

NÚMERO 2

# F A S E S

REVISTA DE TEATRO  
MARZO/ABRIL/MAYO 1991

- LA CARNICERIA: MATANDO HORAS
- LA TARTANA: HISTORIA DE UN ARBOL
- FESTIVAL DE MADRID: LA TIA NORICA
- CON TEXTOS DE:  
Peter Brook, Tadeusz Kantor,  
Simon Thorne, Philippe Foulquié,  
Rodrigo García y Antonio Fernández Lera
- AGENDA:  
Murcia/ETC 91  
Granada/Festival  
Barcelona/Teatre Obert  
Amsterdam/Touch Time

EDICIONES

TEATRO PRADILLO

**FASES**

Número 2  
Marzo/Abril/Mayo 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**

Peter Brook. (Actes Sud)  
Tadeusz Kantor. (Théâtre/Public)  
Simon Thorne  
Philippe Foulquié  
Rodrigo García

**FOTOGRAFIAS**

César Lucadamo  
Carlos Marquerie  
Bob Van Dantzig  
Joan Carles «Veï» Tasiés

**ILUSTRACIONES**

Tadeusz Kantor  
Jan Fabre  
Ana Vicente de Vera

**PUBLICIDAD**

Pradillo 12  
(91) 416 90 11

**FOTOCOMPOSICION**

Cromotex

**IMPRESION**

Graphia

**Depósito Legal:** M-39873/1990

Desde un principio hemos considerado que la existencia de un espacio propio para la creación, el intercambio de experiencias y el contacto con los espectadores tenía que ser uno de los elementos básicos del proyecto teatral que representa el Teatro Pradillo y que pretende contribuir al desarrollo de las artes escénicas contemporáneas.

Ese proyecto teatral no es una partida de cartas que se pueda solventar en una sola jugada. Somos conscientes de los obstáculos que se oponen al avance de un proyecto cultural serio con medios deficientes. Pero somos igualmente conscientes de lo frágiles e inservibles que resultan muchos proyectos poco serios dotados de medios desmesurados. En resumidas cuentas, somos conscientes de que la clave no está en los medios —por muy necesarios que sean— sino en el compromiso con unos criterios definidos, en la exploración de los territorios del arte, el apoyo a los procesos artísticos, el fomento de la creatividad. El proceso como vínculo del arte con la vida.

A la información habitual sobre las actividades del Teatro Pradillo este número de «Fases» incorpora una sección informativa «externa», sobre las actividades nacionales e internacionales relacionadas con los procesos del nuevo teatro, la nueva danza u otras expresiones artísticas vinculadas a la renovación de las artes escénicas. Nos parece fundamental mantener las ventanas abiertas: para poder entrar y para poder salir.

Por último, los puntos de vista que se exponen en nuestras páginas de opinión (en este caso el texto de Peter Brook que publicamos con autorización de la editorial Actes-Sud, las declaraciones de Tadeusz Kantor cedidas por la revista «Théâtre/Public», la intervención de Philippe Foulquié en el Festival Internacional de Títeres de Bilbao y el artículo escrito para «Fases» por Simon Thorne) son otras tantas *transmisiones* de mundos personales, ofertas de intercambio de experiencias, posibilidades de interacción. En todas ellas pueden verse, a nuestro juicio, pequeñas coincidencias sobre la necesidad absoluta de independencia de los artistas y de búsqueda de lenguajes *autónomos* para el arte teatral. No son «ejemplos», ni «máximas» a seguir, ni dogmas metodológicos. Es la posibilidad de vivir la experiencia de un contacto que no anule sino que refuerce la dimensión de lo personal: en quienes hacen arte (aunque reivindiquen el arte del artesano, que tanto tiene que ver con el teatro) y en quienes lo reciben.

## TEATRO

Custodiando las sombras del olvido, cuatrocientos kilos de acero.  
Afirmando una soledad imprescindible, una tonelada de plomo.  
Evitando la descomposición anticipada de tu cuerpo, millones de granos de sal.

Poniendo en movimiento el oxidado arte de la memoria, el motor de una máquina pesada.

Ayudándote a cargar con el infierno de tu cabeza, otro igual a ti; tú mismo para hacerte compañía.

*Matando Horas*, con texto y dirección de Rodrigo García, se presenta en el Teatro Pradillo (de jueves a domingo) a partir del día 4 de abril (jueves), durante cuatro semanas, hasta el domingo día 28 de abril. Es una coproducción de La Carnicería Teatro, el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, el Teatre Obert y el Teatro Pradillo.

El Centro Nacional de Nuevas Tendencias publicará el texto de *Matando Horas* en su colección «Nuevo Teatro Español», junto con otros dos textos anteriores del mismo autor: *Acera derecha* (primera producción de La Carnicería Teatro) y *Martillo*.

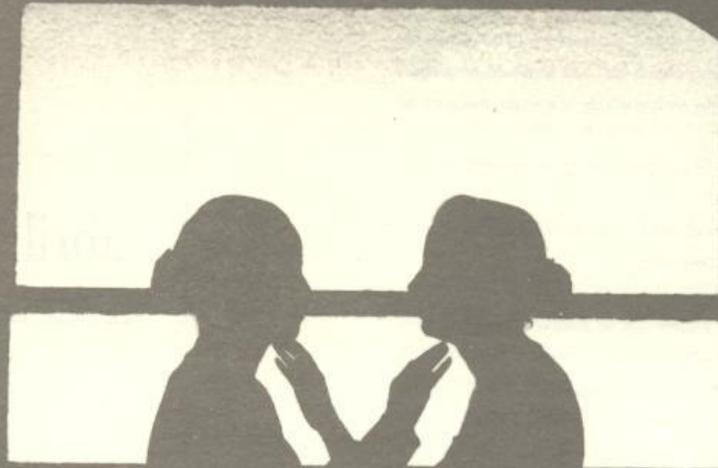
Actores	Celia Bermejo Rosa Savoini
Espacio	Rodrigo García Alberto Sastre
Vestuario	Alberto Sastre
Fotografías	César Lucadamo
Producción	Manuel Agredano
Dirección	Rodrigo García

abril

## MATANDO

## HORAS





#### MUJER:

Hubo un tiempo en el que todo me hacía sentir vergüenza. SONRISA REPRIMIDA. El Ser me hacía sentir vergüenza. Respirar, ocupar un espacio en una mesa de un bar, un asiento vacío en el último metro, me ruborizaba. Sentía el latido de millones de ojos sobre mí, como golpes desquiciados contra un niño. Entonces me lanzaba a la calle, loca. En la calle, las baldosas me ponían vértigo en el cuerpo. Ofrecer mi sombra me acaloraba. Así llegaba a mi casa, llevándome puertas por delante. Y me escondía en la cama, con abrigo, faldas y zapatos. Me encontraba con mi olor; en las sábanas, en el aire viciado. Y si mi ropa, mi pelo, mis manos traían algún olor extraño, llenaba la bañera con agua y con vinagre. Permanecía dentro algunas horas. Y volvía a meterme en la cama, sin quitarme la ropa mojada. Tres horas más tarde, el despertador. Una gran taza de café. Y la sonrisa ensayada en el espejo de un ascensor que sube por una torre de oficinas.

RODRIGO GARCIA

*Matando Horas*

mayo

## LA TARTANA TEATRO HISTORIA DE UN ARBOL

*Historia de un árbol* es un nuevo proyecto escénico de La Tartana Teatro, concebido y dirigido por Carlos Marquerie, con música de Andrés Hernández y textos de Antonio Fernández Lera. El espacio sonoro, uno de los elementos básicos del lenguaje teatral planteado en los espectáculos más recientes de Tartana (*Medeamaterial*, *Otoño*, *Los hombres de piedra*) es en esta nueva producción el punto de partida de todo el proceso de trabajo. La música de Andrés Hernández se convierte en una estructura básica para el desarrollo de los restantes elementos de la propuesta escénica de Carlos Marquerie: la intervención espacial y sonora de los actores-cantantes (Sián Thomas, Maku Lorenzo y el propio Andrés Hernández), la presencia de los títeres-objetos manipulados (animados) por Esteban Ortego, los textos, las imágenes filmadas que nos transmiten en blanco y negro momentos de la vida de un árbol, una misma imagen sencilla, múltiple, diversa.



