

NÚMERO 1

# F A S E S

ENERO/FEBRERO 1991

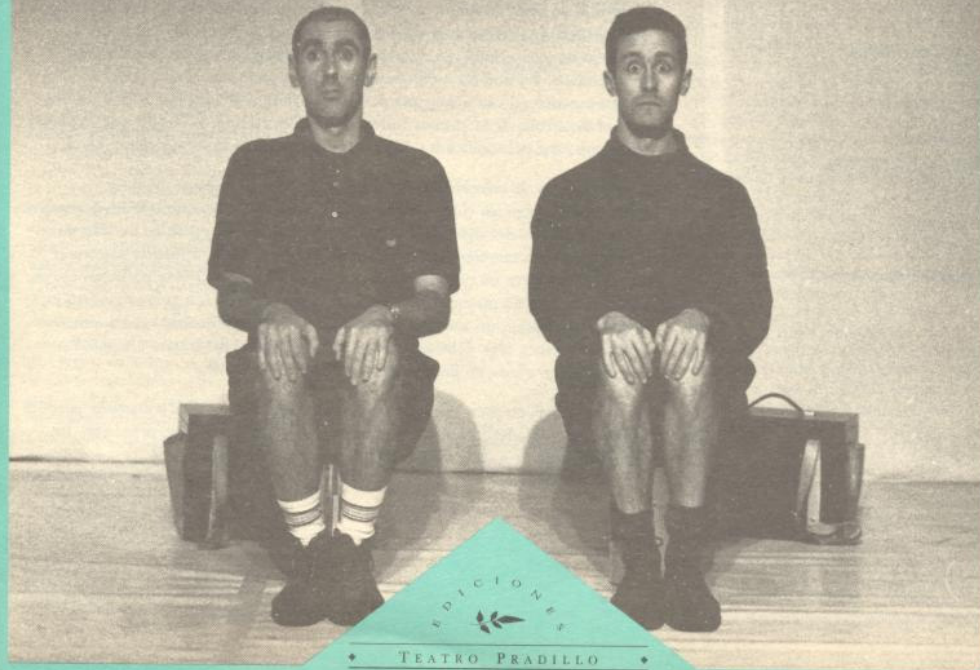
■ GERARDO ESTEVE/RAFAEL PONCE:  
LA CONQUISTA DESPACIO

■ FORO MADRID:  
THEATRE DU MOUVEMENT: OTRA HORA TAN CORTA  
DIVERSIONS: COREOGRAFIAS

■ ROBADURA DANSA: «CAR, COMA»

■ CON TEXTOS DE:

Ritsaert ten Cate, Mik Flood,  
Rafael Ponce, Gordana Yuuk,  
Mónica Valenciano, Carlos Marquerie  
y Antonio Fernández Lera



EDICIONES

TEATRO PRADILLO

**FASES**

Número 1  
Enero/Febrero 1991  
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**

Ritsaert ten Cate  
Mik Flood  
Gordana Vnuk  
Mónica Valenciano  
Rafael Ponce

**FOTOGRAFIAS**

Olalde  
Pedro Pablo  
Ritsaert ten Cate  
Hugo Glendinning  
Mark Failles  
Tricia Scott

**ILUSTRACIONES**

Carlos Marquerie

**PUBLICIDAD**

Pradillo 12  
(91) 416 90 11

**FOTOCOMPOSICION**

Cromotex

**IMPRESION**

Graphia

Depósito Legal: M-39873/1990

## PRADILLO 12

---

Los dos últimos meses de 1990 fueron los dos primeros meses de actividad de un nuevo espacio escénico en Madrid, esta capital aparentemente inundada de teatros y que —por historia, incapacidades, errores, especulaciones, conservadurismos, tantas otras cosas— es en realidad, al menos en materia teatral, una ciudad más limitada y necesitada de lo que aparenta.

Desde el Teatro Pradillo no pretendemos cubrir todas las lagunas ni reavivar los mares muertos de nuestro teatro (que los hay, señores, que los hay). Si hemos creado nuestro propio refugio, no es para escondernos bajo tierra ni para mantener las puertas cerradas a cal y canto, sino todo lo contrario: para decir en voz alta y demostrar que, en primer lugar, el teatro y las demás artes escénicas deben y pueden ser —y de hecho son— una forma de arte y una forma de placer; para correr la voz de que los espectadores aburridos del teatro de toda la vida tienen ahora y aquí la oportunidad de ver (conocer, comprender) un teatro comprometido con su tiempo: un teatro que no renuncia a plantearse las exigencias que cualquier forma de arte debe plantearse, no meramente las exigencias del mercado y del oportunismo.

Si estos planteamientos encuentran un eco suficientemente amplio en las otras artes —en pintura y en la escultura, en la literatura, en la música, en el cine—, algo falla en el sistema teatral madrileño y español para que en determinados ambientes se sigan cerrando puertas al teatro contemporáneo, se siga alardeando de dogmatismo artístico y de intolerancia (o, en el mejor de los casos, de complejo de inferioridad) en nombre de no sabemos qué suaves herencias benaventinas. En nuestra modesta opinión, esos prejuicios contra el teatro contemporáneo no van a ninguna parte, pero son innecesariamente perjudiciales para el desarrollo de la cultura teatral de nuestra ciudad. Lo mejor que se podría hacer con ellos es modificarlos. Claro que se trata solamente de una opinión.

A estas alturas, la reincidencia en la aplicación de los mismos baremos trasnochados (algo así como aplicar a la pintura o a la escultura de un Tapies los criterios estéticos del siglo XIX o los del naturalismo burgués), es no sólo una cabezonería sino también una injusticia. Si Tapies ironiza a medias al afirmar que él se considera un pintor realista y si Antonio López García puede en buena ley considerarse un pintor rigurosamente contemporáneo (en primer lugar porque es un gran creador, un artista honesto y un pintor rigurosamente comprometido con lo que hace), algo debe fallar en el sistema teatral madrileño y español para que tales «extremos» no puedan ser considerados normales.

Mientras tanto, en estas páginas, cada dos meses, ofreceremos a nuestros posibles lectores y espectadores algo de lo que hacemos y algo de lo que pensamos. En definitiva: algo de lo que somos. ¿Alguien puede dar más?

# TEATRO EN LOS 90, ESTRUCTURAS, MODELOS

por

RITSAERT TEN CATE

Europa está cambiando a una velocidad que el teatro es incapaz de seguir. Los comentarios sobre el trabajo que se desarrolla en las artes plásticas parecen ir al ritmo de los acontecimientos; en las artes escénicas es el caos. Existe una clara urgencia de redefinición, pero apenas se ha dado un paso en esa dirección: por una parte existe una verdadera necesidad de clarificar raíces e identidades; por otra parte, las presiones externas siguen aumentando (especialmente de las instituciones estatales), con la expectativa creciente de una corriente interminable de productos de éxito, productos que garanticen llenos en los teatros.

Estas presiones externas dejan menos lugar que nunca para disponer de un tiempo desesperadamente necesario para replantear, para trabajar con tranquilidad, para experimentar. En respuesta a ello los productores se reagrupan, aumentan las coproducciones para compartir los crecientes costes, al mismo tiempo que intentan situarse políticamente, con el fin de apuntarse tantos en casa, manteniendo o defendiendo así su posición. Este proceso es un juego de estructura de poder y rara vez tiene que ver con un desarrollo artístico a largo plazo.

