatro en sus dos primeros meses de existencia: la presencia de la última producción de La Tartana Teatro, **Los hombres de piedra**, durante todo el mes de noviembre, dentro de la programación del Festival de Otoño de Madrid; las visitas de Man Act (**The Acts of Man**) y de Hellen Chadwick y Claire Hughes (**Canciones para las cuatro partes de la noche**), que son dos excelentes muestras de lo que se hace en las islas Británicas; inmediatamente después, el emocionante y sorprendente **Extrarradios** de Arena Teatro; los II Encuentros Coreográficos de la Comunidad de Madrid; dos espectáculos de la Muestra de Teatro Alternativo y, finalmente, coincidiendo ya con las fechas navideñas, una corta pero significativa Muestra de Títeres, con Francisco Peralta del Amo y otras compañías.

Paralelamente se celebrarán en el Teatro Pradillo unos ciclos de actividades que hemos llamado **Interacciones**: la posibilidad de conversar (conocer) la experiencia y las opiniones de personas especialmente significadas. Ya está confirmada la presencia, durante el mes de noviembre, de Mik Flood, director del Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres; de Ritsaert ten Cate, director del Mickery Theater de Amsterdam, y de Neil Wallace, ex-director del Chapter Arts Centre (Gales) y responsable de las actividades teatrales de «Glasgow Capital Cultural Europea 1990».

Todo ello configura un punto de partida. Son las primeras expresiones de nuestro proyecto: convertir el escenario en un espacio vivo, poner de manifiesto la necesidad de un lenguaje escénico riguroso y personal, convertir el Teatro Pradillo en un lugar imprescindible para los amantes del teatro y de las artes contemporáneas. Esta es —como suele decirse— su casa.

# LA BALADA DEL DINOSAURIO

## *Los malentendidos del teatro contemporáneo*

por

ANTONIO FERNANDEZ LERA

Parece como si el teatro, con demasiada frecuencia, se siguiera moviendo entre dos extremos: o una mera forma de distracción (un sucedáneo de la televisión comercial) o el testimonio de un hermoso dinosaurio que se resiste a morir. Metáforas aparte, parece bastante claro que predomina en nuestro país una cierta mentalidad de acoso y derribo del teatro concebido como un arte vivo.

Lo que se ha dado en llamar «nuevas tendencias» es en realidad una gama diversa de manifestaciones escénicas. En esa paradoja —que a mi modo de ver es muy saludable— se inscriben expresiones a veces opuestas de teatro contemporáneo, de experimentación e investigación de nuevos lenguajes escénicos —o nuevas posibilidades de lenguajes renovadores ya ensayados previamente—, y en definitiva una búsqueda de formas vivas de conexión del arte teatral con el mundo en que vivimos. En este abanico del teatro contemporáneo conviven voces muy distintas. No obstante, o quizá precisamente por esa misma diversidad, hablar sobre «Las nuevas tendencias del teatro actual» (\*) es forzosamente hablar sobre los interrogantes y malentendidos que se plantean en el teatro de nuestros días.

No es fácil hablar ni actuar sobre un suelo sembrado de malentendidos. «No hay pintura. Sólo hay cuadros», dice Beckett. «Estos, al no ser saichichas, no son ni buenos ni malos. Todo lo que se puede decir de ellos es que traducen, con mayor o menor pérdida, absurdos y misteriosos empujes hacia la imagen, que son más o menos adecuados en relación a oscuras tensiones internas.» Por mucho que hablemos de teatro, tampoco hay teatro, sino en todo caso artistas de teatro y obras llevadas a cabo por esos artistas y profesionales: que no son sólo «textos» ni son sólo «puestas en escena».

*La conversión del teatro en una actividad arqueológica, en exhibicionismo cultural o en medio de vida para contadores de chistes: ése es un camino que nos puede llevar hacia la muerte del teatro como arte vivo.*



El teatro está semihundido bajo una montaña de malentendidos; es víctima de una fastidiosa banalización; es víctima también, en el terreno conceptual y sobre todo en el terreno de la práctica, de la enojosa dictadura de un naturalismo francamente trasnochado, de un falso nuevo realismo —socialista o capitalista es lo de menos a estas alturas—, que trata de reproducir inútilmente los éxitos de la comedia española de posguerra y las claves de la comedia teatral o cinematográfica norteamericana. Muchos de nuestros profesionales caen en el espejismo de considerar que su stanislavskismo a la americana es la única vía teatral aceptable y todo lo demás tonterías. Muchos de nuestros autores caen en el espejismo de pensar que no serán verdaderos autores hasta que no logren el mayor de los éxitos posibles con una comedia realista, costumbrista, divertidamente corrosiva (léase atrevida y aderezada con graciosos tacos, para regocijo de un público perfectamente deformado) y a ser posible con intérpretes que los espectadores hayan visto antes en sus televisores. Muchos de nuestros críticos añoran aquellos tiempos en los que el buen Muñoz Seca y otros como él eran los amos del teatro. Tiempos no tan lejanos.

La conversión del teatro en una actividad arqueológica, en exhibicionismo cultural o en medio de vida para contadores de chistes: ése es un camino que nos puede llevar hacia la muerte del teatro como arte vivo.

¿Por qué la mayor parte del teatro que se hace hoy es teatro de ayer o de anteayer? Los artistas del presente se apoyan en muy diversas tradiciones, pero jamás han podido limitarse a utilizar los criterios, los medios o las formas del arte del pasado. Es decir, su relación con el pasado —en ocasiones muy intensa— ha sido siempre una relación contradictoria y creativa, no una mera reproduc-

ción, actualización o banalización del pasado.

Excepto en el teatro. Ninguna otra forma de arte se ha mantenido tan supeditada al pasado —tan anclada en el pasado— como el teatro. En mi opinión, el teatro debería librarse de esos dos extremos: ni ser arqueología ni convertirse en el patio trasero de la televisión.

Estamos acostumbrados a lo que Beckett llama «muestra iconografía de tres al cuarto», cargada «de fechas, de períodos, de escuelas, de influencias», y en el ámbito del teatro estamos marcados por la costumbre, por una ley no escrita según la cual el teatro no es una forma de arte, sino un objeto de consumo, cuando lo cierto es que la mágica y misteriosa temporalidad de las artes escénicas —la condición efímera del arte teatral— nada tiene que ver con la filosofía curre del «usar y tirar».

#### «ESE LOCO INOFENSIVO...»

Deseo reivindicar para el teatro de nuestro tiempo lo que Beckett, en su hermoso texto sobre la pintura de los hermanos Bram y Gerardus van Velde reivindica para la pintura y creo yo que para el arte en general: la existencia de «ese loco inofensivo que corre, como otros al cine, a las galerías, al museo y hasta a las iglesias, con la esperanza —agárrense bien— de gozar. No quiere instruirse, el muy cerdo, ni convertirse en mejor. No piensa más que en su placer» (1).

Beckett habla de todo lo que se ha hecho para impedir que ese «loco inofensivo» —el aficionado— se aproxime al arte con el simple deseo de gozar.

«Se ha hecho lo imposible —dice Beckett— especialmente para que secciones enteras de la pintura moderna le sean tabúes.