**HISTORIA DE UN ARBOL SE ESTRENA EN EL TEATRO PRADILLO EL DIA 2 DE MAYO (JUEVES) Y SE MANTENDRA EN CARTEL HASTA EL DOMINGO 26 DE MAYO, DURANTE CUATRO SEMANAS CONSECUTIVAS, EN FUNCIONES DE JUEVES A DOMINGO.**

La hierba de los bosques / Y debajo de los bosques ya casi olvidados algo más / El silencio / Las formas horizontales / Y debajo de las formas horizontales algo más / El espacio vacío / La fruta madura sobre la hierba / Sí / Las palabras de siempre / Debajo de las palabras algo más / La sombra de las figuras ya casi perdidas / Extremadamente borrosas / Ahora / Después / En el fondo del mar / Disfrazado con los huesos de otro / Forma vertical / Ni recuerdo ni olvido / Tal vez ahora / Pueda yo conocer mi propio cuerpo / Tocarlo / Sentir el tiempo dilatarse / Morir / Volver a nacer

2

En el fondo del mar / El movimiento del baile / de las ramas y de los peces / Una sombra de luz / Una profunda niebla / Siento un extraño dolor en la columna vertebral / No debería moverme / Tus ojos y mis ojos / Una vez más

3

El placer  
de recordar  
lo recordado  
crear  
inventar  
experimentar

ANTONIO FERNANDEZ LERA

*Historia de un árbol*



En el marco del XI Festival Internacional de Teatro de Madrid, el popular Teatro de la Tía Norica de Cádiz presenta en el Teatro Pradillo un programa compuesto por dos obras: *Autos de Navidad* y *Batillo Cicerone: Pimpi de Cádiz*, durante cinco días (desde el martes 19 hasta el sábado 23 de marzo).

«Llenemos el Teatro de espigas frescas, debajo de las cuales vayan palabrotas que luchen en la escena con el tedio y la vulgaridad a la que la tenemos condenada. Y saludemos hoy...a uno de los personajes donde sigue pura la vieja esencia del Teatro.» Estas palabras de Federico García Lorca, referidas a la Tía Norica, sirven todavía de lema a esta compañía que, con más de doscientos años de vida sobre sus espaldas, hoy se denomina Centro de Producción Teatro La Tía Norica.

El director de este Centro de Producción, Pepe Bablé, reivindica así la fusión entre la historia de la Tía Norica, su presente y su futuro: «Puesto que los componentes del Centro de Producción somos gente ligada al Teatro de la Tía Norica y porque pensamos que el títere es el origen del teatro, nos proponemos la repercusión completa del legado de la Tía Norica». Esto se lleva a cabo en tres etapas: investigación y recuperación («a modo casi de reconstrucción arqueológica de los textos, decorados y títeres»); proyección escénica, como forma de recuperación verdadera y como medio de relanzamiento del teatro de títeres; y revitalización: «No solamente se pretende hacer de la Tía Norica un teatro de títeres permanentemente vivo, sino contribuir de alguna manera —un proyecto ambicioso y a largo plazo— a la revitalización de la situación teatral gaditana».

festival

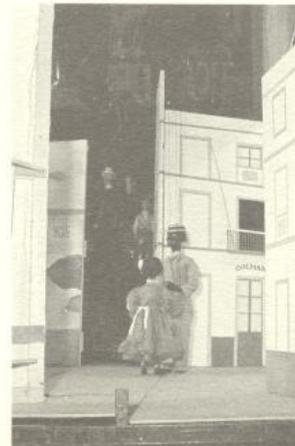


## LOS TITERES DE LA TIA NORICA

*Autos de Navidad* es un conjunto de textos anónimos que forman parte del repertorio más antiguo de la Tía Norica. De los 21 cuadros originales se han seleccionado para esta ocasión los más significativos: *La gruta infernal*, *El palacio de Herodes*, *Pidiendo posada*, *La anunciación de los pastores*, *Paso de los Reyes*, *El portal de Belén* y *Adoración de los Reyes*.

*Batillo Cicerone* ha sido elaborado por Pepe Bablé a partir del sainete *Batillo Cicerones* de Manuel Martínez Couto (director de La Tía Norica entre 1918 y 1944), con música de Felipe Campuzano y la contribución de Fernando Quiñones con su voz y sus *Aleluyas gaditanas de los 20 y los 30 para Batillo el Pimpi*.

Paralelamente, en el vestíbulo del Teatro Pradillo se presenta una exposición sobre los trabajos de recuperación del Legado de la Tía Norica, a cargo de Luisa Fernanda López, Pedro Macías y Paco Salado.





Teatro **Albéniz**  
Calle Paz, 11

Director artístico:  
**Nacho Duato**

**Del 5 al 14 de Abril**  
A las 20 hrs.

**"AGON"**  
Música: **Igor Stravinski**  
Coreografía: **George Balanchine**  
Estreno en España

**"RETURN TO A STRANGE LAND"**  
Música: **Leos Janáček**  
Coreografía: **Jiri Kylian**  
Estreno en España

**"EMPTY"**  
Música: **Collage**  
Coreografía: **Nacho Duato**  
Estreno mundial

Comunidad de Madrid  Consejería de Cultura

**MINISTERIO DE CULTURA**  
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

**LIBRICO Nacional**

**Ballet**

Zigzag

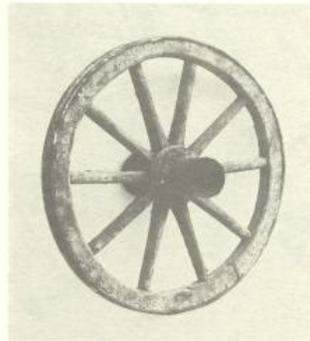
# EL PODER DEL ARTESANO

por  
PETER BROOK

Alguien, hace un instante, ha dicho algo maravilloso, ha pedido disculpas a todo el mundo por «la incorrección» de la lengua, y yo tomo el relevo: siendo inglés como soy, no sólo trataré de hablar «incorrectamente», sino también en zigzag. Justo antes de esta sesión, me encontré con alguien que me planteó la siguiente pregunta: «¿Qué hace usted aquí?». Tendría que haberle respondido: «¿Y usted, qué hace aquí?». Pero de hecho le pregunté por qué me lo preguntaba. Entonces recordé algo: el domingo pasado, estando en Londres, alguien me hizo una pregunta muy pertinente: «¿Se siente usted europeo?». Me pregunté a mí mismo si me sentía europeo: ¿inglés? «Sí... ¿Parte del mundo, de la humanidad? «Sí», pero europeo... Y cuando iba a responder «no», de hecho respondí «sí». Ahí aparece la conexión en «zigzag». Respondí «sí» porque pensé en Kantor, me acordé de sus espectáculos y comprendí de un modo muy directo lo que significa sentirse europeo, porque esa obra tan personal expresa el sufrimiento de nuestro continente, en un momento —un largo momento— de su propia historia.

A través de Kantor sé lo que es sentirse europeo. ¿Qué hacía yo en Londres? El domingo pasado tuvimos una reunión de treinta directores de escena agrupados en torno a una pregunta muy importante para cada uno de ellos: ¿Qué es lo que un director de escena puede, útilmente, transmitir a otro? Había tres jóvenes directores de escena que deseaban, a toda costa, recibir algo de sus mayores, y también había quienes tenían experiencia y, por supuesto, deseaban transmitirla. En la discusión en seguida nos encontramos ante dos proposiciones. Una, más bien ridícula: todo se puede dar, todo se puede enseñar; la otra, clásica: el trabajo es tan personal que no hay nada que pueda transmitirse. Pero ¿qué habría entre ambas proposiciones? La primera persona que habló dijo:

*La transmisión a través de las formas es una necesidad, pero sigue siendo algo profundamente misterioso.*



«Rueda truca de «El Retorno de Ulises» (1944)

«Yo quisiera mencionar a Kantor, su obra me ha ayudado en mi trabajo». Entonces, de pronto, se habló sobre Kantor en Inglaterra (en Inglaterra, en el país más cerrado, el más aislado del continente europeo) y, como yo sabía que unos días más tarde tenía que hablar aquí, me sentí muy impresionado por esa coincidencia. Una mujer, directora de escena, había recibido de los espectáculos de Kantor experiencias precisas y concretas, que ella había logrado asimilar y replantear en su trabajo.

