

NÚMERO 4
SEPTIEMBRE/OCTUBRE 1991

F A S E S

REVISTA DE TEATRO

■ LOCALDON TEATRO:
LA ESCENA DE MICHEL AZAMA

■ FESTIVAL DE OTONO

JOSEF NADJ, CARARD PERINCIS
TEATRO ROSAURA: EPO Y NARCISO
DELICIOSA KOVALA
M. PERAK GIVREK...

■ SIN TEXTO DE:

Michel Azama, Pina Bausch,
Erasmo Caballero,
Janis Duncker, Antonio Fernández Lera,
Michel Foucault, Josef Nadj, Dragan Klaić,
V. Dusan Jovanovic

■ AGENDA:

Festival de Otono

EDICIONES

TEATRO PRADILLO

LA CREACION DE UN ENTORNO

FASES

Número 4
Septiembre/Octubre 1991
Ediciones del Teatro Pradillo
C/Pradillo 12
28002 Madrid
Tel.: (91) 416 90 11
Fax: (91) 416 99 68

DIRECTOR

Antonio Fernández Lera

PRODUCCION

Juan Muñoz

DISEÑO

BOA:
Ana Vicente de Vera
Carlos Garcia Estades

CONSEJO EDITORIAL

Juan Muñoz
Carlos Marquerie
Antonio Fernández Lera

TEXTOS DE

Michel Foucault
(Cortesía de Tusquets Editores)
Jamy Donker
Dragan Klac/Dusan Jovanovic
("Euromaske")
Antonio Fernández Lera
Gérard Mannoni

DECLARACIONES DE

Michel Azama
Josef Nadj
Ernesto Caballero
Pina Bausch

FOTOGRAFIAS

Elena Ros
Detlef Erler
Carlos Villagrán
Tam Kadam
Gert Weigelt

ILUSTRACIONES

Paul Klee

PUBLICIDAD

Pradillo 12
(91) 416 90 11

IMPRESION

Graphia

Depósito legal: M-39873/1990

ISSN: en trámite

En portada:

"La esclusa". (Legateón Teatro)

Algunos expertos consideran que, tras una época de absurdo desquiciamiento, el mundo del arte vuelve a un cierto principio de realidad que puede permitir la formación de un ambiente en el que los artistas puedan mantener actitudes coherentes y menos histéricas hacia su propio trabajo. No pondríamos la mano en el fuego, pero apoyamos la moción. Tiburones aparte y con el globo de los precios un tanto desinflado, parece que puede afirmarse -como hace Barbara Rose en el número de septiembre de la revista "The Journal of Art"- que el mercado del arte puede ser "algo más que manipulación" y que puede haber 'transacciones' (ya que de mercado hablamos) más razonables, del mismo modo que puede haber compradores para quienes la adquisición de una obra de arte forme parte de una relación a largo plazo.

Mucho más confusa es la relación entre mercado y arte en el terreno de las artes escénicas. En más, ese tema tan espinoso nos llevaría fuera de los márgenes de esta página. Pero su enunciado nos permite hacer otras observaciones oportunas en nuestro entorno. Por ejemplo, que mientras en el extenso campo de las artes plásticas nadie se atreve a discutir su propia condición artística, en el terreno de las artes escénicas los creadores, con excesiva frecuencia, se ven obligados aún a moverse a la defensiva y casi a pedir disculpas por existir y permiso para dar un paso. Por otra parte, las condiciones de trabajo de la creación teatral son ahora difíciles y bien podrían agravarse en un futuro no muy lejano, todo ello pese a los fastos del año próximo, y sin que sirva de consuelo saber que hace años era peor y que en otras hipotéticas circunstancias la situación puede llegar a ser directamente nefasta. Precisamente por eso decimos lo que decimos.