Se ha hecho lo imposible para que elija, para que tome partido, para que acepte **a priori**, para que rechace **a priori**, para que deje de mirar, para que deje de existir, delante de una cosa que simplemente habría podido amar, o encontrar fea, sin saber por qué.»

En el caso del teatro contemporáneo, del teatro entendido como una forma de arte vivo (es decir, del teatro como una fuente de **placer** y no como una simple fuente de **distracción**), esa labor de predisposición del público contra el arte teatral ha sido una verdadera obra de devastación. Y pese a todo, poco a poco, en los últimos diez o quince años, el teatro y la danza entendidos como formas de arte contemporáneo han dado no pocas señales de vitalidad y fortaleza. No podía ser de otro modo.

De banalización hablaba recientemente el editor y escritor Mario Muchnik (2); de la moda como enemiga de la libertad y de lo que él llama «la ardua tarea de no-pensar». A mí me hace pensar la siguiente frase de Mario Muchnik, que tal vez tiene que ver

*Lo esencial de cualquier forma artística —la música, las artes visuales o la literatura— no está en el adjetivo («filosófico», «popular», «social» o cualquier otro), sino en ella misma: en su existencia autónoma como lenguaje artístico.*

con el teatro y con el arte más de lo que a primera vista pueda parecer: «Europa, desde la posguerra, se ha ido deslizando, resistible pero irresistiblemente, hacia la superficialidad, hacia la frivolidad: frivolidad en el vestir y el comer, frivolidad ideológica y estética, anímica y ética. Todo se ha hecho moda en Europa, con la complicidad de todos nosotros, los europeos. Hoy día en Europa, en esta Europa **abierta** al Este, reina supremo un único valor: la rentabilidad de los mercados, y atrás quedan las causas y los ideales, atrás los sacrificios y las conquistas espirituales, artísticas, científicas...»

#### PENSAR O NO-PENSAR

Claro que también en esto de pensar o no-pensar se producen a veces malentendidos enojosos. En la primavera de 1989 Fernando Savater afirmaba: «No pretendo fomentar el pánico ni lanzarme a la provocación, pero me atrevería a decir que hoy el verdadero teatro es filosófico o no es. Por la vía del teatro puede una amplia, aunque minoritaria, capa de población acercarse y familiarizarse con lo más necesario, con el pensamiento» (3). Lamento no estar de acuerdo con el filósofo Savater en ese punto. Desde el mercado —desde la moda, desde la banalización—, se pretende convertir el teatro en un pequeño patio trasero de la televisión: Savater —no sé si conscientemente o no— plantea convertir el teatro en patio trasero o simple vehículo de transmisión de las ideas, del pensamiento. Lo curioso es que ambos extremos coinciden en negar lo esencial del teatro: lo específico teatral, el teatro como lenguaje artístico concreto, con sus propias reglas y sus propios materiales (o su particular utilización de materiales que aparentemente no le son propios).

El teatro de nuestro tiempo no tiene por qué ser un mero adjetivo o apéndice de otras artes o de otras disciplinas. Lo esencial de cualquier forma artística —la música, las artes visuales o la literatura— no está en el adjetivo («filosófico», «popular», «social» o cualquier otro), sino en ella misma: en su existencia autónoma como lenguaje artístico. El pensamiento y el conocimiento sin duda forman parte de la creación artística, de uno u otro modo, pero no creo que deban (ni puedan) constituir su elemento predominante.

A menudo los malentendidos que afectan al teatro se presentan en forma de falsas contradicciones: falsas porque se resuelven anulando siempre uno de los elementos de la contradicción (suponiendo que sea cierto que la contradicción se componga de dos elementos y no de tres o de trescientos). Así se habla del problema del público y de la comunicación y, en no pocas ocasiones, eso es utilizado como mordaza o como coartada que anula el imprescindible compromiso del artista consigo mismo. De forma maniquea se habla todavía del compromiso «social» del

artista, pero a menudo lo que realmente se defiende (o se vende) es el compromiso del artista con el mercado. En la eterna discusión sobre la relación del artista con «su» público podemos entrever muy a menudo la mala conciencia del artista por no ser una **mercancía** suficientemente buena, suficientemente comercializable.

La contradicción o antagonismo entre teatro «de texto» y «de imagen» (por cierto, una de las discusiones más fastidiosas del teatro actual); entre actor como «encarnación» de un personaje o actor sin ataduras de la psicología y del naturalismo; la contradicción —ésta sí que podría llevarnos lejos— entre lo real y la realidad, el realismo y el naturalismo en el teatro; la introducción de un elemento esencial en el teatro contemporáneo: la abstracción, que viene a complicar y a enriquecer esa múltiple contradicción; las a menudo artificiales relaciones entre autores y directores (yo hablaría más bien del concepto de dramaturgia, tan poco desarrollado y tan denostado en nuestro país, o del concepto de montaje, o del concepto de «collage», aplicados a las estructuras de las obras escénicas). La lista podría ser interminable. Para mí, en todo caso, lo esencial es huir de los encasillamientos; defender un teatro vivo, un trabajo serio y profundo (es decir, **personal**). Un teatro capaz de correr el riesgo de cometer errores. Crear espacios donde sea posible el trabajo artístico y el intercambio de ideas y experiencias, la investigación y la cooperación, la experimentación y la profundización en el trabajo personal o colectivo.

*De forma maniquea se habla todavía del compromiso «social» del artista, pero a menudo lo que realmente se defiende es el compromiso del artista con el mercado.*



Ahora podemos discutir sobre lo que ustedes quieran. Por mi parte no he pretendido teorizar sino simplemente señalar que ya existe otro teatro posible y otras dramaturgias posibles, otras formas de relacionarse con el mundo y con la realidad (una realidad que es **otra** muy distinta de la mixtificación que durante décadas nos han vendido como realidad o como realismo en el teatro); otra forma de ver el mundo desde el arte, sin caer en la negación del arte teatral y sin olvidar que cada artista es un mundo: que, al fin y al cabo, en terrenos como éste, las generalizaciones no se pueden tomar al pie de la letra.

#### NOTAS

(\*) Una primera versión de este texto se presentó durante un curso de los Festivales de Navarra titulado «Las nuevas tendencias del teatro actual», celebrado en Pamplona entre los días 30 de julio y 2 de agosto. Paralelamente se presentaban en la Escuela de Teatro de Navarra los siguientes espectáculos: **En la soledad de los campos de algodón**, de Bernard-Marie Koltés (producción del Centro Nacional de Nuevas Tendencias dirigida por Guillermo Heras), **Ribera despojada / Medea material / Paisaje con argonautas**, de Heimer Müller (producción de La Tartana Teatro dirigida por Carlos Marquerite), y **Extrarradios**, producción de Arena Teatro de Murcia con textos y dirección escénica de Esteve Graset.

(1) Samuel BECKETT, «El mundo y el pantalón», Les Éditions de Minuit, 1989, incluido en castellano en el volumen titulado «Manchas en el silencio, Marginales 1996», Tusquets Editores, 1990.

(2) Mario MUCHNIK, «Rechazos naturales», El País, 7 de junio de 1990.

(3) Fernando SAVATER, «Teatro y pensamiento», programa del 9.º Festival Internacional de Teatro de Madrid, primavera de 1989.