El creciente flujo de espectáculos de Europa oriental en Europa occidental constituye un avance discutible tanto para el Este como para el Oeste. Las producciones de Europa oriental son traídas como una moneda dura y arriesgada, sin haber pensado en el marco en que dichas producciones se muestran. No queda espacio para un reajuste ni para un replanteamiento, y pronto se verá que todo queda totalmente desarraigado. Al mismo tiempo, se produce un increíble aumento en el número de acontecimientos vinculados a grandes urbes europeas, e incluso a ciudades medianas, pero sin el correspondiente incremento de los medios económicos. Las iden-

*Se dispone cada vez de menos tiempo, menos dinero y menos sensibilidad para un crecimiento y un desarrollo propios.*

tidades de los «dideres» tradicionales del «mercado», los festivales internacionales, van devaluándose poco a poco. En un sentido general, solamente Francia parece mantenerse alerta, en el sentido de llevar a cabo una apertura selectiva de sus fronteras; sobre todo, en su mayoría, los países de Europa central están compartiendo el mismo tipo de producto artístico de gran energía y de segundo nivel.

En la medida en que se desarrollan nuevos modelos y estructuras, éstos, parecen inspirarse, en gran parte, en el poder y en la política o bien en la pura supervivencia. Pasan pocas cosas que hagan disminuir la presión. Incluso los centros abiertos a la colaboración, que con paso lento pero seguro van surgiendo en toda Europa, pese a tener sobre el papel una ideología con orientación de laboratorio, se orientan hacia el producto. El laboratorio se ha convertido en un producto en sí mismo, y ya no hay proceso que se quede en obra inacabada: el proceso es el producto. Este desarrollo de los acontecimientos puede explicarse fácilmente por el hecho de que las artes escénicas se consumen en menos tiempo del necesario para crearlas: la búsqueda de novedades, de algo nuevo, es frenética. El resultado es que se dispone cada vez de menos tiempo, menos dinero y menos sensibilidad para un crecimiento y un desarrollo propios. Puede haber excepciones en los casos de «gurús» consagrados como Stein, Brook, Bausch, Wilson o Zidek, y tal vez Karge, Peymann y Chéreau tengan más vía libre, pero por lo general manda el mercado, no el artista. Mientras tanto, en lo que se refiere a la IETM (\*), tendrá que pasar mucho tiempo antes de que pueda establecerse como una organización propiamente dicha. La evolución desde unas reuniones verdaderamente pequeñas e informales de personas mutuamente interesadas, a una ins-



# TEATRO EN LOS 90, ESTRUCTURAS, MODELOS

por

RITSAERT TEN CATE

Europa está cambiando a una velocidad que el teatro es incapaz de seguir. Los comentarios sobre el trabajo que se desarrolla en las artes plásticas parecen ir al ritmo de los acontecimientos; en las artes escénicas es el caos. Existe una clara urgencia de redefinición, pero apenas se ha dado un paso en esa dirección: por una parte existe una verdadera necesidad de clarificar raíces e identidades; por otra parte, las presiones externas siguen aumentando (especialmente de las instituciones estatales), con la expectativa creciente de una corriente interminable de productos de éxito, productos que garanticen llenos en los teatros.

Estas presiones externas dejan menos lugar que nunca para disponer de un tiempo desesperadamente necesario para replantear, para trabajar con tranquilidad, para experimentar. En respuesta a ello los productores se reagrupan, aumentan las coproducciones para compartir los crecientes costes, al mismo tiempo que intentan situarse políticamente, con el fin de apuntarse tantos en casa, manteniendo o defendiendo así su posición. Este proceso es un juego de estructura de poder y rara vez tiene que ver con un desarrollo artístico a largo plazo.

El creciente flujo de espectáculos de Europa oriental en Europa occidental constituye un avance discutible tanto para el Este como para el Oeste. Las producciones de Europa oriental son traídas como una moneda dura y arriesgada, sin haber pensado en el marco en que dichas producciones se muestran. No queda espacio para un reajuste ni para un replanteamiento, y pronto se verá que todo queda totalmente desarraigado. Al mismo tiempo, se produce un increíble aumento en el número de acontecimientos vinculados a grandes urbes europeas, e incluso a ciudades medianas, pero sin el correspondiente incremento de los medios económicos. Las iden-

*Se dispone cada vez de menos tiempo, menos dinero y menos sensibilidad para un crecimiento y un desarrollo propios.*

tidades de los «dideres» tradicionales del «mercado», los festivales internacionales, van devaluándose poco a poco. En un sentido general, solamente Francia parece mantenerse alerta, en el sentido de llevar a cabo una apertura selectiva de sus fronteras; sobre todo, en su mayoría, los países de Europa central están compartiendo el mismo tipo de producto artístico de gran energía y de segundo nivel.

En la medida en que se desarrollan nuevos modelos y estructuras, éstos, parecen inspirarse, en gran parte, en el poder y en la política o bien en la pura supervivencia. Pasan pocas cosas que hagan disminuir la presión. Incluso los centros abiertos a la colaboración, que con paso lento pero seguro van surgiendo en toda Europa, pese a tener sobre el papel una ideología con orientación de laboratorio, se orientan hacia el producto. El laboratorio se ha convertido en un producto en sí mismo, y ya no hay proceso que se quede en obra inacabada: el proceso es el producto. Este desarrollo de los acontecimientos puede explicarse fácilmente por el hecho de que las artes escénicas se consumen en menos tiempo del necesario para crearlas: la búsqueda de novedades, de algo nuevo, es frenética. El resultado es que se dispone cada vez de menos tiempo, menos dinero y menos sensibilidad para un crecimiento y un desarrollo propios. Puede haber excepciones en los casos de «gurús» consagrados como Stein, Brook, Bausch, Wilson o Zadek, y tal vez Karge, Peymann y Chéreau tengan más vía libre, pero por lo general manda el mercado, no el artista. Mientras tanto, en lo que se refiere a la IETM (\*), tendrá que pasar mucho tiempo antes de que pueda establecerse como una organización propiamente dicha. La evolución desde unas reuniones verdaderamente pequeñas e informales de personas mutuamente interesadas, a una ins-

titudin totalmente paneuropea basada en la comprensión mutua, es algo que llevará mucho tiempo, energía, paciencia y sabiduría.

Mientras tanto, la IETM es a menudo mal utilizada con fines de política práctica y de ventas. Esas cosas pueden ayudar a realizar coproducciones, pero también sirve para incitar al crecimiento de productos europeizados intercambiables, en los que queda erradicado el menor indicio de personalidad nacional.

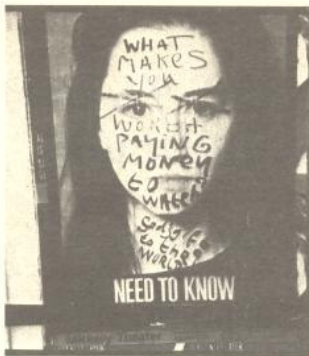
De modo que, si me preguntan sobre estructuras y modelos, es simplemente un lío. Muy pocas cosas funcionan realmente. Hay una gran dosis de pánico y dosis todavía mayores de provincianismo. Los artistas, los productores y las organizaciones artísticas funcionan mejor cuando trabajan reclusos, pero a pocos se les ofrece honestamente la posibilidad de hacerlo.

También el Mickery es cada vez más absorbido por un sistema que participa en decisiones de apoyo a talentos prometedores o ya consagrados, pero, al mismo tiempo, ese mismo sistema exige la participación del mercado. En el pasado el Mickery fue capaz de separar los problemas financieros, logísticos y organizativos de la necesidad, por parte de los artistas, de un asesoramiento en profundidad, una presencia continuada y un tipo de apoyo al proceso artístico en el que sea posible disponer de tiempo y de espacio para la experimentación. El objetivo de este proceso de apoyo no era lograr el éxito... de modo que, con bastante frecuencia, acababa siendo un éxito.

Pero ahora el propio Mickery se ve obligado —si quiere continuar— a tener experiencias de éxito, y esa presión se traslada a los grupos de una manera que habíamos querido evitar a toda costa.