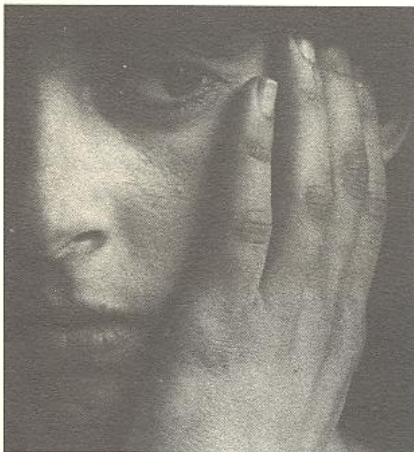
Nuestra segunda temporada se produce en ese entorno de mayores dificultades para la cultura: los recientes recortes de 2.000 millones sobre unos presupuestos globales de 50.000, en el Ministerio de Cultura, son un significativo síntoma, pero no el único. Son tiempos de incertidumbre no sólo para las artes. Y una vez más habrá que insistir en que la trayectoria de un artista no es proporcional al dinero recibido de manos públicas o privadas. Y asimismo hay que insistir en que siguen siendo muchas las posibilidades y realidades bloqueadas, que finalmente desaparecen por hostilidad o falta de apoyos razonables.

Pradillo no es -ni puede ser- el cajón de sastre para las carencias de la infraestructura teatral madrileña. Es un centro abierto a la creación, una señal de compromiso, con unos criterios de producción, con una determinada idea de la cooperación y del apoyo a trayectorias de renovación teatral. Con el objetivo preciso de crear un entorno. No precisamente un lugar seguro: pero sí un lugar vivo.



septiembre

LA ESCLUSA



El personaje es el texto. La interpretación no es la representación-encarnación del personaje, sino la del texto, su narración. Nuestra función consiste justamente en aportar los elementos narrativos escénicos que se relacionen con el texto y su sentimiento.

Teatro y movimiento, gesto y palabra.

Arte escénico entendido con sencillez, eficacia; emocional, tranquilo, vigoroso.

La sencillez del caminar, la sencillez de las palabras. La sensibilidad sin técnica.

Nuestra propuesta habla de la belleza de las ideas, del movimiento, del tiempo, de los lugares, de las acciones, los sentidos, el instinto. De su, de mi propia escala, de su, de mi propia reclusión física.

La realidad de un movimiento, de su consecuencia.

La pretensión de crear un espectáculo que grite y golpee con rabia contra el muro de nosotros mismos.

LEGALEON TEATRO

LEGALEON TEATRO

Legaleón Teatro, compañía afincada en Irún, inicia la segunda temporada del Teatro Pradillo con un trabajo muy personal a partir del texto de *La esclusa*, del escritor francés Michel Azama, monólogo que en la puesta en escena dirigida por Oscar Gómez es interpretado por las actrices Ana Pérez y Marietta Vicente. El trabajo de Legaleón puede verse en el Teatro Pradillo entre los días 19 y 29 de septiembre.

**“EL TEXTO NO PUEDE
CONTARLO TODO”**

“El hecho de ser actor me ayudó mucho en la escritura teatral: sobre todo me ha enseñado que hay cosas que no es necesario escribir; que el texto no puede contarlo todo. Para que haya juego teatral tiene que haber vacío. Además, la puesta en escena es una nueva escritura, que trata de contar algo diferente de lo que dice el texto, para que haya un espacio teatral entre ambos...”

“No puedo hacer ambas cosas al mismo tiempo. Cuando ensayo una pieza no soy capaz de escribir. Procuero entonces no atarme a mi trabajo de actor, para reservar tiempo a la escritura. Es un tiempo pleno y muerto a la vez, en cuanto que escribo apartado de lo social...”

“Cada vez que escribo me encierro, me privo del mundo para sentir mejor lo que pasa en el mundo. Es como si me alejara un poco para convertirme en ese espejo del que hablaba Stendhal”.

“En el origen de *Le Sas* hay una experiencia muy particular: el trabajo de animación teatral que hice en la prisión de Rennes. La pieza surgió

de la palabra de los doce presos liberada en esos talleres de animación y en las entrevistas que mantuve con ellos. Esa palabra va más allá que la mía. No inventé ningún hecho. La situación en la que se basa la pieza, la última noche de una mujer en prisión, es parajódica: al mismo tiempo que espera desde hace dieciséis años esa salida, tiene aún más miedo del exterior que de lo que ha vivido dentro”.