La discusión prosiguió y entramos en lo importante del asunto: transmisión-tradición. Sabemos que en todo el teatro oriental: chino, japonés, indio, etc., la palabra *traducción* significa transmisión de una persona a otra, de una escuela a otra, una transmisión que constituye la grandeza, la belleza, la maravilla de tantas escuelas de teatro. Es algo totalmente respetable entrar en la tradición, aprenderla y ver, incluso, cómo esa tradición se codifica y puede pasar de una persona a otra de un modo preciso y vivo. Pero si observamos la cultura teatral occidental vemos que la «tradición» es lo peor que hay. En Inglaterra, por ejemplo, lo único que, con los años, ha salvado al pobre Shakespeare de un último entierro definitivo han sido los esfuerzos de muchas personas por romper con todo lo que fuese «tradicional», porque la «tradición» significaba el aburrimiento absoluto y la muerte en la interpretación del espectáculo. La primera vez que vine a Francia vi a los clásicos presentados de un modo tradicional, también aquí no había nada peor que esta tradición. La ópera, no vale la pena ni siquiera evocarla. Basta con vincular la ópera, como forma viva, con esa idea de tradición reconocida en el pasado... Nada existe. Volvemos a la cuestión: tradición-transmisión. ¿Qué es lo que puede darse, qué es lo que no puede darse y de qué manera? Y ahí entramos en el más grande de los misterios:

nunca se puede transmitir una abstracción, solamente se puede transmitir una forma, pero ¿qué es una forma? ¿En qué momento esa forma tradicional, en lugar de ser un apoyo, se convierte en una barrera, en qué momento esa misma forma, que debería ser como una mano que se tiende, se transforma en una mano que se cierra sin dar nada? Creo que es imposible resolver estas cuestiones de golpe. Hay que mantenerse sobre aviso, desconfiar profundamente de todo lo que se enseña, de todo lo que cristaliza en una forma. La reproducción de las formas nos lleva siempre al mismo peligro, pero la vida pasa forzosamente por unas determinadas formas. Así pues, ¿qué hacer? Para mí, lo más importante no es la forma, sino la calidad de la forma. La calidad es una palabra muy vaga y al mismo tiempo es algo que podemos tocar con la mano, todos sabemos que, si no hay calidad, si se produce la ausencia de una cierta calidad, no somos capaces de sentirnos implicados, mientras que, si la calidad aparece, toda la experiencia se transforma. Por ejemplo, más allá de sus formas, la obra y la actividad de Kantor representan una búsqueda humana de una calidad extraordinaria. Su obra refleja la intensidad, la incandescencia, la calidad de su compromiso y la agudeza de su inteligencia. Es una expresión muy humana. En el teatro, ciertos hombres se convierten en faros y la to-

talidad de la actividad de nuestro amigo Kantor es como un faro. Pero al mismo tiempo, si mañana no quedase más que el nombre, Kantor, sin ningún reflejo tangible y concreto, la impresión no sería la misma. La transmisión a través de las formas es una necesidad, pero sigue siendo algo profundamente misterioso. Por ejemplo, al colocar un objeto sobre una mesa, con una pequeña nota explicativa, como en un museo, o bien al mostrar unas fotos, se podría pensar que hay algo que puede transmitirse y ser comprendido. Eso no es necesariamente cierto. A veces, el conjunto de los objetos, de los escritos, de las fotos, de los testimonios, construye algo similar a un campo de energía. Si esas energías pasan a través de la forma justa, hay transmisión, pero a menudo esa forma se encuentra muy alejada de lo que aparentemente está representado en el conjunto de los escritos y objetos.

Pienso ahora en una historia, digamos un hecho, que me contaron en Oriente Medio. En un lugar determinado, unos artesanos de calidad muy superior a la media trataban de plasmar en su artesanía algo único, que testimoniara otro sentido de la vida. Uno de esos artesanos había creado un pequeño tambor de barro y se había pasado meses y meses colocando las cuerdas de tal modo que toda esa estructura tuviera un sentido, una armonía. Cincuenta años después, una per-

sona joven encontró ese objeto en un bazar y vio transformarse su vida, es decir, esa persona vio cómo la dirección de sus pensamientos, de su vida, de sus ambiciones, cambiaba por completo porque ese simple objeto evocaba en ella algo que correspondía a la incandescencia que se hallaba en el origen de ese objeto...

No es así de simple, no funciona por las buenas con cualquier objeto, con cualquier trabajo. Hay que encontrar un zigzag. Kantor es un faro. Para que la energía de su luz no se disipe y se pierda en el espacio, es preciso hacer algo mejor que guardar fotos y documentos en lúgubres archivos.

Publicado con autorización. Este texto de Peter Brook forma parte del libro titulado «Kantor, l'artiste à la fin du siècle», publicado en la colección Actes Sud - Papier, que recoge los materiales del Simposio Internacional sobre Tadeusz Kantor celebrado durante los días 29 y 30 de junio de 1989. Agradecemos a la editorial Actes Sud su autorización para la publicación en castellano de esta intervención de Peter Brook.





«Metamorfosis» (1947).

## Memoria

# CONTRA LA SIMULACION

declaraciones de  
TADEUSZ KANTOR

Me opongo a la forma que parece definir la individualidad de un artista. En ese sentido soy el heredero del dadaísmo. Los dadaístas rechazaron la forma. Más tarde, por supuesto, llegaron a tener una forma. Pero esa forma provoca el nacimiento de un cierto método en los movimientos creativos. Si hay un método, todo es fácil y cómodo y se acaba directamente en el museo y, finalmente, en la historia.

Siempre me dicen que tengo un método y yo repito que no lo tengo. En caso de que exista un método, mejor no hablar de él.

Prefiero hablar de pintura, porque en ella siempre hay más precisión que en el teatro. La pintura siempre ha sido más precisa en la definición del método. En el teatro, en gran parte, todo eso se pierde. (...) Meyerhold y Tairov hablaron de teatro autónomo pero no lo realizaron. Yo he realizado el teatro autónomo. Ya que me llaman megalómano, puedo atreverme...

(...) En mi nuevo espectáculo preparo una escena en la que matan a Meyerhold. Será sobre una plataforma, él estará desnudo, porque así es como estaba. Estarán los verdugos rojos que le van a torturar. Lo hicieron durante semanas. Mientras tanto, un altavoz difundirá una carta de Meyerhold a Stalin.

Después los otros cogerán a Meyerhold y lo arrojarán fuera. Aquí aparece la muerte. Tal vez Meyerhold no gozara de las condiciones para realizar sus ideas. Y por esa razón todo en él comenzó a derrumbarse. En Meyerhold y en los otros directores de escena de vanguardia está presente la idea de la interpretación. El interpretó *El revisor* y finalmente no era *El revisor*, sino la interpretación de *El revisor* por parte de Meyerhold. Yo rechazo la idea de la interpretación. Ahí comienza la diferencia.

Meyerhold se comprometió personalmente con la vanguardia. Siempre asumió riesgos. Un hombre de vanguardia es alguien que desea cambiar algo en el arte. Fue amigo de los grandes artistas plásticos, de los grandes escultores constructivistas. De no haber existido Meyerhold, los grandes constructivistas, como Popova o Tatlin, no habrían hecho todo su trabajo. Meyerhold les provocó. No era ni escultor ni pintor, pero hizo un teatro que es absolutamente lo mismo. No cogió efectos de la pintura para utilizarlos en el teatro, como se hizo más tarde. Incluso aunque trabajara con Tatlin o Popova, los dirigía. Yo creo que si Meyerhold no hubiera estado con ellos, Popova jamás habría hecho *El cornudo magnífico*.

(...) La biomecánica sustituyó al psicologismo del «revivir». Todo lo que el actor expresaba a través del método de Stanislavski, Meyerhold lo sustituyó por una especie de acrobacia y movimientos corporales. El proceso psíquico fue sustituido por los movimientos, casi gestos de ballet. Pero no era algo exclusivamente visual: el movimiento de un conjunto de actores estaba compuesto en función de una línea, con un crescendo, como en las primeras películas. Yo no he recurri-

do a eso porque he sustituido el proceso psicológico por otra cosa.