¿Y un modelo? Lean el texto de Ivan Nagel en el «Frankfurter Allgemeine Zeitung» (21 junio 1990). En él pedía dinero, para comprar tiempo para Europa. Europa lo necesita en un período en el que todo está bajo presión y particularmente las artes se beneficiarían de un espacio para respirar y buscar una reorientación.

Pero realmente todo puede servir. Es decir, todo lo que cree refugios fuera del mercado. Necesitamos modelos para un trabajo tranquilo, modelos que permitan a los trabajadores y al propio trabajo decidir cuándo y de qué manera saldrán a la luz.



*Debemos dejar de correr, dejar de permitirnos caer en la seducción de correr.*

Otro —extraordinario— modelo fue presentado y puesto a prueba por Peter Sellars los pasados agosto y septiembre (de 1990). Combinó una selección de primera de producciones de profundas raíces culturales de la zona del Pacífico con sus parientes ahora instalados en comunidades por toda la ciudad de Los Angeles. Obligó a todos los participantes a replantear sus sistemas de valores personales, abrió los sentidos a un interés y un compromiso verdaderos y honestos, en lugar de limitarse a proporcionar una gratificante sesión de noche. Aún más, ofreció a todos los participantes y al público un tiempo para su propia reorientación. En vez de ser éstos, una vez más, los determinantes del mercado, o de formar parte de un sistema de puntuaciones. Eso supuso alejarse de las puntuaciones, de los sistemas y volver a la vida y al hecho de vivir. Proceso en lugar de producto.

Esta estructura me proporcionó las primeras intuiciones de una visión, de una nueva interpretación, de investigación en el corazón, en el centro, en la esencia de para qué es el arte. Creo que la historia se hizo allí, pero tendrá que pasar tiempo y habrá que pensar tranquilamente antes de que podamos definir cómo, y por qué, y en qué sentido; antes de que podamos, honestamente, comprender.

En cuanto a mí, me siento suficientemente seguro, aunque no tengo ninguna respuesta clara en este momento. Sé que tendré que encontrar una forma de salirme de un mercado, por un momento, para adquirir un sentido de lo que puede ser fructífero y sano para un futuro. Debemos dejar de correr, dejar de permitirnos caer en la seducción de correr, fabricar, vender y comprar... simplemente por que sí. Ciertamente, esto no es un modelo, realmente es empezar de nuevo. Y qué maravillosa ventaja tenemos, con toda la experiencia que hemos acumulado. Cuando estemos preparados, cuando sea el momento sabremos qué hacer.

Ritsaert Ten Cate fundó el Mickery Theatre de Amsterdam en 1965 y ha sido su director desde entonces. El Mickery ha sido durante estos veinticinco años una de las más valiosas experiencias del teatro contemporáneo en Europa.

(\*) Informal European Theatre Meeting (Reunión Informal de Teatro Europeo), hoy convertida en un organismo internacional con más de 300 miembros.



# LA TEORIA CULTURAL DEL TENDERO

por  
MIK FLOOD

Mi diccionario inglés define la palabra «filisteo» del siguiente modo: *Filisteo*, n, 1. Uno de los antiguos habitantes del sudoeste de Palestina, enemigos de los israelitas. 2. Nombre aplicado por los estudiantes alemanes a las personas no relacionadas con la Universidad. 3. Persona de opiniones materialistas, indiferente u hostil a la cultura.

No tengo ni idea de cómo llegaron los palestinos a cargar con esa etiqueta, pero sé que los británicos —principalmente sus poblaciones anglosajonas, pero en cierta medida también sus poblaciones gaélicas y célticas— son esencialmente una nación de incultos patanes. El problema se plantea cuando uno trata de averiguar por qué. No soy etnólogo ni sociólogo, pero me apuesto lo que quieran a que tiene algo que ver con nuestra isularidad isleña y nuestra insidiosa preocupación por las cuestiones de clase. Estamos de acuerdo en que a lo largo de los siglos hemos hecho algunas cosas buenas como inventores, administradores, ingenieros, tenderos y así sucesivamente, pero ese es el tipo de cosas que la gente aprende a hacer cuando no tiene que preocuparse constantemente por la posibilidad de que un ejército extranjero llegue desfilando y ocupe su espacio. Podrían ustedes pensar que también seríamos proclives al arte, la filosofía y otras actividades más cerebrales: no es así. Resulta que nuestra permanencia en una isla durante tanto tiempo nos ha hecho insufriblemente relamidos y de miras estrechas.

Irónicamente, en las escasas ocasiones en las que fuimos invadidos, los invasores nos dieron más cosas de las que nos quitaron. El belicoso feudalismo tribal que ha predominado en estas islas desde la Edad de Hierro quedaba a un lado, momentáneamente, mientras nos dedicábamos a admirar la belleza de la recta carretera romana o la inteligencia poética de un barco vikingo.

Pero ¿es posible que los británicos nunca hayan creído realmente en el poder de una idea abstracta o en la actividad de la pura imaginación? Yo diría, categóricamente: sí, en realidad esas cosas nos parecen profundamente sospechosas. En lo relativo al Arte y

*Rara vez hemos utilizado las artes para desafiar, subvertir, satirizar o inspirar, porque hemos estado demasiado ocupados plagiando a los demás.*



la Cultura, los británicos han sido más ladrones que creadores, más observadores que practicantes. Nuestros coloniales e imperialistas antepasados procedieron al saqueo y pillaje del Arte de otros pueblos para beneficio y perezosa diversión de nuestros académicos, de nuestra aristocracia y de nuestro clero. Aparte del arte eclesiástico, cuya misión era clara, hay escasas pruebas históricas que sugieran que hasta hace poco los británicos utilizaran las artes plásticas más que como una extensión de la artesanía, o las artes escénicas como algo más que como vehículo para contar cuentos o montar espectáculos insulsos. Rara vez hemos utilizado las artes para desafiar, subvertir, satirizar o inspirar, porque hemos estado demasiado ocupados plagiando a los demás.

Todo el mundo, excepto los británicos, conocen este defecto fundamental del carácter británico: a saber, una colosal arrogancia basada en una superioridad clasista, fomentada por una pura xenofobia. Esto era cierto en la época de nuestro expansionismo imperial y sigue siendo cierto hoy.

Los británicos, a lo largo de los tiempos, han producido un par de buenos dramaturgos y, en otras disciplinas, un pequeño número de artistas notables que no entran dentro de esta generalización, pero no tantos. A lo largo del tiempo la búsqueda y la práctica del arte han estado demasiado ligadas a la clase y a la «crianza». En otras partes de Europa, el artesano podía al menos aspirar a alcanzar una posición como artista —y a veces lo lograba—. En Gran Bretaña tal cosa habría sido impensable, porque para ser «artista» había que nacer en la clase adecuada.

Otra cruda verdad es que nunca hemos sentido pasión por el arte; nunca nos hemos tomado en serio el tema de la cultura. En este país, en Gran Bretaña, excitarse por cuestión de ideas es lo mismo que admitir que se es víctima de una enfermedad social. Para la mayoría de los británicos, el arte es algo que carece de valor intrínseco y que, por consiguiente, es practicado por gente sumamente sospechosa que probablemente no sabe hacer otra cosa. Margaret Thatcher no

es más que la manifestación más reciente y más visible de este problema. Cuando regaña y sermonea a sus colegas europeos con dogmáticas filosofías resultantes de esta mentalidad, habla en nombre de la psique colectiva de la mayoría de los británicos.

Cuando Napoleón llamó a los británicos una nación de tenderos, puso el dedo en la llaga. Llenos de talento para las minucias pero sin sentido ninguno de una visión más amplia. Colonizamos a otras naciones, de manera que podíamos tener más cosas en las tiendas. (...)