## FENOMENOS ATMOSFERICOS

### - Proyecto escénico

por  
ESTEVE GRASET

**N**ADIE SABE DONDE habita la creatividad, NADIE SABE DONDE encontrarla... permanente buena noticia para todos aquellos que pretenden crear «algo», alguna obra de arte, sea en la vida cotidiana, sea en el teatro, porque indica, mejor dicho, afirma, que los procesos creativos no pueden comprarse, que hay que vivirlos... Transitar hacia ninguna parte... para eventualmente tropezar con la emoción...

# SOBRE LOS CRITERIOS DEL TEATRE OBERT

por  
TONI COTS

A partir del año 1987, después del primer Festival de Sitges que dirigí, insistí mucho en que, además de Sitges, se crease un marco fuera del Festival, para que éste no fuera el único sitio de encuentro a lo largo del año y existiera un centro permanente con posibilidades de consolidación. También hay que tener en cuenta que el Festival de Sitges ha tenido —desde que yo he sido su responsable— un aspecto más internacional que nacional: por lo tanto, se trataba de crear un hipotético centro que tuviese mayor capacidad para recibir propuestas de nuestro territorio. Por eso, desde 1987 se empezó a hablar otra vez del Teatre Obert. Finalmente, en 1988 se creó el Teatre Obert con el nombre de Cicle de Teatre Obert, por razones administrativas, puesto que ya se había utilizado antes. Pero queríamos dejar de hablar de ciclo de programación y buscar un centro diversificado, que tendría una estructura administrativa, de producción, y también de formación (no sólo pedagógica sino de búsqueda: encuentros, intercambios, recogida de materiales...), que ampliaban mucho la simple programación. Mejor dicho: se dejaba de lado el hecho de programar para defender el proceso de un trabajo.

El problema estaba —y sigue estando— en que el trabajo que pretendo hacer en Sitges consiste en hablar de teatro no como un hecho cultural, y por tanto, con la gran «C» o con la gran «K» de Kultur, sino de cultura en sentido artístico; y para mí el hecho artístico no pasa solamente por los resultados que nos proponemos, sino por la evolución y la continuidad de un cierto tipo de lenguaje, que en un momento dado puede tener una explosión hacia fuera. Lo que nos interesa es el creador como persona que busca su identidad y defender el hecho de que la creación no se haga sólo con el fin de lograr un producto que se pueda vender. La creación tiene que ver con una búsqueda, con la identidad de un creador o de un grupo de creadores que trabaje en equipo.

Hay una cosa que constantemente olvidamos en el mundo del teatro: que cada vez es más importante la interdisciplinariedad en el

arte, en el sentido de que, cada vez más, puedes encontrarte con un director que trabaja con un músico, con un dramaturgo o con alguien que trabaje el espacio escénico desde la perspectiva arquitectónica. Este trabajo, dentro del teatro convencional, queda siempre bajo el director de escena que utiliza otros apartados como la música o la escenografía. Muchas veces no se puede pensar en el espacio sonoro. Dentro del Teatre Obert era importante defender esta interdisciplinariedad del hecho escénico, no quedarse sólo con el teatro de texto o con la danza o la investigación musical. Se buscan propuestas y se ofrecen impulsos y estímulos a los creadores.

## UN INTERES COMUN

La relación con el creador no se hace con una producción, ni tampoco se hace porque tengamos un dinero; lo que buscamos es que la gente no trabaje con nosotros porque haya un dinero, sino porque haya un interés común para estimular, para marcar un territorio y unas pautas respecto a este tipo de creación.

Cada vez hay una tendencia más fuerte a crear un lenguaje en el que el cuerpo y la voz no se conciben como un movimiento sino como una presencia escénica, que no está vinculada solamente a la psicología o a un tipo de interpretación que pase por el análisis del carácter del personaje o de una trama, sino a un lenguaje que está directamente unido con el hacer, el obrar, el «actuar», dando notoriedad a un cuerpo no solamente a través del personaje, sino a través de la propia visión del actor-intérprete, a través de la propia experiencia y a partir de las pautas de un director o de un coreógrafo. También cabe considerar el espacio sonoro, que no pasa sólo por la voz-texto, sino que pasa por la voz como un sonido, como una musicalidad, como un ritmo. Esto no es nuevo, ya lo trabajaban Gordon Craig y la Bauhaus, pero aquí nos quedamos cortados durante cuarenta años y siempre se ha malentendido lo que

quisieron decir Artaud o Grotowski. Ese tipo de trabajo se hace hoy en la danza, con su tendencia a la dramatización no a partir de las convenciones de la expresividad dramática, sino de otras reglas, como son el espacio-tiempo. Este es el trabajo que interesa actualmente al público joven, que está constantemente bombardeado por la publicidad, la televisión o los conciertos de rock y, por tanto, viven el espectáculo a un ritmo muy diferente que el de un texto. Eso no lo podemos olvidar. No quiere decir que digamos no al texto, pero pensamos que el teatro ha de vivir también otros procesos.

Aquí, la persona que hace una producción tiene que hacer creación, interpretación, dramaturgia y al mismo tiempo promoción y publicidad, además de conseguir el dinero, y siempre teniendo en cuenta que esta persona, para tener la opción de hablar con alguien, ha tenido que hacer antes algunos trabajos. Pretendemos también que el Teatre Obert sea un lugar donde la gente que está haciendo una primera creación pueda venir a hablar; no quiere decir que tengamos cuatro pesetas para ellos, a lo mejor tendremos una o ninguna, pero al mismo tiempo ya sabemos que esa persona existe y podemos relacionarla con otras o darle información. No se trata de paternalismo sino de dar salida a muchas propuestas que se plantean.

En definitiva, se trata de crear un ámbito. El Teatre Obert hace programación, pero siempre y cuando la cuestión sea ofrecer una sala y un público a espectáculos que puedan mostrar un avance en su trabajo.

Toni Cots, es actor y director de teatro, director del Teatre Obert (Centre Dramàtic de la Generalitat) y director del Festival Internacional de Teatre de Sitges desde 1987. Estas declaraciones forman parte de una entrevista realizada por Enric Cirurs y publicada en catalán en la revista que edita la Sala Beckett de Barcelona, «Pausa» (número 4, julio 1990).

# NOTAS SOBRE LA EXHIBICION ALTERNATIVA

por

ALBERTO MARTIN EXPOSITO

Ultimamente se están intensificando las gestiones para la creación de circuitos teatrales o para la estructuración de algunos ya existentes. Quizás, próximamente, esta salida, acompañada de otras medidas como la dignificación, formación y especialización de los programadores, la recuperación y creación de nuevos espacios teatrales, etc., ayude a normalizar y mejorar la situación de la exhibición teatral en nuestro país.

No obstante, por el momento, la programación teatral dominante en nuestras salas sigue siendo uno de los mayores obstáculos existentes para el desarrollo de las artes escénicas. Se da un verdadero desajuste entre las programaciones y el estado actual de la creación. A medida que avanza esta última, la exhibición se queda progresivamente anquilosada, no arriesga, no es dinámica, produciéndose una desconexión entre ambas que provoca el que la programación apenas refleje las líneas de trabajo de cada momento. Este desajuste provoca que la exhibición se convierta en numerosas ocasiones y lugares en una verdadera barrera entre los creadores y el público, en lugar de cumplir una labor de intermediación que favorezca su relación.