“*La esclusa* es una especie de oratorio de una mujer sola que canta, grita, llora su dolor”.

MICHEL AZAMA

Michel Azama, uno de los más destacados nombres de la dramaturgia francesa contemporánea, ha escrito *Ruptures* (1981), *Géraniums* (1982), *Bled* (1984), *Vie et mort de P. P. Pasolini* (1984), *Les meres* (1985), *La esclusa* (*Le Sas*, 1986) y *Croisades* (1988). Es además director de escena, actor y dramaturgo del Centro Dramático Nacional de Bourgogne (Dijon). Ha escrito también el ensayo titulado *Mise en scène, mise en signe* (1987). Sus declaraciones han sido extraídas de la revista “Avant-Scène Théâtre”.



PATO PEQUINES

JOSEF NADJ

El Pato Pekinés. En el idioma húngaro, hacer un pato es cambiar una palabra por otra en el discurso, intencionadamente o no... Pekín es la referencia a otro lugar. Inicialmente quería hacer una pieza sobre el tema de la desaparición y de la transformación, tema que se plantea desde un principio con la transformación de la silla en maleta. Para la primera escena, la secuencia de la mesa, quería imponer de inmediato una relación con los objetos: la mesa que se convertirá en la cama del amor imposible; el mantel que se convertirá en sábana y después en trampa para el lobo; el objeto invisible que circula por la mesa; la silla en la espalda del hombre, como una prolongación de su cuerpo. También existe en todo el espectáculo el juego de un espejo imaginario que pasa de un personaje a otro como hilo conductor. A veces, por ejemplo, se posa sobre mi nariz y eso me molesta; yo no lo veo, pero Gérard Gourdot lo ve y eso nos sirve de ayuda en la densidad de ciertos momentos. La pieza está construida en torno a esa idea del reflejo, reflejo de uno mismo en la mirada de los demás; el lobo, por ejemplo, aparece en el espejo pero no soporta la mirada de los otros y la imagen se desvanece.

El humor es igualmente hilo conductor. También es una cuestión de imagen verdadera o falsa lo que se plantea en cada escena. Ese sentido del humor un poco siniestro es hereditario en mi familia, en mi región, en la forma de contar historias que tiene la gente. Mi abuelo hablaba así, nunca quiso abandonar su tierra, era campesino, pero leyó todos los libros de la biblioteca del pueblo y aprendió ciencias y matemáticas. Nunca salió de su pueblo, pero cuando me marché a París me dijo: "Ten cuidado con las mujeres".

Tenía en la cabeza escenas enteras de este espectáculo desde el servicio militar, diez años atrás, y lo alimenté con todos los acontecimientos de mi vida. Por ejemplo, la carga de los cinco es un homenaje a un amigo muerto, mi compañero de lucha, que siempre se imponía pruebas. Un día, en el circo, entró en la jaula de un león, por las buenas, por hacer un gesto. Otra vez se tiró a la piscina jurando ir y volver bajo el agua, regresar al punto de partida, pero aquello no funcionó y se quedó en el fondo del agua. Cuando cargo con los 300 kilos de mis cinco compañeros es como una prueba que me impongo y pienso en él, soporto todo ese peso y me digo: "hay que aguantar".

JOSEF NADJ

Declaraciones a "Pour la Danse"

otoño

Desde que formó compañía propia en París en 1986, el coreógrafo Josef Nadj -cuyas raíces se reparten entre Hungría y el norte de Croacia, en esa zona de los Balcanes que hasta hace poco solíamos llamar Yugoslavia- ha dirigido un total de cuatro espectáculos: *Canard pékinois* (1986), *Sept peaux de Rhinoceros* (1988), *La mort de l'Empereur* (1989) y *Comedia Tempio* (1990). *Canard pékinois* se presentó por primera vez en el Théâtre de la Bastille (marzo 1987) y posteriormente en el Théâtre de la Ville de París (noviembre 1987). El Festival Internacional de Teatro de Granada lo incluyó en su programación en 1989. Ahora se presenta en Madrid, en el marco del Festival de Otoño (Teatro Pradillo, del 1 al 5 de octubre). Son sus intérpretes Thierry Bae, Gérard Gourdot, Laszlo Hudi, Marie-Hélène Mortureux, Kathleen Reynolds, Gyork Szakonyi y el propio Josef Nadj.