No tiene nada de particular que, a medida que nos aproximamos al final del primer milenio, este país sea visto por nuestros socios europeos como aislacionista, arrogante e incluso estúpido... y como un verdadero impedimento cuando se trata de cooperación cultural.

Como extensión del sistema de clases en el seno de la sociedad en general, se producen los sistemas de clases dentro de las formas artísticas. Por ejemplo, nuestro teatro está marcado por un extraño fenómeno denominado «West End» y «Fringe». «West End» es el tipo de cosa que los críticos van a ver, y por tanto es tratado seriamente por los medios de comunicación. Puede ser cualquier cosa desde una de las compañías nacionales haciendo una pieza clásica hasta algún anodino invento de Andrew Lloyd Webber. Raramente hacen una distinción estética entre ambos. No obstante, el «Fringe» es el tipo de cosa que hacen las personas artísticas, y a veces viene de otros países. Para la mayoría de la gente esas piezas resultan normalmente aburridas, están hechas por personas de las que nunca han oído hablar y se presentan en lugares incómodos. A veces ni siquiera tienen palabras, y a veces, cuando hay palabras, éstas son en algún idioma extranjero.

Y esto es un serio problema. La mayoría de la prensa teatral británica sólo irá a ver teatro con actores que digan (en inglés) los

versos de una «obra». Quizá en un pasado lejano vieron a Marcel Marceau en el London Palladium, pero aquello era mímico y él era francés, así que eso no cuenta. Además, no pueden escribir sobre algo que no conocen. En consecuencia, toda una corriente de las artes escénicas se convierte inmediatamente en objeto de marginación y trivialización. Volviendo a Europa, los críticos y el público juzgan el teatro como bueno o malo, pero al menos esos juicios (en la mayoría de los casos) se basan en una tolerancia más imaginativa de la forma artística, y no, desde luego, en el pedigrí del intérprete ni en el «status» de la sala. En estas costas sólo existe buen y mal teatro del «West End». El resto es el «Fringe».

El «Factor Bardo» podría ser otro elemento de influencia sobre nuestra actitud hacia el teatro. Para quienes no estén familiarizados con la industria turística británica, eso se traduce como William Shakespeare. El es el teatro que más nos gusta exportar a través de organismos como el British Council, y es a menudo interpretado por nuestros teatros nacionales. Lo hacen muy bien y, al hacerlo así, retratan a la nación como ella quiere verse a sí misma y como quiere que la vean los extranjeros: como un pueblo culto, orgulloso y nacionalista, que presenta sus virtudes tradicionales a través del arte, como la universalidad de la lengua inglesa y la nobleza del patrimonio.

No estoy atacando al habilidoso Shakespeare: tenía muchísimas cosas que decir. Pero cuando sus obras, tantas veces hechas, una vez más son utilizadas para otra interpretación de algún megalomaniaco hijo de Téspis, a uno se cuestiona las teorías convencionales del *auteur* y empieza a comprender por qué Peter Brook tuvo que emigrar a Francia.

No es que no haya buenos artistas a este lado del Mar del Norte. Hay grandes artistas en todos los campos. Pero lo que pade-

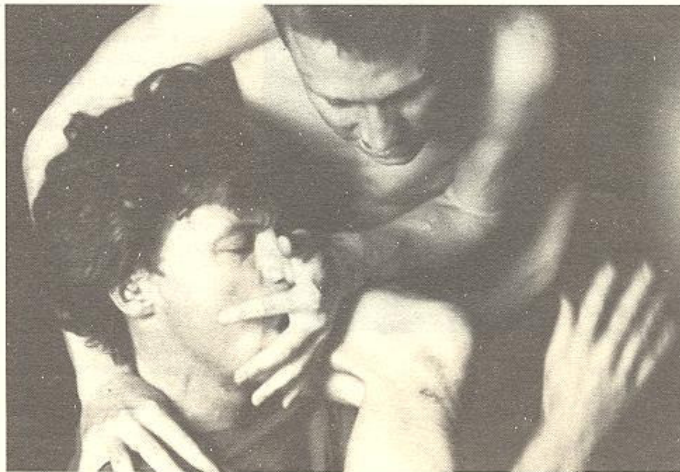
cen los artistas británicos, a diferencia de la mayoría de sus colegas europeos, es la carencia de un entorno de empatía: esta sociedad menosprecia su valía. Comprendo que similares teorías de conspiración podrían defenderse desde una perspectiva alemana, francesa u holandesa, pero, cuando los artistas británicos han trabajado en esos lugares, han vuelto con la sensación de que su profesión ha sido respetada, incluso aunque su trabajo no lo haya sido tanto. Dudo que esta fuera la impresión de los artistas europeos que han tenido el dudoso placer de trabajar en este país.

De modo que, colegas europeos, les ruego que sean pacientes con nosotros. Estamos intentando ser más agradables con los extranjeros y más amigos de las artes, pero tenemos que rivalizar con una larga historia negativa: cuando nuestros gamberros futbolísticos tratan de hundir sus ciudades, no sean demasiado duros con ellos. Sólo hacen lo mismo que sus ancestros hacían antes que ellos.

Tal vez en 1992 tengamos el tipo de «sociedad de cafés» que tanto envidiamos a nuestros vecinos continentales, en la que la gente se sienta a discutir sobre ideas y filosofía, y a la agradable señora Thatcher construyendo puentes y haciendo amistades con Jacques Delors.

Por supuesto, los británicos tenemos una cautivadora cualidad que no he mencionado, nuestra gran capacidad de humor sobre nosotros mismos... Y vive Dios que la necesitamos.

Mik Flood es el actual director del Instituto de Artes Contemporáneas de Londres (ICA). Con anterioridad ha sido director del centro Watermans de Brentford (Londres) y fundador y director del Chapter (Cardiff). Agradecemos a la revista «Two & Two» de Amsterdam y al propio Mik Flood su permiso para su publicación en «Fases».





# SOBRE LAS HOJAS DE LOS ARBOLES EL VIENTO

## Cuaderno de notas de «Los hombres de piedra»

por

ANTONIO FERNANDEZ LERA

Noviembre, 1989

Mientras el perro duerme: personajes que se han perdido en la historia, que han vivido al margen de la historia.

Febrero, 1990

Un hombre solo. La cabeza entre las manos, casi entre las rodillas, como en la foto: hundido. Tensión, alboroto, bullicio, silencio, soledad.

Un bosque de espejos.

Muerte de un acordeonista. La melancolía de la compañía itinerante de la película **Paisaje en la niebla** de Angelopoulos. ¿Una visión de la muerte del teatro?

Marzo

(1)

Aquí / donde las jaulas / Aquí donde la lluvia sorprende a los animales enfermos

(2)

Caras de viejos / Viejos comiendo / Primeros planos de trozos de caras de viejos comiendo / moviendo los ojos / abriendo la boca / masticando

(3)

No lo puedo imaginar de otro modo / Películas mudas en blanco y negro / Películas emudecidas / Primeros planos y al fondo pequeñas ventanas de luz

(4)

Un punto / y un círculo / El punto es un monólogo / Figura que permanece inmóvil / Boca Voz / En el círculo un viejo / que va de un punto al mismo punto: / Sabe perfectamente a dónde se dirige

(5)

*Titus Andronicus*.—La trampa de la muerte de Bassiano: invención de pruebas. Marco a Tito: «No hay nadie. Cuenta tus dolores a una piedra». Tito Andrónico quiere cortarse las dos manos con las dos manos: eso es un dibujo absurdo de Ops. «Oh, Tito, sólo he matado a una mosca». «Te contaré historias tristes, ocurridas en un tiempo antiguo». «¿Vienes a por la otra mano?». Etcétera.