Hay que intentar recuperar un espacio social para el teatro. Crear un público que no esté viciado por fáciles comodidades, por programaciones de «éxito» seguro y rentabilidad inmediata; en definitiva, huir del segui-

dismo que imponen las modas, tanto para el programador como para el espectador. Es necesario tener un criterio cultural, un criterio artístico definido, e incluso diría que un cierto compromiso con opciones teatrales concretas, con el fin de dotar de personalidad a una sala y elaborar una programación con características definidas. Este elemento es absolutamente ineludible para avanzar en la creación de espacios, que llamaría alternativos, en la medida en que favorezcan la aparición de un nuevo comportamiento en la relación sala-espectador, e incluso en la relación espectáculo-espectador.

En la relación sala-espectador es fundamental avanzar hacia una identificación entre ambos elementos, esto es, intentar articular un público coherente, más o menos identificado con la línea de la sala, y por lo tanto definido como tal público. Para ello, evidentemente, es necesario programar a medio y largo plazo, sin buscar una gestión de resultados brillantes en la inmediatez; intentando estructurar un programa de actuación que permita reconocer una sala como un lugar con unas características bien definidas y con una función propia y específica en el panorama cultural de su entorno; se podrá así conseguir un público estructurado socialmente y, de alguna manera, ligado a una sala.

Por otra parte, en la relación espectáculo-espectador, habría que buscar una visión

global, esto es, un seguimiento de una trayectoria, de la labor de una compañía, más que el visionado aislado de un espectáculo. Este es el mínimo compromiso exigible. Permitir que el espectador pueda juzgar la evolución de un grupo, facilitar que el público tenga referencias globales sobre un espectáculo, al haber dispuesto de ocasiones para contemplar sus trabajos anteriores. De este modo se podrá contextualizar adecuadamente la lectura de la propuesta artística. Programar trayectorias, compañías, y no sólo espectáculos, como vehículo para formar a ese público del que tan necesitados estamos.

Por último, creo que habría que abrir los espacios alternativos a otras manifestaciones artísticas, con el fin de convertir tales espacios en centros globales de dinamización cultural, donde se propicie un acercamiento de conjunto a propuestas que, en la práctica, están muy conectadas entre sí; esto es, propiciar el consumo interdisciplinario como de hecho ocurre actualmente con la interdisciplinariedad en la creación artística. Potencialmente, un espectador de determinadas propuestas musicales o cinematográficas, puede serlo también de propuestas muy cercanas en el terreno del teatro o de la danza, como indican ciertas tendencias estilísticas o el uso de la música (minimalismo, jazz, new age...) en un buen número de espectáculos.

Alberto Martín Expósito es director del Departamento de Actividades Culturales de la Universidad de Salamanca.

Fobia.

A los decorados, al maquillaje, a los actores haciéndome-creer-que, a la estructura ejemplar de la función.

Fobia.

A todo lo que el teatro me impone para que el resultado de tanto trabajar acabe en espectáculo.

Entonces, ¿por qué me empeño en el teatro si es verdad que sus aspectos formales, que acaban mintiéndose esenciales, me repelen?

Pero ¿qué es lo que me repele? ¿El teatro o el espectáculo?

Lo primero que hago, sólo para poder seguir adelante, es diferenciar espectáculo de obra de arte.

Pienso: en el espectáculo alguien se vale de una serie de códigos establecidos, de recursos, para contar una historia que puede ser

## OTRO LORO

por

RODRIGO GARCIA \*

propia o ajena, que puede interesarle más o menos y a veces, hasta no interesarle. Es una profesión entretenida supongo, de máscaras de quita y pon. Los más hábiles llegan a funcionarios, dirigen teatros, reparten limosnas y comen perdices.

Por obra de arte yo entiendo la capacidad de poner en movimiento ciertas vivencias atendiendo-me en mi totalidad.

Y sería risible intentarlo desde el espectáculo.

Porque no puedo hacer efectivo mi- dentro embalado en convenciones que existen sin mí.

Aislantes.

Busco entonces qué hay en el teatro (entre todo eso que llamo el sin-mí) tan importante para reconocerlo como vado.

Es el hombre, concluyo.

El vado entonces se me impone como car-

ne, fantasía, química, tensión, venas, sentimiento, miserias, lenguaje, afasia.

En vez de chip, celuloide, lienzo o instrumento.

A esto le siguen problemas de espacio y materiales, que se resuelven fácilmente, porque vuelve la

Fobia.

Al espectáculo frontal, metido en una caja, por todo lo que oculta. Si enseñara lo que oculta, sería el rito. Pero se empeña en la mentira.

Y la mentira, lo único que genera es una respuesta igual de hipócrita. Muecas de hall, Fobia.

A los materiales innobles. Me inclino, por ejemplo, por los metales o el agua, o la grasa: conductores.

Fobia.

A los decorados. Porque si te haces un tajo

y te asomas, es imposible que encuentres decorados.

Al fin llega la cuestión de las estructuras, siempre latente, vital. ¿Cómo dar con una forma que, partiendo de mi-adentro, contemple elementos propios del teatro?

¿He de elegir los menos ajenos a mí o tengo que inventármelos?

Win Wenders califica de violento el proceso que ciñe las imágenes a una historia. Dice que la historia es el vampiro de las imágenes y concluye en medio de un campo de batalla; *Rechazo totalmente las historias, pues para mí engendran únicamente mentiras, nada sino mentiras, y la más grande mentira consiste en que aquellas producen un nexo donde no existe nexo alguno. Empero, por otra parte, necesitamos de estas mentiras, al extremo de que carece totalmente de sentido organizar una serie de imágenes sin mentira, sin la mentira de una historia. Las historias son imposibles, pero sin ellas, no nos sería en absoluto posible vivir.*

Esta estructura ajena a mi vivencia es la que yo me empeño en buscar en el teatro.

Pero en ese teatro todavía no he estado nunca.

De la tensión entre lo que llamo mi-adentro y la convención es de dónde surgirán, sangrantes, formas nunca-ade cuadas, siempre más o menos mutiladas.

El camino lo presiento minado de errores o de concesiones, que son el extremo opuesto del error, que son el peor de los ejercicios, una aberrante aproximación.

(\*) Rodrigo García es director de la compañía La Carnicería Teatro de Madrid, cuya próxima producción, *Matando Horas*, con texto y dirección del propio Rodrigo García, se presentará en el Teatro Pradillo durante el mes de abril de 1991. *Matando Horas* es una coproducción de La Carnicería con el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, el Teatre Obert y el Teatro Pradillo.

La cita de Win Wenders ha sido tomada del número 2 de la revista «Medios Revueltos», Madrid, primavera de 1988.