Tomemos como ejemplo la escena de la muerte del cura: la familia está a su alrededor. Nos podemos imaginar cómo se presentaría esta escena en el teatro de Stanislavski, con toda su psicología: gente que llora y reza sus oraciones. En mi caso es más bien un circo. Cierzo que en la biomecánica de Meyerhold también había un circo. Pero es diferente. En mi caso no hay disposiciones formales, hay solamente... ¿cómo llamarlo? El cura está ahí, sobre su cama. La cama puede invertirse, por un lado aparece el cura vestido para el entierro, por el otro lado aparece un maniquí vestido con una camisa mortuoria, pero el maniquí es el vivo. Por un lado aparece después de la muerte y por el otro antes de la muerte. La mujer de la limpieza hace girar esa cama. La familia se divide en dos grupos que rivalizan entre sí. Un grupo quiere al cura después de la muerte, el otro al maniquí antes de la muerte. Esta escena no tiene nada que ver con la biomecánica y al mismo tiempo se evita el psicologismo. Pero la situación de la muerte se muestra con gran fuerza, incluso resulta más fuerte que si la escena se hiciera según el método del «revivir».

Mi método es el circo, el humor negro, el cinismo frente a lo sagrado; la blasfemia, el sacrilegio. Meyerhold nunca cometió un sacrilegio en su teatro. Se tomaba todo eso muy en serio.

(...) El actor siendo *él mismo*, no es «actor». Porque el actor, en una definición tradicional, es siempre un intérprete. Es muy importante que el actor siga siendo *él mismo*. Janicki es Janicki, Welminski es Welminski, Teresa Welminska es Teresa Welminska, y en la vida es igual que en el escenario. Lo que pasa es que yo acentúo sus rasgos. Mi talento consiste en encontrar todos sus defectos.

(...) En ese momento, lo más interesante es que ya no actúa. Por supuesto, cuento con algunos actores profesionales, que quieren actuar. Continuamente hago que saquen esos rasgos que pretenden ocultar para ser ese hombre normal que llamamos criatura social. (Muestra la pantalla donde se proyecta la película de *La clase muerta*.) Mire, todos ellos hacen lo mismo en la vida real, sólo que aquí no lo ocultan. Ese de ahí, en su casa grita como un pavo furioso, pero cuando viene aquí es muy elegante. Hay que adoptar como principio que el actor, en todos los espectáculos, es siempre el mismo. Puede tener un traje diferente, puede estar en una situación diferente, pero su carácter es siempre el mismo. Es como en la comedia del arte, siempre aparecen los mismos personajes. Últimamente he llegado a constatar que ya no merece la pena buscar nuevos personajes, nuevos sujetos. Los personajes siguen siendo los mismos.

Esos personajes se ven metidos en situaciones diferentes y sólo esas situaciones hacen que el espectáculo sea diferente. En mi último espectáculo, *No volveré jamás*, aparecen todos los personajes del pasado. La novedad

está en las nuevas situaciones en las que se encuentran.

El actor incluso crea el texto. Durante los ensayos defino las situaciones. Luego lanzo al actor al agua profunda y lo que busco es que se salve por sí mismo. El agua profunda significa una situación que yo preparo para un actor. Yo la creo. La presento, hablamos de ella y digo: «ahora, adelante». En esos momentos, sobre todo, espero. Después digo: «no, eso no sirve», encuentro alguna otra cosa. Con el texto es algo parecido. Aquí tengo necesidad de una canción obscena y, por supuesto, Romek Siwulak, que es un golfo conocido, canta una canción... que nos deja turbados a todos. Eso es lo que queda. Los dos Janicki, usted los conoce, son fantásticos porque hablan entre ellos una lengua que sólo ellos comprenden: es muy escénica. Yo leo un poco todo eso, porque debo poner en relación una cosa con otra. Pero todo queda.

Para mí, lo que en general se considera una buena actuación es pura y simplemente una «simulación».

(...) Volviendo a Stanislavski, de todas formas, tengo la impresión de que todo lo que escribió y lo que los demás han escrito sobre él ha sido un poco deformado. Pero durante los ensayos él debía tener la misma idea que yo: descubría en un hombre todos sus defectos, todas sus... sobre todo los defectos, porque las cualidades no son tan interesantes. En el fondo, nadie sabe qué sucedía realmente con Stanislavski. En base a sus escritos no se puede decir nada. Cuando se escribe ya se construye una cierta teoría. Para mí, incluso la más profesional de las actuaciones es una simulación, excepto si hay algo que destruya esa simulación. Y yo estoy en contra de la simulación.

Cada uno tiene su papel en la vida. El actor transmite ese papel con sus rasgos carac-

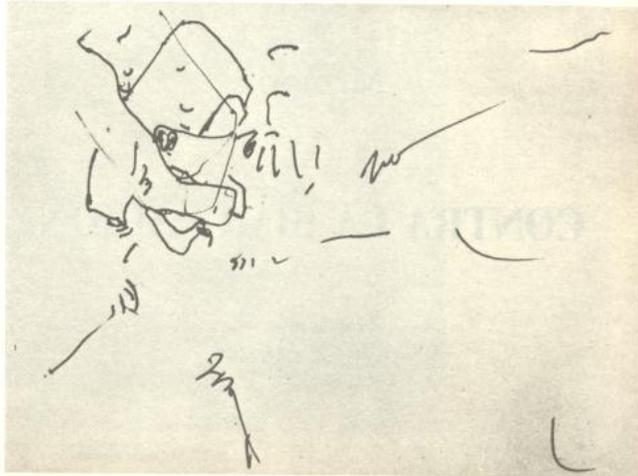
terísticos, con sus debilidades, que yo descubro, refuerzo y domino. El sigue siendo él mismo en escena. Pero, en teatro, representar la propia vida no es suficiente. No sé si a alguien le interesaría eso. El actor que presenta la materia de su ser, de su carácter, lo toma todo de sí mismo. No quiero decir un papel. Digo que se transforma en alguien utilizando sus propios medios. Aquí hay algo del Dibbouk. Como si un fantasma se hubiese apoderado de él, un personaje salido de la pieza o de mi imaginación de autor. Y esa persona habla por boca del actor de una forma absurda. Porque el actor dice a su manera el texto de otra persona. El actor puede no comprender lo que dice.

El Teatro Habima fue expulsado de la Unión Soviética y se trasladó a Israel. Yo lo vi en Cracovia. Vino con los espectáculos de Vakhtangov después de su muerte, con *La vida es sueño* de Calderón, *El Dibbouk* y algo más. Uno de los mejores teatros. Me impresionó enormemente.

El personaje del Dibbouk me interesó mucho. En la pieza hay una judía que despierta la curiosidad de la gente que la rodea. Todo el mundo la conoce, pero ella no reconoce a nadie, porque un muerto ha entrado en ella. Un muerto: es la fe judía. Esa huella está en Cricot.

Los hermanos Janicki actúan tal como son, pero en su actuación un traje es utilizado de una forma ilegal, herética. Por sus bocas pasa algo que no ha pasado por sus cerebros. Todo eso es bastante difícil de explicar de un modo racional. Es metafísica.

Estas declaraciones de Tadeusz Kantor forman parte de la entrevista realizada por Aldona Skiba-Lickel y publicada en *Théâtre Public*, publicación bimestral del Théâtre de Genesvilliers (n.º 97, enero-febrero 1991). Su publicación en castellano ha sido autorizada por *Théâtre Public*.