(6)

Celdas / Habitaciones giratorias / Jaulas / Espacios exteriores para el carpintero / el jardinero / el hombre que hace sonar la campana / el fabricante de bolsas de papel

Las jaulas deben tener ventanas.

[Sin fecha]

Esos momentos en que la mente pierde la noción del tiempo y se traslada y uno hace cosas que verdaderamente no hace. Como Seznec mientras escucha la larga requisitoria del fiscal.

Junio, 1990

Diálogo de un viejo con un niño.

Carlos propone: el hombre de la bicicleta, el hombre vestido de presidiario, el hombre de la silla de ruedas, la mujer de blanco, la mujer de azul, una tarima de metal, una cabeza de bronce, cabezas de piedra. Leit motiv: la conversación aplazada.

13 de agosto

Primer ensayo: movimiento/quietud, pequeños movimientos, trabajo personal. Música. Unos hablan con los pies y otros hablan con las manos. Cada cuerpo una forma (muchas formas). La imagen de los locos en *Proyecto Van Gogh*. Búsqueda de una estructura para los movimientos. La base de todo está en la precisión.

Nuestra propia perplejidad. El placer. El teatro es un mundo de conflictos. El caos es más real que el orden.

Liberar al actor de la dependencia del personaje.

Los cuerpos hablan. Roca de un pie sobre el suelo. La técnica para moverse y el deseo de moverse. La respiración a ras de tierra. Distintos niveles de lenguaje: también en el texto.

El recuerdo. Las palabras. El propio movimiento de las palabras, en su propio espacio y en su propio tiempo. Materiales de distintas procedencias. En el terreno de los sentidos.

Primeros balbuceos. Búsqueda de materiales. Criterios de selección.

15 agosto

Tercer ensayo.

Pero no te hagas daño. Camina. Sin hacer preguntas. Hablamos de cosas casi triviales / como por ejemplo si habrá guerra / o si mañana lloverá o no lloverá. / Las moscas nos hacen cosquillas en la nariz.

Tiempo dilatado. Presencia de los objetos: la cabeza y los trozos de piedra, la regadera y el sombrero, las piedras afiladas como cuchillos. Ahora son como niños perdidos en el tiempo. Paseos cortos, pequeñas carreras. Abstracciones.

Contradicción: hacer abstracción con figuras.

Patadas en el suelo.

Desarrollar un paisaje. Un paisaje vivo, compuesto de figuras, voces, olores, colores. Las palabras forman parte de ese paisaje vivo. Las hojas de los árboles no se quedan quietas. El viento sopla y ellas bailan.

Una mujer camina sobre dos piedras. Figuras en el suelo.

La vida estaba cerca / muy cerca / Como a dos pasos / más o menos / Y se arrastraba / Se caía de las manos / Un hombre se levanta / Se levanta / Se cae / Una mujer da saltos y vueltas / Mirada de una mujer / El hombre de la bicicleta descansa / Los pies encima de la barra de la bicicleta / La mujer pisa la cabeza metálica / Caminar por encima del suelo / Dejarse caer / y diferenciar el ruido de la piedra / del ruido de la carne / cuando ambas golpean contra el suelo

La belleza no está en el paisaje, sino en la mirada.

21 agosto

Las distintas formas de los árboles. Carlos: «El grito nunca crece, el grito se ahoga en sí mismo». Una mirada es una mirada. Colgados en el tiempo. Sin pasado y sin futuro.



Ruido de las ruedas. Dormir con los ojos abiertos.

Ahora lo recuerdo: al inspector Bondy —uno de los perseguidores de Seznec— lo fusilaron como traidor por haber colaborado con la Gestapo. Seznec estaba en Guayana.

Improvisaciones. Recopilar material y tener tiempo para estar en escena: estar, construir, crear. Tiempo de escena. La cabeza por delante o por detrás de la acción. Romper la lógica, sorprender, desequilibrar la lectura.

Una mujer se lleva las manos a la cabeza. No vemos la forma de su rostro ni las huellas de su identidad. En sus manos el disco. La forma de sus brazos. Una cada vez y distinta, cada vez una su mirada y distinta. Sobre las hojas de los árboles el viento. No lo puedes tocar.



## LO GRANDE Y LO PEQUEÑO

por

CARLOS MARQUERIE

*«Me gustaría haber nacido para dibujar una línea que si yo no hubiera nacido no existiera.»*

PAUL KLEE

En el teatro todo es muy grande; debe ser muy grande. Tenemos que admirar lo grande... ¿Demasiado grande?

A veces se puede ver un gesto pequeño. A veces no es ni un gesto. Es algo que puede suceder en el pequeño intervalo que existe entre un segundo y el que le sigue. Algo pequeño y sencillo, que tiene que ver con la belleza, con el resumen de la belleza y su verdad. Quizá este hecho no se pueda describir e incluso al no poderse verbalizar no exista en la realidad. Quizá sólo exista en la mirada.

# TERRITORIO MAS ALLA DE LO EVIDENTE

por  
GORDANA VNUK

En la pequeña ciudad de Nin, en Yugoslavia, se encuentra una pequeña iglesia prerrománica de la Santa Cruz. Forma parte de un grupo de pequeñas iglesias a lo largo de la costa de Dalmacia, todas ellas caracterizadas por la llamativa irregularidad de sus formas. Pero la iglesia de la Santa Cruz sobresale incluso en este grupo de razas arquitectónicas.

Nada en ella es regular. Lo que se espera que sea rectangular no lo es; lo que empieza como un círculo desemboca en una formación irregular; las aberturas de las ventanas están definidas únicamente por su desorden. Incluso su planta horizontal, aparentemente concebida en forma de cruz, está deformada. El edificio es un conglomerado de extraña inconsistencia, sin ninguna intención o finalidad clara.

Las formas desordenadas de la iglesia irritaron a los historiadores, que no podían incluirla en ninguna clasificación específica. Sus requisitos libresco no les permitían abarcar lo complejo ni buscar lo que pudiera haber bajo la superficie. Lo diferente nos hace sentirnos incómodos; es más fácil excluirlo. Durante mucho tiempo se consideró que la iglesia era producto de una inferior preparación: arquitectos analfabetos, incapaces de trazar una línea recta; albañiles chapuceros que no se preocupaban por lo que hacían. Así era más fácil.

Hasta 1978, cuando el historiador Mladen Pejakovic publicó su análisis de los elementos arquitectónicos de la iglesia de la Santa Cruz. Descubrió que su aparente desorden

era en realidad un diseño brillante y elegantemente concebido, que permitía que los rayos del sol iluminaran ciertas partes del interior a determinadas horas del día, teniendo en cuenta la posición cambiante del sol a lo largo de todo el año. El sol anunciaba las horas diarias de oración, de acuerdo con las reglas de San Benito. En la festividad de San Ambrosio un rayo solar caería de forma precisa sobre la pila de agua bendita que jugaba un papel central en dicha celebración. Pejakovic demostró que el interior de la iglesia era un elaborado y sofisticado reloj que marcaba las horas del culto sagrado con insuperable precisión.

Esta arquitectura ha invitado a la historia y al sucesivo presente—incluido el nuestro—a hacer uso de ella. También ha hecho imposible su agotamiento en el futuro. Una vez comprendida, la consumación de sus formas llega a esas profundidades en las que pueden hallarse manantiales inagotables. Como forma de arte convierte lo transitorio en permanente, en cuanto que transforma la mera casualidad en un sistema de abrumadora elegancia. Y logra todo ello mediante la utilización de lo que parecen ser medios elementales, medios que en su propia sencillez confirman el concepto de Le Corbusier de que hay herramientas primitivas, pero no personas primitivas.

Este artículo de la yugoslava Gordana VnuK fue publicado inicialmente en inglés, en la revista «Two and Two» (Vol. 2, n.º 4, verano de 1990), editada por el Mirkery Theater de Amsterdam.