## LA ESTETICA

ES

LA ETICA

DEL

PRESENTE

por

GUILLERMO HERAS

Si hace años el maestro Godard decía: «La ética es la estética del futuro», hoy ese futuro está presente y en el territorio de la práctica escénica, ahora más que nunca en los últimos años, sería urgente hacer una profunda reflexión no ya de las manidas polémicas sobre temas que se dispersan en interminables discusiones bizantinas, sino ahondar en el análisis de dos temas fundamentales: la gestión y producción de espectáculos y la estética necesaria para seguir conectando con el imaginario de los espectadores actuales. Porque entre tanta desunión sin más contenido que nuestras propias neuras, fantasmas o frustraciones profesionales, debería emerger la idea básica de cómo un teatro comprometido con la realidad actual es un teatro que necesita conectar con nuevas sensibilidades. Para ello debemos asumir que gran parte del teatro que «se fabrica» en nuestro país tiene que ver mucho más con una apuesta de nostalgia del pasado antes que con una alternativa de futuro. En general, el teatro que en este momento creamos en España está falto de algo esencial: discurso. Discurso sobre cómo producimos la especificidad de cada montaje y discursos sobre las estrategias estéticas para ahondar en la relación del teatro como imaginario artístico contemporáneo.

La aparición de nuevos espacios para la representación es un fenómeno vital para la incorporación del doble discurso; por un lado el que deben realizar los creadores escénicos, pero por otro lado también, el que debería exigirse a un espectador actual. Al igual que es tan lícito un espectador convencional para un teatro de consumo, sería importante hacer una traslación del eje comunicador para pensar que un teatro cuyo objetivo es implicarse en la relación y disección de lo contem-

poráneo precisa un espectador/creador que descodifique los signos propuestos en el escenario más allá de la simple contemplación. Pero por eso mismo se necesita que el discurso estético emanado del escenario esté pleno de rigor, búsqueda y compromiso con el sentido del teatro como arte de futuro y no mera reconstrucción cultural, museística o producto comercial. La línea clara en la programación, en la oferta a los espectadores, la persistencia en el riesgo, el apoyo a proyectos en continuidad, el sobrepasar el anacrónico análisis del éxito o el fracaso puntual para ahondar en los procesos de los equipos o creadores estables...

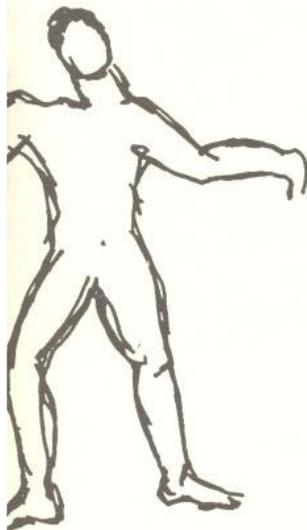
Un nuevo espacio de exhibición es en este momento un reto para los profesionales, las instituciones y el público, pues sin una dialéctica interna y un desarrollo de sus respectivas responsabilidades difícilmente situaríamos a esta extraña ciudad teatral que es Madrid en una auténtica y homologable capital europea de la escena contemporánea. Ética y estética, dos viejos conceptos, pero ante todo, conceptos clásicos y por tanto imperecederos en la memoria, capaces de aunar tradición y vanguardia, rigor y placer, cultura y diversión, pero también valores imprescindibles a la hora de encarar la aparición de un espacio escénico abierto a la investigación y al desarrollo de una experiencia cultural adulta y militante con el entorno de su creación.

Guillermo Heras es director del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.

# POR UNA NUEVA SENSIBILIDAD PARA LA ESCENA ESPAÑOLA

por

MANUEL LLANES BARRIOS



Desde hace ya unos años, algunos pensamos que la estabilidad de la renovación escénica de nuestro país pasa por la creación de espacios alternativos que acojan en su programación todas esas propuestas artísticas que surgen de la vitalidad creativa de aquellos que no se dejan hipotecar por el gusto al uso y apuestan por la ruptura de los límites que políticos, críticos, programadores y demás responsables del desarrollo cultural parecen intentar imponer en el ejercicio de sus respectivas funciones.

A mi juicio, es evidente que un país como el nuestro, con una asombrosa falta de críticos dispuestos a valorar los procesos de creación antes que los resultados de los productos «bien acabados», con una no menos sorprendente falta de sensibilidad, en lo que se refiere a las nuevas tendencias escénicas, por parte de aquellos de quienes depende la última decisión a la hora de diseñar los criterios de programación de las salas con las que cuentan nuestras ciudades y comunidades autónomas, con una precaria existencia de centros de producción que decididamente apuesten y se impliquen en la aventura y riesgo que supone el compromiso estético con los nuevos creadores. Es evidente, decía, que el surgimiento de las salas alternativas como el Teatro Pradillo o la Sala Beckett se debe a la constancia y rigurosidad de planteamientos de equipos que, como los de Tartana o Teatro Fronterizo, nunca han rebajado las cotas de exigencia en la investigación, en primer lugar consigo mismos; equipos que nunca han caído en la tentación habitual del éxito del gran público y sus aplausos, sin que esto suponga despreciarlos, claro está.

Por todo lo anterior nos consta que el Teatro Pradillo será un elemento importante para la potenciación de todas las nuevas corrientes escénicas que se cuecen en nuestro país y que puede convertirse en paradigma de lo que pretende el programa NET lanzado por el INAEM, proyecto que esperamos no sea utilizado por los organismos locales para adecentar alguna sala y después dedicarla a la misma programación existente en los actuales Teatros Municipales.

Sabemos que el Teatro Pradillo se instalará en el mismo territorio en el que conviven compañías como Arena Teatro, Mal Pelo, Atalaya, Mudances, Ananda Dansa, etc., realidades del nuevo teatro y la nueva danza española, así como participará en la afirmación de jóvenes compañías que como La Carnicería empiezan a ser también significativas de la renovación de nuestra realidad teatral.

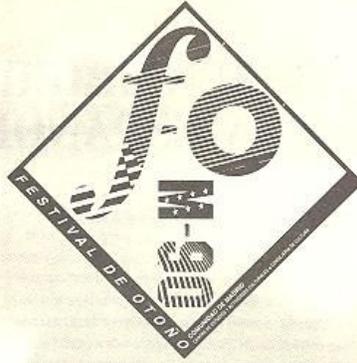
Su territorio no dejará de ser apasionadamente incómodo; todos ellos saben bien lo

que es trabajar en los márgenes, en el territorio abandonado por aquellos que buscan la comodidad a cualquier precio; saben bien lo que es no tener circuitos de exhibición, lo que es tantear nuevos medios de expresión y ser desatendidos sin el más mínimo debate, y saben de lo que es la tentación del espectáculo agradable y placentero. Sin embargo, con la tenacidad del convencimiento, se imponen y van construyendo sus lugares de encuentro, lugares vivos como los Encuentros de Murcia, Dansa en Valencia, etc. Pero lo que importa más que estos encuentros o festivales, aun siendo importantes, es la estabilización de centros de producción y exhibición que, como la Sala Olimpia, el Mercat de les Flors o este nuevo Teatro Pradillo, realicen una labor continuada y coherente, y sean centros vivos para la nueva escena española.

Lo que está claro, aunque ya lo sabemos, es que cualquier instancia relacionada con la creación escénica no debe olvidar que, como dice Botho Strauss: «...el teatro es así: un retorcido instrumento en el que hay que soplar con el alma entera para emitir, al menos, un pequeño sonido decoroso. Y nada más. Pero hasta para eso se necesita mucho aliento».

Manuel Llanes Barrios es Director Artístico del Teatro Expo de Sevilla y responsable de programación del Festival Internacional de Teatro de Granada.