«Dibujo de Tadeusz Kantor»

# SIGAMOS CANTANDO

Hoy sabemos dos cosas sobre la ópera: que es espectacular y que es cara. No obstante, a pesar de la enorme abundancia de producción existente bajo la etiqueta de la ópera, no existe un verdadero desarrollo. No podría decirse que nada de todo esto constituya una tradición. En su mayor parte, los compositores que optaron por escribir óperas se ciñen a un molde tradicional. Mucha experimentación musical, pero ¿qué sucede con el planteamiento teatral, qué sucede con el teatro, que es algo más que literatura dramática? La tradición de la ópera como teatro cantado, tal como la conocemos en el mundo occidental, se inicia con Monteverdi y termina probablemente con Berg. Si es así—y si esta tradición sigue viva— se debe en gran parte a la imaginación de los directores contemporáneos, que han visto su capacidad de regeneración. Para bien o para mal, esa tradición se ha convertido en un repertorio. Pensemos en la óperas de Wagner. La canción sigue siendo la misma, pero la transformación que se ha producido desde la propia concepción exhibicionista de Wagner en el siglo XIX hasta la abstracción modernista del Wagner de Wieland o hasta la dislocación postmodernista de Chéreau, por lo menos mantiene nuestro interés. Los éxitos de la ópera se han convertido en ejemplos de teatro de directores, pero no subestimemos este hecho. No basta con escribir el texto. Hay que darle una voz.

Empecemos pues. A todos nos gusta hablar sobre la ópera. Pues hablemos. Hablemos de lo que la ópera podría ser. Por seguir el argumento, y ya que lo hemos mencionado, empecemos por Wagner. No es un comienzo inadecuado. Wagner vio en este medio la gran forma de arte del futuro: una grandiosa fusión, una unión de todas las disciplinas artísticas. Pero en, mi opinión,

por  
SIMON THORNE

*Mucha experimentación musical, pero ¿qué sucede con el planteamiento teatral, qué sucede con el teatro, que es algo más que literatura dramática?*

Wagner malinterpretó la obra de su vida antes de que se inventara su verdadero medio. Seguramente la más afortunada e impresionante versión de una ópera de Wagner ha sido la película *Parsifal* de Hans Jürgen Syberberg. En el teatro, se vista como se vista el decorado, el ciclo del *Anillo* y *Tristán* o *Parsifal* siguen resultando estáticos y ligeramente ridículos y estirados. Literatura profunda, tal vez, pero sin la sustancia del teatro. Tal vez una música maravillosa, maravillosa por la radio, pero su teatro mitológico sigue pareciendo una pantomima.

Más sobre Wagner: nunca debió tratar de suprimir el foso de la orquesta. Eso convierte la sala de ópera en una sala de cine y niega la esencia de la ópera como acto social. Las cajas, el público enfrentado con el público, el estruendo de la orquesta, las candilejas, los decorados de papel, la arbitraria suspensión de todo tipo de credibilidad dramática en aras de una buena melodía; todos esos elementos conspiran para crear un mundo de absoluta superficialidad y artificio, donde la paradoja absoluta de la condición humana se revela como una verdad apasionada mientras los espectadores, como consecuencia de ello, nos vemos reducidos a vísceras temblorosas.

Pero entonces, ¿qué hace que la ópera funcione?

La ópera es teatro cantado. Es teatro expresado a través de la canción. Pero, aunque sea primordialmente teatral, no es teatro con música incidental. La ópera es una forma en la que el teatro y la música se desarrollan y se relacionan en pie de igualdad. Ese es su principal problema; una fuente de interminable discusión y el permanente reto de la ópera. Recurriendo por un instante a la jerga teatral, diremos que el teatro proporciona la acción en tanto que la música propor-

ciona el subtexto. Desde la invención del cine popular, la cinematografía se ha apropiado de la ópera. Comprendió la necesidad de la música, aunque sólo fuera para llenar el silencio del zumbido del proyector. No es casual que en los grandes melodramas del Hollywood de los años 30, 40 y 50 haya una constante música de fondo, abiertamente copiada de las tradiciones neorrománticas y expresionistas de la ópera. Wagner, Strauss y Puccini han ocupado un lugar en nuestra conciencia popular debido en gran parte al cine. No es casual que, después de su monodrama *Erwartung*, Schoenberg escribiera una obra con el título de *Música para una película imaginaria*. Sabemos exactamente de qué película se trataba, aunque no podamos ponerle un título. La ópera y el cine no están tan alejados. Pero pese a las numerosas similitudes y paralelismos existentes, nos adentramos en un terreno peligroso si empezamos a pensar en la ópera como cine en vivo. Una vez más nos encontramos en el teatro con Wagner.

Vayamos a lo esencial.

El teatro en el propio teatro y el teatro en la música no son la misma cosa, y el teatro no es literatura. Los dramas musicales de Wagner son precisamente eso: utilizando el *leitmotiv* como truco literario, el teatro se expresa casi por entero a través de la música. Como tal teatro son lentos y repetitivos. En el extremo opuesto, en las óperas primitivas la canción no es mucho más que un discurso oral, realzado e intensificado musicalmente; una especie de recitación cantada, supuestamente copiada de la antigua tragedia griega, posteriormente reinventada por Schoenberg en circunstancias muy diferentes, pero al servicio, todavía, de la misma finalidad.

De modo que más música, por favor.

A medida que la canción evoluciona hasta convertirse en arias y en escenas grandiosas, la acción teatral llega a un total punto muerto. La acción se canaliza a través de una recitación sostenida por un mínimo musical, solamente expresivo en ritmo y cadencia. Y así se conserva, como descripción de la formalizada ópera barroca, pero también como matriz básica de toda la ópera hasta que Mozart y su libretista descubrieron el conjunto. Mozart descubrió que era posible aplicar unos cuantos trucos de sus propias sinfonías y producir un acontecimiento musical a gran escala, en el que muchas personas expresan al mismo tiempo su reacción ante sus circunstancias y nos dicen cómo se sienten. No se trata de momentos líricos; nada de arias, duetos, tríos o cuartetos. Se trata de complejas situaciones en contrapunto, en las que numerosos personajes se ven implicados en un juego de reacciones e interacciones y hablan entre sí con frases cortas, todo al mismo tiempo. Las circunstancias, ritmos y tiempos resultan cómicos, pero no se trata de la farsa en la que se acaba convirtiendo el material utilizado por Rossini. Las situaciones son emocionalmente complejas. Aunque podría argumentarse que no suceden demasiadas cosas, la interacción entre los perso-

najes y sus intenciones exigen una resolución e impulsa el drama hacia adelante. Nos recuerda a Chejov. Realmente la analogía chejoviana no es tan rebuscada, si tenemos en cuenta los cuentos morales totalmente contemporáneos en los que se sustenta la trama de las óperas en las que aparecen grandes conjuntos: *Don Giovanni*, *Così Fan Tutte*, *Le Nozze di Figaro*. Mozart tenía buenas razones para describir *Don Giovanni* no como una ópera cómica sino como *dramma giocoso*.

Todo eso es historia. Pero la concepción teatral de Peter Sellars en *Nixon in China*, de David Adams, es un brillante replanteamiento precisamente de esos ingredientes en un decorado totalmente moderno. Haendel y Mózart unen sus fuerzas para convertir lo que en principio parece un tema imposible

*Lo maravilloso de la ópera,  
igual que sucede en las  
películas, es que puede ser circo  
y profunda tragedia al mismo  
tiempo.*

(la visita oficial de Richard y Pat Nixon a Mao Tse Tung) en un paralelismo moderno de uno de los temas favoritos del siglo XVII: los apuros de los reyes. Queda sitio incluso para un ballet cortesano según los moldes de una ópera revolucionaria china. Como decía Nixon frotándose las manos con regocijo, «esto es historias». ¡Ciertamente!

## DIVISION

¿Por qué los compositores no pueden seguir escribiendo óperas? Tal vez tenemos que aceptar que la división actualmente existente entre música seria y música popular es irrevocable. A los compositores serios no les gusta escribir canciones. Hay que decir que los recursos de *Nixon in China* son más memorables como teatro que como música. El coro inicial, en el que el proletariado chino canta frases del Pequeño Libro Rojo de Mao, es la obertura de *42nd Street*. La llegada de Richard y Pat bajando las escaleras de su Boeing 747 es espectáculo en un sentido verdaderamente haendeliano. Quizá el problema podría expresarse mejor como un conflicto de intereses. Los compositores escriben música. ¿Por qué habrían de entender de teatro? Pero al término de la jornada, si la alquimia no ha funcionado, juzgaremos que el drama era bueno pero la música no estaba a su altura, o que el libreto era flojo pero a pesar de todo tenía algunas buenas melodías. Los dados han dado una curiosa combinación. El teatro de ópera es inmenso, pero se va a la ópera para escuchar la música y para oír a los cantantes. Nos sentimos desilusionados cuando la música no cumple con nuestras expectativas en la representación o en el decorado, y nos sentimos igualmente desilusionados cuando el teatro se interpone en el camino y no nos ofrece la suficiente acción dramática para transportarnos. El teatro se impone. Eso es lo que lo detiene y lo convierte en un simple concierto con efectos escénicos. Y en el modelo tradicional la división del trabajo entre el compositor, el libretista y el director funciona porque las reglas del juego se entienden bien. El resto es oficio.