---

## PODIA VER

por  
MONICA VALENCIANO

Podía ver cómo al despertar, en un ojo se me hacía de noche. Ya estaba en pie, con un sabor extraño a ombligo hueco y las cinco vocales aciouaieuo desnudas formando un garabato debajo de la lengua.

Qué decirme mientras escuchaba al mismo tiempo unos platillos y ese vértigo que guarda el infinito cuando canta la tabla de multiplicar.

Estoy danzando con un ritmo sobre otro ritmo y o... o, el vestido del revés con todo el peso de un lado... por el vuelto descosido.





## LA MANO DE OBRA

por

RAFAEL PONCE

A veces uno se indigna. ¿Con quién? Conigo mismo. ¡Ah! ¿No decías que eras actor?

Había un director que me decía siempre: entras a destiempo, entra a tiempo, no has dado el pie...

La madre que le parió. Decidí entrar antes de tiempo y no salir más. Así empezó todo y así terminó todo.

Resolver el conflicto que le enfrenta a uno con su propia vida fue un poco más sencillo gracias al teatro. Pero... ¿qué teatro? Pues el que destripa terrones y no el que se mantiene artificialmente con vida gracias, sólo, a los aparatos sofisticados capaces de prolongar indefinidamente el estado de coma irreversible. En cambio se puede mirar hacia otro punto del planeta donde, en algún que otro laboratorio perdido, se está creando, seguro, un teatro que se cría en la frontera donde las balas de unos cuantos francotiradores, llenas de pólvora crítica, programada, y disfrazadas de gallinita ciega, no llegan con suficiente fuerza. Un teatro que casi no sabe andar pero que pregunta por todo y plantea otra mirada sobre los objetos y los sujetos. Un monstruo al que hay que cuidar, darle cariño y hacerle olvidar vagas referencias utópi-

cas. Hacerlas cristalizar, dando muerte al paciente paciente, dando vida al paciente impaciente. Y destruir para siempre al soldado desconocido quedándonos al lado del amigo conocido.

Defender ese territorio teatral cubierto de maleza es ampliar y restringir constantemente sus fronteras, es avanzar no para llegar a ser una gran potencia sino para adquirir una gran potencia que permita grandes desplazamientos, para poder seguir con esta forma nómada de arte.

Y mientras, los críticos me recuerdan al monstruo del lago Ness.

Es posible que el turismo siga descendiendo pero es irremediable que el espectador seguirá creciendo, si ponemos en sus manos la posibilidad de explotar otras vías de comunicación que promuevan todo tipo de contactos. No estaría mal recuperar de continuo el buen momento.

El teatro no es ritmo. Son ritmos. Y sin embargo, hemos machacado en exceso con el mismo soniquete. Parece que le hemos repetido al público en demasía: ten paciencia, ten paciencia, ten paciencia, cuando eso es lo que tendríamos que habernos re-

petido a nosotros mismos. Tiempo al tiempo de nuestro tiempo.

El teatro son ritmos que se mezclan, se superponen, se elevan vehementemente sobre el patio de butacas y se lían a cortar cabezas. Ahuyentar el rebaño para luego reunirlo uno a uno.

Ahora mismo nos encontramos en un punto de inflexión. Uno más de los sucesivos puntos de inflexión que marcan cualquier proceso coherente. Pero no estamos en crisis. El problema es que el teatro es un bebé al que estamos obligando a andar demasiado pronto. ¿Por qué? No somos un gran negocio. No hace falta llenar el mercado de productos. Dejemos eso a los músicos y pongamos puntos de encuentro, tantos como gasolineras. Elijamos para que nos elijan.

Me imagino un día que al salir del teatro ya nadie pregunte: ¿Te ha gustado la obra?, sino que uno se pregunte a sí mismo: ¿me ha gustado yo? Hacer las preguntas necesarias para que no se anule el disfrute y ansiar un retiro prematuro y vivir, para que el que quiera ver no tenga miedo a adentrarse en la espesura.

No quiero seguir oyendo más que soy un

teatrero al que otros le desean mucha mierda. Horrible, tremendo, rodeado de programadores letales y políticos que tiran de la cadena.

Tanto hablar de teatro y cuántas horas de amor desperdiciadas.

Ultimamente, he visto espectáculos clásicos, absurdos, físicos, químicos, feos-bonitos, bonitos-feos, y con todos ellos he mantenido un tipo de idilio diferente, sin hacerme más preguntas. ¿De qué trataba la obra? ¿Y tú vienes de esto? Improvisáis mucho, ¿verdad?

Qué desesperación. Aquí está el teatro. La vida está en otra parte, pero duermen en la misma cama los dos y pasean juntos olvidando los tacs y conservando los tics para parar el tiempo y que el recreo dure más.

Continúo aunque esté amenazado. Eso ya se sabía de antemano, incluso antes de ser

dictada sentencia. Parece como si nuestra piel fuera de chaleco antibalas, que por cierto, queda muy bien para seguir habitando el terreno de la representación que no representa nada, que nos ayuda a saber más sin saberlo, a ser más nosotros mismos sin querer más ser nosotros mismos y que nos manda de una patada a nuestro estado natural e ingenuidad.

#### LA MANO DE OBRA 2

No sé si soy el artífice de mi propia vida o sólo la mano de obra. El teatro. Juego a las mentiras. De verdad. La partida comienza. A veces voy al poco. Otras, a la cárcel tres tiradas. Otras hago trampas. En un escenario no se tienen obligaciones. El gesto,

la emoción, el movimiento, tienen obligaciones con el actor. Nada tan seguro como la intuición. En el escenario se reparten bofetadas. Demasiada mano de obra. Peligro de quedar inválido definitivamente, aturdido por tanta pseudopsicología. Enamorarse. Un segundo cien veces al día, para enamorarse una hora más, dos o tres veces al mes. Me gusta tu historia porque no me la has contado, y porque has dejado cosas para el final y otras para después del final.

Olvidar el teatro. Utilizar los teatros. Derribar algunas obras. Soy partidario del tuya-mía, para internarme. De repente las aguas se desbordan. La creatividad no es un filón. Son muchos y además cambian continuamente de sitio. Las aguas se desbordan continuamente. Por fin, conseguimos hacer una balsa. El espectáculo... ¿flota o se hunde?

## Gerardo Esteve y Rafael Ponce: La Conquista Despacio

### GERARDO ESTEVE

El Profesor Malvarrosa, mi «alter ego» durante años, ha emprendido un largo viaje. Según parece, va para largo.

Su experiencia, fundamental para mí, constituye la *base* para mi futuro.

Así pues, mi actividad teatral está basada en lo básico, que básicamente no sabría como definir. Sin embargo, diré que cuando «actúo», ya sea en una sala o cualquier otro espacio, intento encontrar algunas cosas tales que una actitud, una pausa, un humor (con y sin h), un espacio en blanco, una presencia o, en su defecto, un reloj.

Si alguien pudiese ayudarme en el intento, no dude en localizarme. Me hallará en la «b» intercalada.

### RAFAEL PONCE

La contradicción positiva de la que se sirve mi trabajo se produce entre mi carácter camaleónico y la búsqueda de un estilo propio.

Una vez reunidos los elementos del lenguaje que he ido conformando, los mezclo, rompo o distorsiono para crear historias.

Mis principales recursos son sobre todo energéticos, sin olvidar los intelectuales. Debido a la intervención de ambos, procuro dotar a mis trabajos de una gran vitalidad y potenciar al máximo las vías de comunicación entre un yo-actor, un yo-director, un yo-escritor y un yo-observador. Pero, ¿quién soy yo? No sé si soy el artífice de mi propia vida o tan sólo la mano de obra. No podemos olvidar que el cuerpo humano se compone de agua en un 90%, y que los saltos de agua producen energía eléctrica.