JOSE NADJ Y EL PATO DE PEKIN



Para Josef Nadj y su "Pato pequinés", el camino que lleva hasta el Théâtre de la Ville [de París] se inició en Yugoslavia. En Kanizsa, más exactamente, al norte del país, no lejos de la frontera húngara, una región muy marcada por dicha proximidad geográfica. En su infancia, a priori, nada le predisponía a la danza. Sus dotes eran más bien los de un pintor, un dibujante: "Mi trayectoria está llena de imprevistos al principio. No pensaba, en absoluto, trabajar en un escenario. De niño no tuve acceso ninguno al universo de la danza, ninguna posibilidad de contacto directo. Por el contrario, dibujaba todo el tiempo, de forma espontánea. Entonces me inscribí en la escuela de Bellas Artes, donde permanecí hasta los 18 años. La literatura también me apasionaba: era otra utilización de la pluma y quería dibujar y escribir".

No obstante, su trabajo no era sólo artístico e intelectual por aquel entonces. Josef Nadj, efectivamente, practicaba el judo de forma casi profesional: "Para mí era algo tan natural como el dibujo; dudaba entre una carrera de deportista o de artista. No obstante, a los 18 años me di cuenta de que las artes me atraían más, que me faltaba espíritu de competencia para el deporte. Abandoné por tanto el judo, pero eso me había proporcionado una sólida formación física, una relación privilegiada con mi cuerpo y la manera de controlarlo al utilizarlo".

Tras la escuela de Bellas Artes, primera apertura hacia otro mundo cultural con el servicio militar en Bosnia-Herzegovina: "En Sarajevo descubrí el mundo musulmán, con sus minaretes, su arquitectura. Comprendí que tenía que ir todavía más lejos. Después del servicio me fui a Budapest, gran ciudad en cuya Universidad estudié historia del arte". Comienza también a hacer teatro y sigue con la danza folklórica que ya practicaba, como todos los jóvenes de su región. "El teatro estaba muy presente en Budapest, pero no la danza moderna. No obstante, pude asistir a algunos cursos de danza y de mimo. Ese era el acicate que estaba esperando; pocas semanas más tarde estaba preparando un pequeño espectáculo y abandoné la universidad para integrarme en un grupo teatral".

La siguiente etapa será París. Llega a esta ciudad en 1980, con algunas direcciones, para llevar a cabo realmente lo que ya sabe que quiere hacer. Aquí [en París] descubrió una nueva dimensión del espectáculo: "Por fin puede ver en escena el tipo de danza con la que podía realizarme utilizando al mismo tiempo mi experiencia artística y las posibilidades físicas que me proporcionaba la práctica de las artes marciales. Asistí a verdaderos

cursos de danza y teatro y participé en el trabajo de compañías como las de Josiane Riviere, Sidonie Rochon, François Verret, Catherine Diwerres, haciendo a la vez pequeños solos que se inspiraban en aquello que veía cada vez que volvía a los pueblos húngaros".

PATO Y CENSURA

París fue, por tanto, la encrucijada donde pudo acabar de encontrar el material internacional que hasta entonces le había faltado para poner en forma todo lo que se acumulaba en su interior. En 1986 creaba su propia compañía, con la que en 1987 estrenó el *Pato pequinés* en el Théâtre de la Ville. Reconoce que su lenguaje coreográfico se halla todavía en plena evolución, muy influido especialmente por la música. "Siempre soné con ser músico, pero no estaba tan dotado como algunos de mis amigos que acabaría siendo músicos. He tocado muchos instrumentos, sin esperanza de hacerme profesional, pero de todo ello he sacado múltiples lecciones. Mi lenguaje está mucho más influido por la música y la pintura que por el trabajo de otros coreógrafos. Me siento, por supuesto, fascinado ante el trabajo de una Pina Bausch o de un Peter Brook, pero eso para mí no es más importante que lo demás".