¿Dónde reside entonces la interminable fascinación de la ópera? ¿Qué es lo que promete y que en tan raras ocasiones proporciona? Wagner, con su predisposición trágica, vio en ella la posibilidad de una gran Obra de Arte del Futuro. Vio en ella una grandiosa y total unión de todas las artes; un fluido ininterrumpido muy en consonancia con las teorías de la evolución del siglo XIX. Tras una intoxicación inicial, Nietzsche lo rechazó en favor de Bizet. En aras de la unión, nosotros deberíamos hacer lo mismo y volverle la espalda, al menos por un instante. ¿Qué se puede hacer? ¿Qué sucede con la ópera contemporánea que trata de romper las fronteras de la convención? Por regla general, los compositores no son buenos autores de libretos ni directores de teatro. ¿Por qué habrían de serlo? No es su oficio. Pero los cantantes son también actores y la sustancia tangible

del arte del actor es su humanidad. Ahora bien hay otra tradición escénica que entiende el teatro como algo más que literatura del dramaturgo. Es el teatro experimental y de vanguardia, que se basa en una exploración del arte del actor en un conjunto. Al construir un texto escénico, las personas que lo realizan entienden la musicalidad de un gesto. Reclama una exploración del mundo de la ópera, pero hemos de ser capaces de crear las circunstancias para un encuentro apropiado.

#### LO POSIBLE

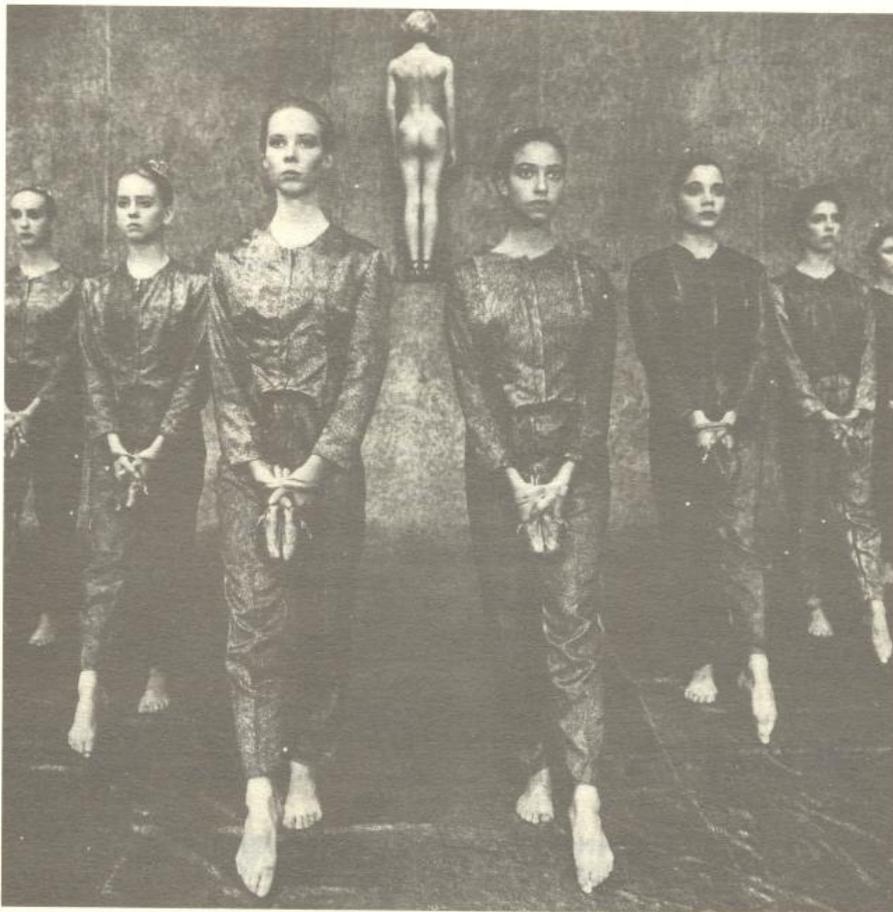
Las convenciones de la ópera, si se entienden en sus justos términos, pueden resultar infinitamente fructíferas, pero en la actualidad dependen de instituciones en las que resultan meramente convencionales. Es una cuestión casi por completo económica, pero incide sobre cualquier idea de lo posible. El

*Staatstheater* de Kagel y *Das Glas im Kopf wird von Glas* de Jan Fabre abordan esta difícil situación como punto de partida y al hacerlo crean trabajos escénicos sobre la ópera, pero no son óperas. No existen equivalentes operísticos de los teatros de grandes conjuntos; sin embargo, es en esos teatros donde se han planteado los mayores retos al arte teatral. Si queremos que la ópera haga una aportación valiosa y duradera a nuestro progreso cultural (las instituciones son plenamente conscientes de que se trata de una cuestión política), mejor será que, para encontrar un modelo que nos ayude a seguir adelante, miremos en esta dirección. Se puede hacer. En su reelaboración del mayor de los éxitos comerciales de la ópera, Peter Brook fue capaz de tomar un encargo operístico convencional, despojarlo de su cursi y redundante espectacularidad y mostrarnos a Carmen como la heroína verdaderamente trágica que Mérimée quiso crear. Su reparto estaba formado realmente por actores que cantaban.

Nada de cine sintético sino una unión de capacidades y recursos humanos. ¡Lástima que el compositor esté muerto!

Hay crisis en la ópera, del mismo modo que hay una crisis general en el teatro. El público le vuelve la espalda. Pero lo maravilloso de la ópera, igual que sucede en las películas, es que puede ser circo y profunda tragedia al mismo tiempo. Es una obra de arte del futuro y de nuestro propio tiempo, en cuanto que puede absorber los medios más diversos de hacer teatro y fundirlos en una noble representación teatral. Pero sólo podremos comprender esto si estamos dispuestos a ceder el terreno a esos escasos artistas locos que insisten, contra viento y marea, en hacer teatro por el placer de hacerlo.

Simon Thorne es músico y actor. Forma parte de la compañía Man Act, cuya trilogía *The Acts of Man* se presentó en el Teatro Pradillo en diciembre de 1990.



Escena de «Das Glas im Kopf» artil von Glas» de Jan Fabre.

OPERA'90  
Centro para la Difusión de la Música Contemporánea,  
Teatro Lírico Nacional de La Zarzuela y C.N.N.T.E.)

«LUZ DE OSCURA LLAMA»

Música: Eduardo Pérez Maseda

Libreto: Clara Janés

Dirección escénica: Juanjo Granda

Dirección musical: José Ramón Encinar

Escenografía: Simón Suárez

## *espejismos*

ESPECTACULO DE ATALAYA  
A PARTIR DE UN TEXTO DE JOSE MANUEL OLIVERO

*Dirección y dramaturgia:*  
Ricardo Iniesta

ESPECTACULO PRODUCIDO POR ATALAYA  
EN COPRODUCCION CON EL CENTRO ANDALUZ DE TEATRO

## ARENA TEATRO

Fenómenos Atmosféricos

Un proyecto escénico de Esteve Graset

PRODUCCION DE ARENA, MICKERY, C.N.N.T.E.,

REGION DE MURCIA Y F.I.T. DE GRANADA

Dirección: Esteve Graset

*Sala* **OLIMPIA**



CENTRO NACIONAL  
DE NUEVAS TENDENCIAS ESCENICAS

Temporada 90/91 Director Guillermo Heras

**MINISTERIO DE CULTURA**

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

# MASSALIA: EL AZAR NECESARIO

por  
PHILIPPE FOULQUIE

Instalado en una de las salas más antiguas —pequeña sala— de Marsella, Massalia, Teatro de Marionetas tiene una estrecha relación con mi historia personal, es decir, con mi propia relación con el arte, con la producción artística, con su socialización.