**COMPañIA JOSE LUIS GOMEZ**  
"QUIMERA Y AMOR DE DON PERLIMPLIN CON BELISA EN SU JARDIN".  
Con Héctor Alterio.

Alcalá de Henares, 12 y 13 de octubre  
Teatro Bellas Artes, del 15 de octubre al 1 de enero.

**HOMENAJE A ANTOINE VITEZ**

Teatro Albéniz, 22 de octubre.

**TEATRO KATONA JOZSEF DE BUDAPEST**

"UBU REY"  
Teatro Albéniz, del 25 al 28 de octubre.

**RAMAYANA**

"WAYANG WONG", TEATRO DE BALI.  
Teatro Albéniz, del 2 al 4 de noviembre.

**"AZAÑA, UNA PASION ESPAÑOLA"**

Dirigida e interpretada por José Luis Gómez.

Móstoles, 2 de noviembre;  
Las Rozas de Madrid, 3 de noviembre.

**TEATRO DEL BESO**

"NOCHES DE AMOR EFIMERO"

Collado Villalba, 1 de noviembre;  
San Lorenzo de El Escorial, 2 de noviembre;  
San Fernando de Henares, 3 de noviembre;  
Navalcarnero, 9 de noviembre;  
Torrejón de Ardoz, 10 de noviembre.

**LA TARTANA TEATRO**

"LOS HOMBRES DE PIEDRA"

Teatro Pradillo, del 7 de noviembre al 2 de diciembre.

**COMPañIA TIRANPALAN**

"MAKINAVAJA "EL ULTIMO CHORISO""

Con Ferrán Rañé.

Las Rozas de Madrid, 14 de noviembre;  
Torrejón de Ardoz, 15 de noviembre;  
Valdemoro, 16 de noviembre;  
Arganda del Rey, 17 de noviembre;  
Coslada, 18 de noviembre.

**ROYAL SHAKESPEARE COMPANY**

"LES LIAISONS DANGEREUSES"

Teatro Albéniz, del 15 al 18 de noviembre.

Con la colaboración de Royal Insurance España,  
Royal Life-España y British Airways-España.

**ELS JOGLARS**

Teatre Nacional de Catalunya

"COLUMBI LAPSUS"

Teatro Albéniz, del 21 de noviembre hasta enero.



TELEMADRID



CAJA DE MADRID

## SEZNEC Y LOS HOMBRES DE PIEDRA



por

ANTONIO FERNÁNDEZ LERA / CARLOS MARQUERIE

Sez nec es un recorte de periódico con el que nos habíamos tropezado por azar durante unas vacaciones. Un suceso. Un hombre inocente condenado por un asesinato sin cadáver. Un insulto a la dignidad de un hombre.

En **Los hombres de piedra** se habla, sí, sobre la vida de ese hombre llamado Guillaume Sez nec. Pero no solamente sobre «su vida». No pretendíamos añadir nada nuevo a las informaciones de las crónicas de sucesos, a las minuciosas biografías. Ni siquiera pretendíamos competir con ellas.

Esta es también la historia de un largo viaje de ida con un dudoso retorno. La historia de una mirada. Paisajes y viajes. El viaje a los infiernos. Los paisajes del infierno: La belleza de los paisajes creados a través de los colores, a través de las palabras, a través de los cuerpos. A través de una niebla compartida. Con el tiempo preciso que transcurre sobre un escenario. La realidad concreta del teatro.

Sí: Hemos manipulado (como los artesanos manipulan la madera y el barro: con amor) pequeñas y grandes historias o fragmentos de historias con el objetivo preciso de

*Durante meses, desde el otoño de 1989, nombramos el proyecto que teníamos entre manos con una especie de contraseña: Sez nec.*

crear una forma teatral que no se basara de forma simplista en la reproducción lineal de la vida de un hombre. En la vieja narración oral no importa tanto el cuento que se cuenta como el hecho mismo de contarlo: la relación que se establece en el hecho de contarlo. La forma.

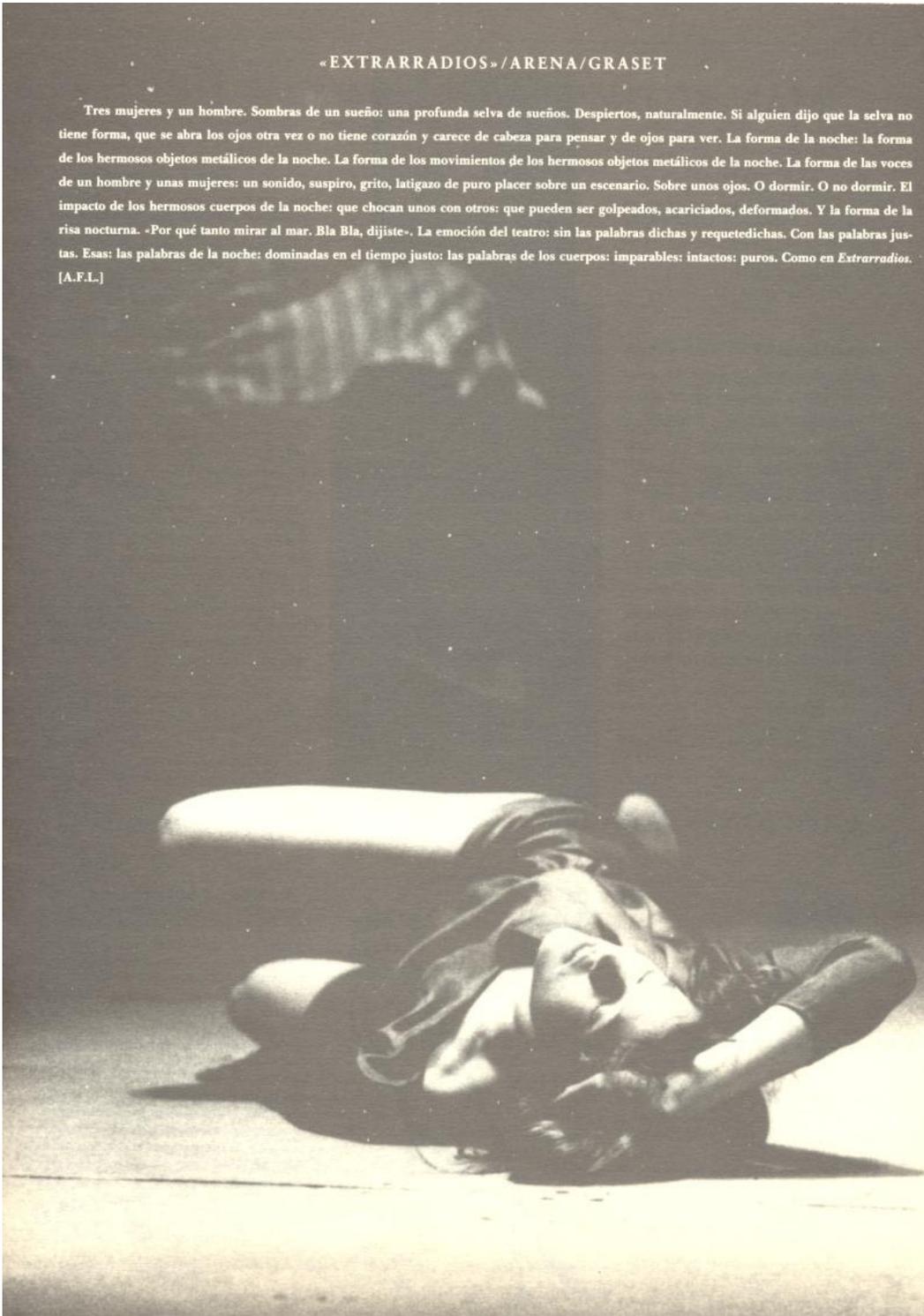
Hemos tratado de practicar una dramaturgia entendida como un territorio común y no como un campo de batalla. Un territorio de interacción entre la escritura de las palabras y la escritura del escenario. Ese es el sentido que le quisimos dar a esta colaboración entre un escritor y un director de escena.