Percibir el mundo para canalizarlo hacia el movimiento: ese es el esfuerzo permanente de Josef Nadj. El *Pato pequinés* tiene como punto de partida la historia de una compañía de actores de su región que, después de interpretar una obra durante mucho tiempo, se separa y varios de sus miembros se suicidan: "He buscado en mi memoria las razones que, en ese contexto, podían llevar a esas personas a vivir semejante drama. Entre nosotros, un "pato" es una palabra dicha involuntariamente en vez de otra, pero también para hacerse comprender: escapando de la censura. "Pekin" es la idea del viaje, de lo lejano, de lo lejano. El título, por tanto, indica una puesta en movimiento de lo imaginario, pero a partir de elementos simples de la vida cotidiana". Reconoce también que pide a sus intérpretes una energía muy masculina, incluso a las mujeres: "Las personas que trabajan conmigo deben tener una técnica con algo de la danza clásica, de la danza moderna y de las artes marciales".

GERARD MANNONI

Texto publicado en "Le Quotidien de Paris", el 24 de noviembre de 1987.

como una acotación hablada. Por eso la función empieza en oscuro y lo único que se escucha es una voz, sin ningún tipo de inflexión por parte de los actores. Con ello quiero procurar el mismo efecto de ensañación de la lectura. Todavía no hay imagen, quiero dar tiempo a que el espectador se forje una idea idealizada de ese espacio.

Así, la primera imagen es una lectura evidentemente perversa de la Arcadia. Como contraste después de esa descripción casi edénica, de vegetación y frondosidad, es un árbol talado, desértico, viruta, los restos de una devastación y esas cuerdas que sugieren el entramado de los árboles, pero también un espacio acotado, cerrado, casi carcelario. Su propia textura y color contrasta con la verde vegetación que se ha descrito. Hay todo un juego de contrastes...

Yo creo que el propio Calderón empieza a pervertir ese mito pastoril renacentista de la Arcadia. La función empieza con esa descripción del entorno como una eterna primavera, como un lugar inmune al paso del tiempo, y de pronto irrumpe un cumpleaños. Y a mitad de la función uno de los personajes pronuncia un soneto que desdice la presentación, que nos dice que todo está sujeto a la mudanza, que pasa la primavera y pasan las estaciones... El mismo marca las pautas. Irrumpe ese cumpleaños de la niña Eco, que ha dejado de ser inmortal...

EL PASO DEL TIEMPO

Esta es la obra de un Calderón ya con 60 años, ya mayor, que ya no puede escribir para el Corral, que ya es sacerdote y ve cómo pasan las cosas, habla de la caducidad, está teñido de melancolía. Ese cumpleaños de la niña Eco marca el tono de la pieza, de alegría y tristeza al mismo tiempo.

De ahí que yo haya introducido elementos casi de premonición del propio final de la niña Eco, esa tarta, esas velas que son de cumpleaños pero que pueden tener algo de fúnebre. Sus compañeros soplan y ella se estremece sin saber por qué... Es como un augurio de que se va a convertir en viento, va a desaparecer, a morir.

También está el tema de los pastores, que aquí se han convertido en cazadores, aunque en la versión se ha conservado el vocablo 'pastores'. Pero cuando a esos pastores les llaman pastores se ofenden, o es como una broma, porque son malos cazadores. El propio actor hace que se desdiga el concepto. Esas escenas más cargadas de retórica son las que están más comentadas...

La siguiente escena es la de Narciso con su madre Liriope. La función plantea dos lugares muy diferenciados: *el locus amoenus* el lugar de la Arcadia donde todo el mundo vive feliz y en armonía, frente al cual aparece otro mundo horrible, de tinieblas, el *locus horribilis*. Pero no nos pareció interesante cambiar el decorado, optamos por identificar ese lugar de sombras, ese negativo de la Arcadia, con el lugar del público, el lugar de la sombra. Por eso Liriope y Narciso vienen desde el público, desde lo opuesto.