Lo que trato de exponer a continuación son los principios que presidieron la elaboración de este proyecto.

## 1) EL ARTE, LA SOCIEDAD, EL INDIVIDUO

Desde este punto de vista, mi posición es ante todo política: ante el peso de la sociedad, de sus códigos y de sus coacciones, frente a la permanente tentativa de los poderes de reducir los hombres a cosas, el arte, por ser práctica y exigencia individual al mismo tiempo, es la sólida resistencia: la no cosificación, lo que impide la manipulación sin control.

Tal vez sea el último elemento de contradicción frente a unas ideologías demasiado convencidas de su omnisciencia.

A pesar de que con Kantor acabamos de perder a uno de los grandes defensores de esta apología del individuo en el arte, es importante que los artistas permanezcan vigilantes, es decir, sigan siendo ellos mismos, con energía.

Ahí radica la verdadera función política del arte.

Nuestra función consiste, por tanto, en no aceptar los consensos más que para deformarlos, hacer que el teatro sea «esa máquina de desmontar las ideas preconcebidas».

## 2) LA MARIONETA, MARGEN DEL TEATRO

Como profesional del teatro, yo mismo descubrí la marioneta hace algunos años, reconociendo en ella las capacidades de la marginalidad: libre por ser marginal, la marioneta debe, en mi opinión, interpelar al teatro. Ahí radica su modernidad.

Por consiguiente, en una programación es preciso manifestar nuestra pertenencia al teatro, para introducir en él la contradicción, aclarar su evolución, «ser el actor ideal» de Gordon Craig.

De ahí nuestra decisión de multiplicar las ocasiones de asociarnos con otros teatros, con otras instituciones artísticas, para realizar conjuntamente operaciones en las que se expresen los deseos comunes y las diferencias que marcan nuestras particularidades.

## 3) LA MARIONETA Y EL ESPACIO TEATRAL

Por dar vida a lo inanimado, por «jugar a la vida», la marioneta es emblema de la tentativa teatral. En un coloquio sobre el espacio teatral, Kantor decía, frente a las exposiciones de historiadores y escenógrafos, que «el espacio teatral es el lugar donde se juega a la vida, donde la muerte se transforma en vida, donde el texto, cosa inanimada, adquiere vida».

La analogía texto-actor y marioneta-actor es subrayada en las marionetas, precisada, jugada, mostrada.

Así pues, buscamos colaboraciones en las que los artistas expresen esta materialidad de la escena, «materia prima poblada de objetos, de máquinas inventadas, de figuras más que de personajes» («Libération» sobre Kantor).

## 4) EL TEATRO DE MARIONETAS, ENCRUCIJADA DE DISCIPLINAS

La primera evidencia es que este teatro se basa al menos en dos disciplinas: teatro y artes plásticas. Sabemos que en Europa occidental un importante número de marionetistas eran artistas plásticos en sus orígenes.

Pero cuando el teatro contemporáneo evoluciona, cuando las disciplinas utilizadas rechazan su posición de asociadas para intervenir directamente en los proyectos de creación, se dice que la marioneta tiene la oportunidad de tomar la iniciativa. Para expro-

sar sus principios, para reafirmarlos.

A partir de ahí, por considerar que son afines, nos interesa apoyar aventuras de esta naturaleza, espectáculos que sean encuentros en los que se pongan en cuestión las certidumbres de las jerarquías teatrales habituales.

## 5) EL TEATRO, ARTE DEL PUBLICO

Mucho más allá de las consideraciones económicas, el Teatro, incluido el teatro de marionetas, no puede, artísticamente, prescindir del público: con él se fija el espectáculo, se delimitan los márgenes y las distancias que garantizan sus cualidades.

Es una de las razones por las que nos consideramos permanentes, porque proponemos una serie de representaciones, condición de duración necesaria para esta intervención del público.

## EL AZAR

Queda, por supuesto, lo aleatorio, el azar necesario (F. Bacon), lo que hace que los encuentros y las necesidades sean determinantes.

Puedo decirle a un marionetista: «vamos a trabajar juntos», porque considere interesante su trabajo, también por el hecho de que, por diversas razones, me guste, o porque pueda, en fin, participar en nuestro desarrollo.

Pero a veces eso no es algo inmediato, simplemente llegará a producirse.

Y lo creo en unas condiciones en las que, en un principio, no podemos hacer otra cosa que soñar.

Es eso, también: lo aleatorio.

Philippe Foulquié es director de Massalia-Teatro de Marionetas, creado en Marsella a finales de 1987. El texto que publicamos es un amplio extracto de su intervención en el pasado Festival Internacional de Títeres de Bilbao, en diciembre de 1990. Entre los proyectos de Massalia figura la celebración de una biennial internacional de teatro y marionetas, cuya primera edición tiene lugar en junio de este año.

## MURCIA: ENCUENTROS DE TEATRO CONTEMPORÁNEO

Entre los días 11 y 14 de abril se celebran en Murcia los IV Encuentros de Teatro Contemporáneo, fruto de la iniciativa de la compañía Arena Teatro. Una vez más se combina la presentación de espectáculos con la celebración de debates y reuniones que ofrecen un espacio de intercambio de reflexiones y experiencias.

Los espectáculos incluidos en la programación de los ETC 91 se presentarán en el Teatro Romea. Se trata de los siguientes: *Fenómenos atmosféricos*, de Esteve Graset, a cargo de la compañía Arena Teatro (viernes 12 de abril); *Atzavara*, espectáculo de danza-teatro a cargo de la compañía Mudances, que dirige Angels Margarit; y *El cielo está enladrillado*, la última producción de Danat Dansa.

Se presentarán además dos instalaciones escénicas. Ritsaert ten Cate y el Mickery de Amsterdam presentarán durante los cuatro días de los Encuentros (del 11 al 14 de abril) la instalación titulada *Omeira Sánchez*, con materiales del espectáculo *Vespers*. Esta instalación escénica de Ritsaert ten Cate podrá verse en la iglesia de San Esteban.

Por su parte, Esteve Graset y Arena Teatro presentarán la instalación titulada *Ventana trasera*, en el Teatro Romea (jueves 11 de abril).

Paralelamente, tendrán lugar dos tipos de debates: «Nuevo teatro y nueva danza, panorama internacional», coordinado por Manuel Llanes, y el proyecto de Ritsaert ten Cate titulado «Room 9», sesiones de debate interno para posteriores publicaciones, en las que participarán Norman Frisch (codirector del Festival de Los Angeles 1990), Bruno Verbergt (director del festival Klapstuck de Lovaina), Hellen Marriage (Olympia & York de Londres), Colleen Scott (editora de la revista «Two and Two»), Ariel Goldenberg (director de MC93 de Bobigny y del FIT de Madrid), Esteve Graset, Antonio Fernández Lera y el propio Ritsaert ten Cate.

## LA PRIMAVERA DEL TEATRE OBERT

El Teatre Obert pone en marcha durante los meses de abril y mayo una amplia serie de actividades en Barcelona, Vic y Gerona.

En Vic, en colaboración con el Centre Dramàtic de Osona, se presentan entre los días 26 de abril y 4 de mayo espectáculos de las siguientes compañías: Carles Hac Mor-Benet Rosell (*Hiposeptimi Microparaparemic*), Joan Minguell (*Accions*), Paca Rodrigo (*Dampa Tu-Kuiki*), Malpelo (*Lucas*), Semola

## agenda



«Vespers».



«Car, Coma», de Robadura Dansa.

(nueva producción) y Josep Colomer (*Ou-rak*).