*Los hombres de piedra es una producción de La Tartana Teatro y el Teatro Pradillo, dirigida por Carlos Marquerie, con texto de Antonio Fernández Lera y dramaturgia de ambos. Este espectáculo se representa en el Teatro Pradillo, entre los días 7 de noviembre y 2 de diciembre, dentro de la programación del Festival de Otoño de Madrid, con el siguiente reparto: Andrés Hernández, María Luisa Mosquera, Pepo Oliva, Jesús Rodríguez y Stân Thomas. Ediciones del Teatro Pradillo acaba de publicar el número 2 de sus «Cuadernos de Teatro», dedicado a **Los hombres de piedra**.*

«EXTRARRADIOS»/ARENA/GRASET

Tres mujeres y un hombre. Sombras de un sueño: una profunda selva de sueños. Despiertos, naturalmente. Si alguien dijo que la selva no tiene forma, que se abra los ojos otra vez o no tiene corazón y carece de cabeza para pensar y de ojos para ver. La forma de la noche: la forma de los hermosos objetos metálicos de la noche. La forma de los movimientos de los hermosos objetos metálicos de la noche. La forma de las voces de un hombre y unas mujeres: un sonido, suspiro, grito, latigazo de puro placer sobre un escenario. Sobre unos ojos. O dormir. O no dormir. El impacto de los hermosos cuerpos de la noche: que chocan unos con otros: que pueden ser golpeados, acariciados, deformados. Y la forma de la risa nocturna. -Por qué tanto mirar al mar. Bla Bla, dijiste-. La emoción del teatro: sin las palabras dichas y requetedichas. Con las palabras justas. Esas: las palabras de la noche: dominadas en el tiempo justo: las palabras de los cuerpos: imparables: intactos: puros. Como en *Extrarradios*.

[A.F.L.]



## MAN ACT:

### LOS ACTOS DEL HOMBRE

*Simon Thorne y Phillip Mackenzie, dos extraordinarios actores que en el pasado estuvieron vinculados a destacadas compañías británicas y europeas (Lindsay Kemp Company, Welsh National Opera, Cardiff Laboratory Theatre, Impact Theatre Cooperative y Akademia Ruchu), son ahora Man Act, la compañía que presenta **The Acts of man (Los actos del Hombre)**, una trilogía en la que se presenta «un mundo masculino en el que el hombre ya no es la medida de todas las cosas».*



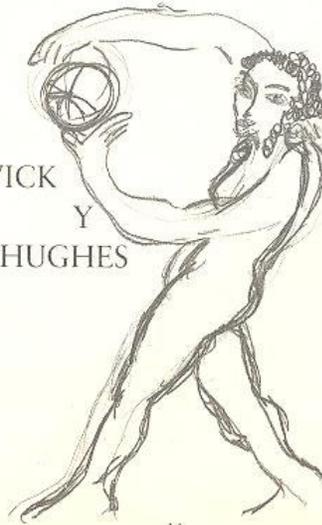
Tres espectáculos, **Man Act** (1984), **Radio Sing Sing** (1988) y **Miracles** (1986), que habían sido estrenados como espectáculos independientes en el Chapter Arts Centre de Cardiff, en el Third Eye de Glasgow y en The Midland Group de Nottingham, y que en 1989 se estrenarían como los tres actos de una trilogía —**The Acts of Man**— en el marco del Mayfest de Glasgow. El resultado es la posibilidad de disfrutar de una estimulante creación teatral.

Cinco años de trabajo de estos excelentes actores (en colaboración con los directores Celia West, Steve Shill y Neil Bartlett) han desembocado en un verdadero tríptico teatral sobre las relaciones masculinas desde la infancia hasta la vejez. «En impresionantes secuencias medio bailadas —señaló en su día el periódico "The Independent"—, Simon Thorne y Philip Mackenzie construyen un compendio de emociones y de actitudes con una economía extraordinaria. Una velada maratónica —tres horas y cuarto en tres escenarios distintos—, pero realmente merece la pena.»

El espectáculo **The Acts of Man**, de la compañía Man Act, se presenta en el Teatro Pradillo durante los días 11 al 14 de diciembre.

## CANCIONES PARA LAS CUATRO PARTES DE LA NOCHE

HELLEN CHADWICK  
Y  
CLAIRE HUGHES



El atardecer, la gran noche, las pequeñas horas, el amanecer. Veinte hermosas canciones de muy diversa procedencia: canciones checas, nanas gitanas andaluzas o tibetanas, canciones vascas, corsas, iraníes, búlgaras o hindúes, de los indios cuna de Colombia o de los indios norteamericanos, canciones con textos de T. S. Eliot, de Emily Dickinson, de Goethe o de Tagore. Un espectáculo que toma su nombre de una serie de canciones enseñadas a la Mujer Lechuza por los espíritus de la muerte. No un recital. O no simplemente un recital. La palabra *canciones* difícilmente puede sugerir la naturaleza de este trabajo, que no se limita a ser un espectáculo de música vocal tradicional y original. Música y teatro. La belleza de las cuatro partes de la noche.

*Canciones para las cuatro partes de la noche, de Hellen Chadwick y Claire Hughes, se representa en el Teatro Pradillo durante los días 6, 7 y 8 de diciembre.*

## NOTICIAS DEL TEATRO PRADILLO



### LOS HOMBRES DE PIEDRA

Los **hombres de piedra**, dirigido por Carlos Marquerie, permanecerá en cartel en el Teatro Pradillo entre los días 7 de noviembre y 2 de diciembre, de miércoles a domingo, a las 21,00 horas, dentro de la programación del Festival de Otoño de Madrid.

### MUESTRA DE TITERES

El Teatro Pradillo ofrece en Navidad una pequeña pero bien surtida Muestra de Títeres en la que intervendrán, entre otras, las siguientes compañías: Francisco Peralta, de Madrid, que para algunos es un verdadero maestro en este campo, presentará **El romance de la condesita** y **Frederick**. Zootrop, de Barcelona, presenta **En Groc**. «Un espectáculo íntimo de juego a cuatro manos». Groc es el protagonista, naturalmente. ¿Un muñeco? Vengan ustedes a comprobarlo.