### GERARDO ESTEVE Y RAFAEL PONCE

Actualmente, nuestro trabajo está en vías de explosión gracias a nuestra manía de aplicar el sentido del humor, justo en el momento en que las cosas empiezan a torcerse.

Por lo tanto, no hablaremos de «técnica», sino de evocación e intuición. Estas han sido el soporte sobre el que hemos construido nuestra historia. Historia que, por otra parte, hubiese sido imposible contar sin la ayuda de un amigo común: José Miguel.

### LA CONQUISTA DESPACIO

Este espectáculo está por las nubes. Por las nubes de ver caras y tormentas.

«Dos individuos llegan y acampan en una llanura desierta.

(Parece ser que han olvidado los víveres).

No importa.

Porque el paisaje, la carencia y el recuerdo inspiran movimiento.

A veces se rien, a pesar de congelarse; por ello se les congela la sonrisa y...

¡Se van a comer a un «chino!»»

Hemos tratado de utilizar un discurso humano tendente a realizar un deseo: Que nuestros personajes respiren en el escenario.

### DOS ACTORES, CUATRO ESPECTACULOS, SEIS DESEOS, OCHO DIOPTRIAS, DIEZ AÑOS

Rafael Ponce y Gerardo Esteve presentan *La conquista despacio* en el Teatro Pradillo, desde el día 10 de enero hasta el 3 de febrero.

Rafael Ponce, actor de La Tartana Teatro en la primera etapa de esta compañía, ha trabajado durante años en solitario con el nombre de «Rafa Rasfootin», famoso por sus engañosas (faltaría más) y memorables terapias escénicas. Por su parte, Gerardo Esteve, que algunos recordarán por su intervención en la *Crónica civil* de Ananda Dansa, fue también «otro» durante años: el «Profesor Malvarrosa», que sigue representando su *Declaración de principios*.





# TÀLEM



DE SERGI BELBEL  
DRAMATURGIA Y DIRECCIÓN  
DE SERGI BELBEL

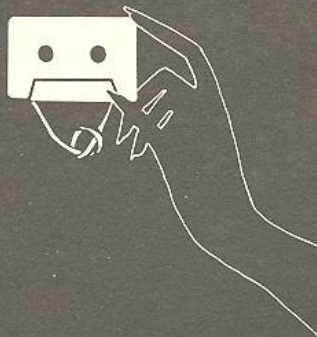
*Del 10 al 27  
de enero*

# INDIAN SUMMER

CON  
MERCÉ ARÀNEGA  
RICARD BORRAS  
PEPA LÓPEZ  
XAVIER RUANO

DIRECCIÓN  
GUILLERMO HERAS

CENTRO NACIONAL  
DE NUEVAS TENDENCIAS  
ESCÉNICAS



**De Rodolf Sirera**

EN COPRODUCCION CON  
CENTRO DRAMÁTICO  
DE LA GENERALIDAD  
VALENCIANA

CENTRO DRAMÁTICO  
DE LA GENERALIDAD  
DE CATALUNA

*Del 1 al 17 de febrero*

*Sala* **OLIMPIA**



CENTRO NACIONAL  
DE NUEVAS TENDENCIAS ESCÉNICAS  
Temporada 90/91 Director Guillermo Heras

## NOTICIAS DEL TEATRO PRADILLO



Durante dos semanas consecutivas —del 21 al 24 de febrero y del 28 de febrero al 3 de marzo, de jueves a domingo— la compañía Robadura. Dansa presenta en el Teatro Pradillo su espectáculo *Car, Coma*, sobre una idea coreográfica de Paco Maciá. Esta compañía está formada por tres jóvenes y excelentes bailarines residentes en Barcelona: el mencionado Paco Maciá (nacido en Elche en 1959), Pilar Hernández (nacida en Valencia en 1965) y Gurene Marín (nacida en Bilbao en 1968). Intervienen además en el espectáculo *Car, Coma* los músicos Aurelio Martínez (nacido en Eibar en 1959) y Doñado El Ur, seudónimo de Fernando de Izuzquiza, nacido en Ur en 1968.

### IDEA=MOVIMIENTO MOVIMIENTO=IDEA

por

ROBADURA DANSA

¿Por qué este enunciado?

Porque resume sin entrar en detalles nuestra visión de la danza. Llevamos las ideas al exterior a través del movimiento, de su manifestación poética. Intentamos conectar nuestro interior anímico directamente con la verdad (ilusión), del ritmo físico.

El entrenamiento que efectuamos empieza por la libertad de nuestra herramienta (cuerpo) para que sea capaz de acercarse lo máximo a esa idea interna, sin encorsetarse en esquemas aprendidos o únicamente estéticos.

El paso siguiente nos lleva a la improvisación como camino válido de búsqueda del propio movimiento. Aquí es donde aparece la segunda parte del enunciado: movimiento=idea, porque si bien participamos de la expresión de nuestras ideas por medio de la danza, es asimismo innegable que el movimiento nos sorprende en cuanto desconocido, y aporta esa parte ignorada de la con-

ciencia que descubrimos día tras día mediante la improvisación.

Para terminar con este pequeño apunte sobre la motivación de nuestro trabajo (por otro lado mucho más complejo de lo que a primera vista puede parecer), sólo queda citar que nuestra intención es seguir creciendo con la danza y disfrutar realmente de los procesos de creación sin anticipar soluciones.

### «CAR, COMA» ES ROBADURA

por

CARLOS MARQUERIE

*Car, Coma* parte de unos espacios delimitados que acotan el espacio vital de los bailarines. A partir de este planteamiento comienzan a surgir con suavidad una serie de pequeños conflictos por la agresión del entorno. Esto es una lectura quizá objetiva. Pero realmente lo importante de esta coreografía es la capacidad que tienen los tres bailarines de conducir al espectador a través de su visión subjetiva de un mundo donde, al lado de la agresión y la violencia, se ve al hombre de forma sencilla, con humanidad y sinceridad. El espectáculo está lleno de contrastes producidos por el propio movimiento de los bailarines (la belleza del paseo normal al lado del vértigo y la energía del movimiento), por la delicada y articulada composición escénica o por la banda sonora realizada por Aurelio Martínez y por Doñado El Ur, en la que convive el estruendo rítmico de un sonido de madera con el silencio.

#### INTERACCIONES 2

Sábado 23 de febrero  
a las 18,00 horas

#### LA DANZA CONTEMPORANEA EN ESPAÑA

Sábado 3 de marzo  
a las 18,00 horas

#### EL MONTAJE ESCENICO EN LA DANZA CONTEMPORANEA Y EN EL TEATRO CONTEMPORANEO

Con participación de destacados  
especialistas y profesionales

#### IDEA=MOVIMIENTO CURSO DE DANZA A CARGO DE LA COMPAÑIA ROBADURA DANSA

Desde el lunes 25 de febrero  
hasta el viernes 1 de marzo

Información  
en el Teatro Pradillo  
C/ Pradillo, 12. 28002 Madrid  
Teléfono: 416 90 11