El Teatre Obert y Nau 18 presentarán en diversos espacios de la ciudad de Gerona, entre el 30 de abril y el 18 de mayo, una amplia programación de danza y teatro: coreografías cortas de Marga Guergué (*Time to go y Cruscat*) y Jackie Taffanel (*Les petites chaises y Rene d'appui*), en el Teatro Municipal de Gerona (30 de abril); Malpelo (*Lucas*), en una plaza de la ciudad (día 2 de mayo); Paca Rodrigo (*Dampa-Tu-Kuiki*), en la Nau 18 (3 de mayo); la compañía Tres Ics con un espectáculo teatral dirigido por Mercè Saumell, en los Baños Turcos de Gerona (16 de mayo); y Mónica Valenciano con *Puntos suspensivos*, en la Nau 18 (día 18 de mayo). El 17 de mayo, también en la Nau 18, se presentará el programa titulado *Espacio coreográfico*, que incluye los trabajos *Stripbis*, de Natalia Espinet y Oscar Dasi; *Setze i Quetmés*, de Montse Llabrés y Steve Noble, y *Urim-Tumim*, de La Sota de Bastos.

En el Teatre Adrià Gual de Barcelona y en el SAT (Sant Andreu Teatre) se celebrará, entre los días 18 de abril y 25 de mayo, la muestra «Dansa al Teatre Obert», con la siguiente programación:

En el Teatre Adrià Gual:

Carlos Mallol-Inés Boza: *Senza Tempo* (18-20 abril).

Robadura Dansa. *Car, Coma* (25-27 abril).

Ballparaiso: *Josie Bliss* (2-4 mayo).

Mónica Valenciano: *Puntos suspensivos* (9-12 mayo).

En el SAT de Sant Andreu:

Arthur Rosenfeld (26-27 abril).

Coreografías cortas de Jackie Taffanel (*Les petites chaises*), Maria Antonia Oliver (*Ued*), Arthur Villalba (*La lluna sota Escorpí*) y Marga Guergué (*Time to go*), del 3 al 5 de mayo).

Pilar Maese y Victor Turull: *Las Rocosas* (10-12 mayo).

Pegaso: *Es pot arribar tard* (17-19 mayo).

*Espacio coreográfico* (22-25 de mayo).

La compañía Malpelo, de Pep Ramis y Maria Muñoz, presentará también su espectáculo *Lucas* en la Plaza Orfila de Sant Andreu (25-27 de abril).

Finalmente, el Teatre Obert organiza también en el SAT dos seminarios a cargo del músico holandés Harry de Witt (*A noise in your eye*, 15-21 abril) y del coreógrafo Jackie Taffanel (29 abril-3 de mayo), así como una exposición de fotografías de Chris Nash (*Choreography in Camera*, 26 abril-19 mayo).

## AMSTERDAM: TOUCH TIME

Amsterdam se convertirá entre los días 14 y 25 de mayo en el escenario de la despedida del Mickery (creado en diciembre de 1965 por Ritsaert ten Cate). Pero será también el escenario de una de las más intensas y completas muestras internacionales de teatro que se puedan imaginar, una despedida en consonancia con lo que el Mickery ha significado durante más de 25 años, como uno de los principales centros de creación y estímulo de las corrientes más vivas e innovadoras de la escena mundial.

Touch Time (que se podría traducir como *Tiempo de Contacto*) es el título escogido para un programa muy especial que se desarrollará en diversos teatros del centro de Amsterdam. Una impresionante selección de producciones de diversos países, como puede verse en esta lista de los espectáculos ya confirmados:

Simeon ten Holt (Bergen, Holanda): *Horizon*.

Babeth (Amsterdam): *Compassion*.

Erik Hobijn (Amsterdam): *Delusions of Self Immolation*.

Station Opera House (Londres): *Black Works*.

Ivan Szendro (Nueva York): *The Judge of Blood*.

The Wooster Group (Nueva York): *Brace Up!*

LAPD (Los Angeles): *LAPD Inspects Amsterdam*.

Ivan Stanev (Berlín): *Hermaphroditus*.

Remote Control (Estocolmo): *Fast Forward/Bad Air und So*.

Ken Campbell (Londres): *Furtive Nudist*.

Love Theater (Nueva York): *She Who Once Was the Helmet-Maker's Beautiful Wife*.

Arena Teatro (Murcia): *Fenómenos atmosféricos*.

Trevor Stuart (Londres): *Taboo*.

Toneelgroep Amsterdam: *Anne Frank (De tentoonstelling)*.

BAK-Truppen: *Before (título provisional)*.

Teatr Nowy de Janusz Wisniewski (Poznan, Polonia): *Dazzle*.

Halau O'Kehuhi (Hilo, Hawaii): *Hula Kahiko*.

Bread and Puppet Theatre (Glover, EE.UU.): *Columbus Trilogy*.

«El 90 por ciento de estos espectáculos —señala Ritsaert ten Cate— son nuevos, es decir, se han seleccionado o coproducido en función del talento, no en función de un producto de éxito garantizado». Ha sido una constante en la actividad del Mickery su interés por los procesos y su decisión de no limitarse a las producciones principales de éxi-



«She Who Once Was the Helmet-Maker's Beautiful Wife»



Dibujo de Jan Fabre.

to seguro. «Si no escuchamos a las voces de hoy y si no prestamos apoyo a sus mensajes —nos gusten o no—, no habrá producciones principales de las que hablar en un futuro próximo. En ese sentido, *Touch Time* no es un final, sino una expresión de confianza en la continuidad».

## GRANADA: FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO

Desde hace años el Festival Internacional de Teatro de Granada es un punto de encuentro ineludible para las personas interesadas en el teatro y la danza de nuestros días. La novena edición del FIT de Granada tendrá lugar entre los días 10 y 19 de mayo, con la siguiente programación:

Jérôme Deschamps: *Les frères Zenith* (días 10 y 11).

Station Opera House: *Black Works*. Coproducido con el Mickery (días 11 y 12).

Los Rinos: Rinolandia: 2.ª Conferencia en Rinocloxia '91, coproducción del FIT de Granada, Mercat de les Flors y CNTE.

Arena Teatro: *Fenómenos atmosféricos*, en coproducción con el Mickery de Amsterdam, CNTE, Región de Murcia y FIT de Granada (días 14 y 15).

Van Dick Turbiasz y De Hollander: *Marche funèbre pour chat*, basado en la novela *Cosmos* de Gombrowicz. Intervienen en este espectáculo tres de los actores que participaban en *Need to know*, de la Needcompany (días 15 y 16).

Dumb Type (Japón): *PH* (días 16, 17 y 18).

Verbensteatret (Oslo): *Wednesday 13th October Composition* (días 17 y 18).

Jan Lauwers/Need Company: *Invictus*, basado en un texto de Hemingway. Coproducción del FIT de Granada, Kaaitheater y Centro Andaluz de Teatro (días 18 y 19).

Collectif Organum: *Hybris* (espectáculo de calle).

En el marco del Festival se celebrará asimismo el ciclo de «Danza Imagen» (vídeo y cine), a cargo de Jean-Marc Adolphe. También podrá verse una exposición de Jan Fabre.

*Programación  
del Teatro Pradillo*

(MARZO - ABRIL - MAYO 1991)



MARZO

19 MA	
20 MI	Festival Internacional de Teatr
21 JU	
22 VI	LOS TITERES DE LA TIA NORI
23 SA	

ABRIL

4 JU	
5 VI	MATANDO HORAS
6 SA	La Carnicería
7 DO	
11 JU	
12 VI	MATANDO HORAS
13 SA	La Carnicería
14 DO	
18 JU	
19 VI	MATANDO HORAS
20 SA	La Carnicería
21 DO	
25 JU	
26 VI	MATANDO HORAS
27 SA	La Carnicería
28 DO	

MAYO

2 JU	
3 VI	HISTORIA DE UN ARBOI
4 SA	La Tartana Teatro
5 DO	
9 JU	
10 VI	HISTORIA DE UN ARBOI
11 SA	La Tartana Teatro
12 DO	
16 JU	
17 VI	HISTORIA DE UN ARBOI
18 SA	La Tartana Teatro
19 DO	
23 JU	
24 VI	HISTORIA DE UN ARBOI
25 SA	La Tartana Teatro
26 DO	
29 MI	Madrid en danza
30 JU	PUNTOS SUSPENSIVOS
31 VI	Mónica Valenciano

JUNIO

	Madrid en danza
1 SA	
2 DO	PUNTOS SUSPENSIVOS
	Mónica Valenciano