### II ENCUENTROS COREOGRAFICOS

Los lunes 26 de noviembre y 3 de diciembre se celebrarán en el Teatro Pradillo los Segundos Encuentros Coreográficos de la Comunidad de Madrid, concebidos como «una oportunidad para que los coreógrafos puedan probar sus ideas ante un público *dialogante*». Las sesiones consisten en la presentación de una serie de trabajos en vías de creación, sin las presiones de una actuación *formal*. «Un foro, un punto de referencia, un material para el diálogo, que intenta fomentar un espíritu de colaboración e intercambio entre los coreógrafos y bailarines participantes.»



Cada noche se presentarán entre cuatro y seis coreografías, con un límite máximo de 20 minutos para cada una de ellas, que deberán ser extractos de nuevos trabajos o preestrenos de piezas coreográficas cortas. No lo olviden los aficionados a la danza contemporánea: 26 de noviembre y 3 de diciembre, en el Teatro Pradillo.

### MUESTRA DE TEATRO ALTERNATIVO

También en noviembre, el Teatro Pradillo cederá su espacio a dos espectáculos de la Muestra de Teatro Alternativo. Los días 12 y 13 de noviembre (lunes y martes), el grupo madrileño Efecto Invernadero presenta **La otra cara**, de Fernando García Loygorri. Una compañía gallega, Matarile teatro de Cartón, de Santiago de Compostela, nos ofrece una prometedora versión del **Hamletmaschine** de Heiner Müller, en la que «Teatro, música, máscaras, danza y muñecos conviven en un mismo espacio».

### LA CONQUISTA DESPACIO

Una pareja de excelentes actores, Rafael Ponce y Gerardo Esteve, permanecerán en el Teatro Pradillo desde el 31 de enero hasta el 24 de febrero, con su espectáculo titulado **La Conquista Despacio**, con el que estuvieron presentes en el XI Festival Internacional de Manizales. «No está permitido tirar comida a los actores mientras dure la representación». Según todos los indicios, un excelente espectáculo. No se lo pierdan.



## Asociación de Amigos del Teatro Pradillo

Todas las personas interesadas en el teatro contemporáneo y en las actividades del Teatro Pradillo pueden acogerse a una fórmula de vinculación especial con nuestro proyecto: hacerse socios de la Asociación de Amigos del Teatro Pradillo.

Los socios de esta Asociación disfrutarán de las siguientes ventajas:

Recibirán en sus domicilios las publicaciones del Teatro Pradillo (Cuadernos de Teatro y Fases). ■ Recibirán información puntual y al día sobre todas las actividades que se desarrollen en el Teatro Pradillo (ciclos de vídeo, conferencias, sesiones de trabajo o acontecimientos especiales). ■ Importantes descuentos en el precio de nuestras localidades: el socio solamente tendrá que pagar un 33 por ciento del precio de los espectáculos que se presenten en el Teatro Pradillo. ■ Asistencia gratuita a sesiones especiales de trabajo que puedan realizarse al margen de la programación oficial de la sala. ■ Acceso a otros servicios que progresivamente irán poniéndose en marcha en el Teatro Pradillo: otras publicaciones, información sobre actividades de otros teatros, festivales nacionales e internacionales, etc.

Si desea estar al corriente de todas estas cosas, no deje de inscribirse en la Asociación de Amigos del Teatro Pradillo. Todo le será más fácil: recibirá nuestras publicaciones en su casa, tendrá acceso a todas nuestras actividades y podrá disfrutar de importantes descuentos en los precios de nuestras localidades.

Cuota anual de inscripción en la Asociación de Amigos del Teatro Pradillo: 6.000 pesetas. Información en Pradillo 12, 28002 Madrid.

## INTERACCIONES 1

Durante los meses de noviembre y diciembre, los visitantes del Teatro Pradillo podrán disfrutar de una amplia programación informal de vídeos teatrales facilitados por tres importantes centros de Amsterdam, Londres y Glasgow: el **Mickery Theatre**, el **Instituto of Contemporary Arts** y **Glasgow 1990**. Esta presentación videográfica forma parte del ciclo **Interacciones**, organizado por el Teatro Pradillo y el Centro de Nuevas Tendencias Escénicas. Dentro de estas primeras **Interacciones** contaremos en noviembre con la presencia de: **Ritsaert ten Cate**, director del Mickery de Amsterdam (días 16 y 17: «Mickery Theatre: una experiencia de acción teatral» y «Europa: Norte y Sur, Este y Oeste»); **Mik Flood**, director del ICA de Londres (días 23 y 24 de noviembre: «El nuevo teatro y la nueva danza en Gran Bretaña» y «Experiencias y diferencias»); y **Neil Wallace**, responsable de las actividades teatrales de Glasgow 1990 (fechas sin confirmar, «Glasgow, capital cultural europea 1990» y «Capitales culturales europeas: elementos para una discusión»). Estas reuniones tendrán un carácter abierto e informal y tendrán lugar a las 18,00 horas de los días señalados (viernes y sábados). Los vídeos serán presentados todos los martes, miércoles y jueves de noviembre y diciembre, de 18,00 a 20,00 horas. También podrán servirse «Vídeos a la carta» previa solicitud de día y hora. **Infórmese en el Teatro Pradillo.**

### Programación del Teatro Pradillo

(NOV. - DIC. 1990)

*Interacciones: Ritsaert ten Cate (Mickery)*  
*Interacciones: Ritsaert ten Cate (Mickery)*

*Interacciones: Mik Flood (ICA)*  
*Interacciones: Mik Flood (ICA)*

*Interacciones*

*Interacciones*

#### NOVIEMBRE

1	JU	
2	VI	
3	SA	
4	DO	
5	LU	
6	MA	
7	MI	La Tartana Teatro: <b>Los hombre de piedra</b>
8	JU	
9	VI	
10	SA	
11	DO	
12	LU	Efecto Invernadero: <b>La otra cara</b>
13	MA	
14	MI	La Tartana Teatro: <b>Los hombre de piedra</b>
15	JU	
16	VI	
17	SA	
18	DO	
19	LU	Matarile: <b>Hamletmachine</b>
20	MA	
21	MI	La Tartana Teatro: <b>Los hombres de piedra</b>
22	JU	
23	VI	
24	SA	
25	DO	
26	LU	II Encuentros Coreográficos
27	MA	
28	MI	La Tartana Teatro: <b>Los hombres de piedra</b>
29	JU	
30	VI	

#### DICIEMBRE

1	SA	(Cont.)
2	DO	<b>Los hombre de piedra</b>
3	LU	II Encuentros Coreográficos
4	MA	
5	MI	
6	JU	Hellen Chadwick y Claire Hughes (Gran Bretaña): <b>Canciones para las cuatro partes de la noche</b>
7	VI	
8	SA	
9	DO	
10	LU	
11	MA	Man Act (Gran Bretaña): <b>The Acts of Man: A Trilogy</b>
12	MI	
13	JU	
14	VI	
15	SA	
16	DO	Arena Teatro (Murcia): <b>Extrarradios</b>
17	LU	
18	MA	
19	MI	
20	JU	
21	VI	
22	SA	Muestra de Títeres: Francisco Peralta: <b>El romance de la condesita y Frederick</b>
23	DO	
24	LU	
25	MA	
26	MI	
27	JU	Muestra de Títeres: Zootrop (Barcelona): <b>En Groc</b>
28	VI	
29	SA	
30	DO	
31	LU	Sigue la Muestra de Títeres hasta el día 4 de enero