Teatro  Albéniz

# «El cántaro roto»

de Heinrich von Kleist

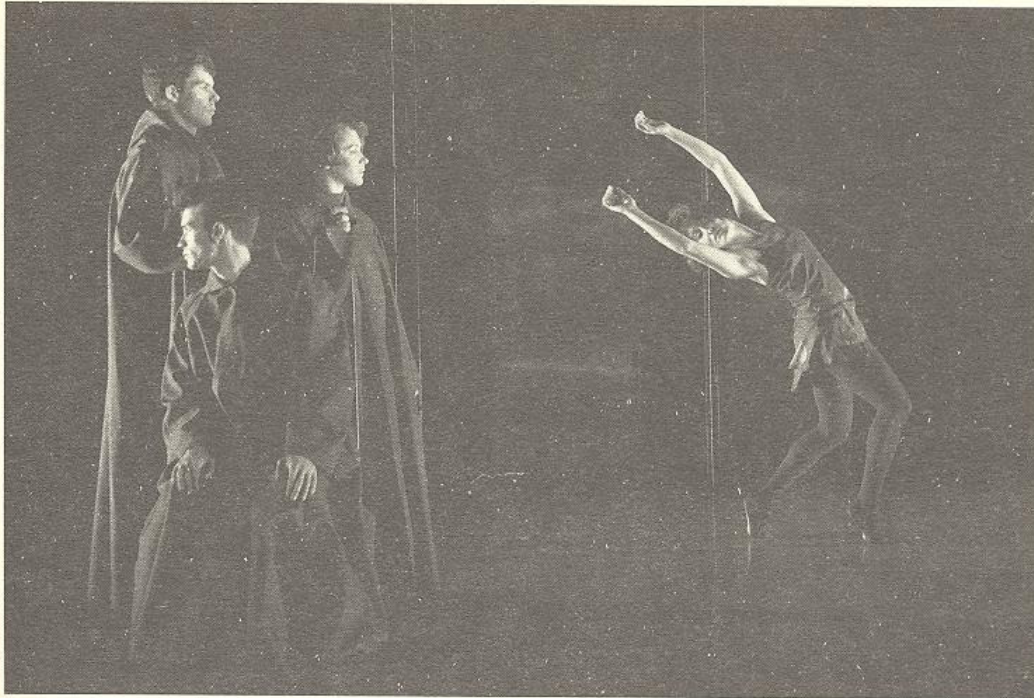
Teatro Albéniz  
Del 30 de enero al 3 de marzo

Intérpretes:

Agustín González  
Anna Lizarán  
Nacho Martínez  
Juan José Otegui  
Nuria Gallardo  
Blanca Sendino  
Chema de Miguel  
Julia Murillo  
Emilio Fuentes

Dirección: José Martín  
P.M.S. Producciones

Comunidad  
de Madrid  Consejería  
de Cultura



## FORO MADRID

*Coincidiendo con Arco 91, Ifema/Feria de Madrid organiza entre los días 7 al 12 de febrero el Foro Internacional de Integración para la Cultura, Foro Madrid, como Salón de las Industrias, Iniciativas y Servicios Culturales.*

En esta primera convocatoria de Foro Madrid, que tendrá su sede en el Pabellón 9 del Recinto Ferial de la Casa de Campo, se presentarán los distintos proyectos culturales de los participantes (entidades privadas y públicas de las distintas comunidades españolas y de otros países) en los siguientes campos: arquitectura, música, poesía, pensamiento, literatura, teatro, danza y *performance*, cine, vídeo, fotografía, diseño y grabado.

Foro Madrid ofrece paralelamente una serie de actividades culturales, entre las cuales figura la presentación en el Teatro Pradillo de un espectáculo a cargo del Théâtre du Mouvement (**Encore une heure si courte**) y un espectáculo de danza a cargo de la compañía galesa Diversions, en el que se incluyen diversas coreografías.

### THEATRE DU MOUVEMENT

El espectáculo del Théâtre du Mouvement, **Encore une heure si courte (Otra hora tan corta)**, es una puesta en escena de Claire Heggen sobre textos musicales de Georges Aperghis. «Tres personajes de apariencia normal y corriente», representados por los actores Claude Bokhobza, Yves Marc y Lucas Thiery.

El desarrollo artístico del Théâtre du Mouvement —compañía creada por Claire Heggen e Yves Marc en 1975— se centra en el movimiento corporal, su teatralidad y su poética. Los actores formados principalmente en el campo del mimo, poseen igualmente recursos expresivos de danza, teatro y acrobacia.

«En **Encore une heure si courte** —afirma la directora de escena Claire Heggen— el sentido y la dificultad del trabajo han estado en establecer un diálogo entre la musicalidad de los textos de Georges Aperghis y la musicalidad de los movimientos».

«Tres personajes que llegan de ninguna parte se dirigen a no se sabe dónde. Entre esos dos infinitos, un espectáculo pasmoso centrado en una gestualidad acrobática, meticulosa e infernal», ha escrito Stéphane Tremblay en *Le Quotidien de Paris*.

### DIVERSIONS

Diversions Dance Company, creada en 1983 y dirigida por el coreógrafo Roy Campbell-Moore, está considerada como una de las más destacadas compañías de danza de Gales. Entre sus planes para los años 90 figura la creación de un centro de danza profesional en Cardiff.

En el Teatro Pradillo presentarán las siguientes coreografías: **In Our Own Image (En nuestra propia imagen)**, creada por Jerry Pearson en 1985, con música de Penguin Cafe Orchestra; **Cakfield Ridge**, creada por David Dorfman en 1986, y **Across a Crowded Room (A través de una habitación llena)**, creada por el propio Roy Campbell-Moore y su compañía en 1990, con música de **Franz Liszt**.

El Théâtre du Mouvement presentará **Encore une heure si courte** en el Teatro Pradillo durante los días 7, 8, 9 y 10 de febrero, a las 21,30. Las representaciones de Diversions Dance Company tendrán lugar durante los días 10 y 11 de febrero, a las 21,30.



*Programación  
del Teatro Pradillo*

(ENERO - FEBRERO 1991)

INTERACCIONES 2

(\*) Interacciones 2 incluye la celebración de dos mesas redondas sobre los siguientes temas:

— Sábado 23 de febrero, a las 18,00 horas: «La danza contemporánea en España».  
— Sábado 3 de marzo, a las 18,00 horas: «El montaje escénico en la danza contemporánea y en el teatro contemporáneo».

Los espectáculos **La conquista despacio**, de Gerardo Esteve y Rafael Ponce, y **Car, Coma**, de Robadura Dansa, se representan en los días señalados, de jueves a domingo, a las 21,00 horas.

*Interacciones 2: Danza (\*)*

*Idea: Movimiento (Curso de danza a cargo de Robadura)  
(hasta el 1 de marzo)*

ENERO

1 MA Etcétera (Granada): **Trans**  
2 MI  
3 JU  
4 VI  
5 SA  
6 DO  
7 LU  
8 MA  
9 MI  
10 JU Gerardo Esteve y Rafael Ponce: **La conquista despacio**  
11 VI  
12 SA  
13 DO  
14 LU  
15 MA  
16 MI  
17 JU Gerardo Esteve y Rafael Ponce: **La conquista despacio**  
18 VI  
19 SA  
20 DO  
21 LU  
22 MA  
23 MI  
24 JU Gerardo Esteve y Rafael Ponce: **La conquista despacio**  
25 VI  
26 SA  
27 DO  
28 LU  
29 MA  
30 MI  
31 JU Gerardo Esteve y Rafael Ponce: **La conquista despacio**

FEBRERO

1 VI Gerardo Esteve y Rafael Ponce: **La conquista despacio**  
2 SA  
3 DO  
4 LU  
5 MA  
6 MI  
7 JU Foro Madrid (Arco 91): **Théâtre du Mouvement (Francia)**  
8 VI  
9 SA  
10 DO  
11 LU Foro Madrid (Arco 91): **Diversions (danza/Gales)**  
12 MA  
13 MI  
14 JU  
15 VI  
16 SA  
17 DO  
18 LU  
19 MA  
20 MI  
21 JU Robadura Dansa: **«Car, Coma»**  
22 VI  
23 SA  
24 DO  
25 LU  
26 MA  
27 MI  
28 JU Robadura Dansa: **«Car, Coma»**  
(hasta el domingo 3 de marzo)