Liriope es la madre terrible, que nosotros no hemos tratado como un monstruo sino más bien como un personaje marginado, que ha vivido recluida con su hijo Narciso...

Toda la primera parte es como un mundo de armonía que se va desgarrando: Eco que deja de ser inmortal, Narciso que se enfrenta por primera vez con su madre, cuando le dice que quiere pasar del lugar que le tiene prohibido.

LA IMPOSIBILIDAD DEL DESEO

Cuando Liriope cuenta su mal a los pastores y deciden ir a buscar a Narciso, se podría preguntar por qué se convierten en pájaros... Me interesaba saltar por encima de cierto naturalismo, pues en el propio texto hay cosas que pertenecen a otro ámbito, como el propio hecho de que Narciso se enamora de su imagen. Me apetecía ir introduciendo elementos discordantes, no naturalistas. De todas formas hay una referencia muy bonita en el texto, Narciso confunde las voces de los pastores con pájaros, porque nunca ha oído voces humanas. La propia madre le ha estado diciendo: esas voces no son pájaros. Pero él dice: sí, son pájaros...

Me pareció que el encuentro de Liriope con los pastores escondía zonas más perversas, y que en toda la primera escena los pastores debían decir irónicamente sus textos de bienvenida ante el descubrimiento de Narciso y Liriope. Cuando Liriope empieza a contar sus desgracias, en un momento dado le prestan atención, pero al final se ríen, sobre todo cuando los textos son más retóricos, cuando son más de opereta, los propios actores se ríen.

Eso me pareció interesante y lo he mantenido en toda la función. Quizá es una lectura más amarga, los personajes se ríen y eso les quita ingenuidad y les confiere crueldad. Organizan una especie de broma cruel que irá subiendo de tono a medida que avanza la función.

Otra cosa que tiene que ver con el mito del narcisismo es esa imposibilidad del deseo, la tragedia de Narciso cuando finalmente se descubre a sí mismo. Pero todos los personajes participan de la misma frustración, viven en desarmonía con su propio deseo.

En la tercera jornada, donde está la escena de la fuente, es donde Calderón renuncia al esquema fragmentario de las escenas y todos los acontecimientos se van sucediendo en un mismo lugar. A mí me parece que esta tercera jornada es de lo mejor del teatro universal. Cuando Narciso se mira en el espejo y se descubre, cuando aparece Eco y se queda sin habla, cuando Eco empieza a repetir las palabras de Narciso... Sólo por esta escena creo que merece la pena montar toda la obra.

El personaje empieza a dudar del concepto de realidad (y nosotros con él). Cuando se quiere acercar a esa imagen de sí mismo y siente el agua, el frío, y vive como algo absolutamente desgarrador esa imposibilidad de fusión...

Lo maravilloso que consigue Calderón en toda esta escena es que, igual que antes ha conseguido una reflexión por la vista, ahora logra una reflexión por la palabra. Las propias palabras de Narciso se ven reflejadas en un espejo que se encuentra en el propio ámbito escénico... "Narciso, Narciso, no sientes nada, nada". Calderón remonta el vuelo ahí. Creo que esas escenas son de una contemporaneidad

tremenda y de una hondura conceptual fuera de lo común.

Termina esa escena con el mutis de Eco, que hemos tratado de forma casi operística, porque de lo contrario no se sostendría. Eso explica muchas de las "libertades" que funcionan a partir de ese momento. Me centro sólo en el final. Es un final donde ya todo entra en otra dinámica, los otros personajes, los pastores que vienen a vengarse de Liriope, no vienen iracundos sino fundidos el uno en el otro, Silvio y Febo son como un árbol con dos ramas, vienen a matar a Liriope a culatazos, y Liriope acepta su final. En ese momento de extrema crueldad, dos personajes están bailando una música cortesana que opera como un contrapunto discordante con esa escena de absoluta crueldad. Se trata de crear un momento de paroxismo final, que es lo que propicia ese terremoto final, ese terremoto donde al final se caen todos los esquemas. También los esquemas lógicos...

PERSONAJES DESPOSEIDOS

Al caer el decorado (el teatro, la Arcadia, la función), surge la dificultad de justificar unas frases muy tópicas: "Qué asombro, qué prodigio, qué ha sido esto". Después del terremoto, cuando ya Narciso se ha convertido en fuente y Eco en aire, había que optar por soluciones absolutamente sencillas, alejadas de la tramoya: Narciso está en el agua, Eco da vueltas con un molinillo. Después de eso, los personajes se han quedado sin personaje y sin texto, desposeídos. No pueden decir: "Qué asombro..." Finalmente, la opción fue que el gracioso, un personaje límite, analfabeto, sea quien lee a Calderón. Lee a Calderón y dice: "Qué asombro". Es un final casi pirandelliano: la palabra de ese personaje va dando vida de nuevo a esos personajes que han sido despojados de su texto. Cuando todos se incorporan, Liriope dice un texto final a modo de epílogo: los actores comprenden ahí su condición de actores, se van normalmente y cuando se van cae un espejo, se descubre un gran espejo al fondo. Es un elemento inesperado. Ese espejo de siete metros paraliza a los actores. Y ¿qué sucede? En ese espejo se ve reflejado el espectador. Los actores/personajes se ven reflejados. Igual que le ha pasado a Narciso, que ve otro mundo con árboles, ellos se ven allí y ven que no están sólo ellos sino que hay otros. Se dan la vuelta y descubren lo mismo. Se ven atenzados. De ahí ese final dinámico, convulso, tenso...

YO, PIERRE RIVIÈRE,

EL PARRICIDA DE LOS OJOS ROJIZOS

Queríamos estudiar la historia de las relaciones entre psiquiatría y justicia penal. Por el camino nos encontramos con el caso Rivière.

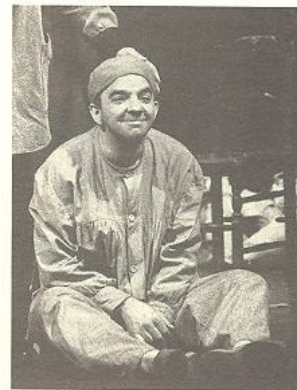
Estaba publicado en los "Anales de higiene pública y de medicina legal de 1836". Como todos los demás expedientes difundidos por esta revista, éste comportaba un resumen de los hechos y de la serie de reconocimientos médico-legales; sin embargo, presentaba un considerable número de elementos notables.

1) Una serie de tres informes médicos, que no sólo diferían en las conclusiones y divergían en el tipo de análisis, sino que, además, tenían cada uno un origen y un estatuto distintos dentro de la propia institución médica: informe de un médico rural; informe de un médico de ciudad responsable de un importante manicomio; y, por último, informe firmado por los nombres más importantes de la psiquiatría y de la medicina legal de la época (Esquirol, Marc, Orfila, etc.).

2) Un conjunto bastante importante de piezas de autos: entre ellas, las declaraciones de los testigos -todos habitantes de un pequeño municipio normando -interrogados sobre el tipo de vida, la manera de ser, el carácter, la posible locura o imbecilidad del autor del crimen.

3) Por último hay que destacar una memoria, o mejor dicho el fragmento de una memoria, redactada por el propio acusado, un campesino de veinte años que apenas sabía leer y escribir, y que durante su detención preventiva, se había dedicado a dar detalles y explicaciones de su crimen: el asesinato de su madre, de su hermana y de su hermano.

A comienzos de los años 70, Michel Foucault presentó al público del siglo XX los documentos estremecedores de un caso real de parricidio, ocurrido el día 3 de junio de 1835 en un pequeño pueblo del Norte de Francia. Entre esos documentos figura la impresionante y enigmática memoria redactada por el propio parricida, que da comienzo con estas palabras: "Yo, Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, a mi hermana y a mi hermano...". Ese es el título del espectáculo que la compañía Deliciosa Royala presenta entre los días 24 de octubre y 3 noviembre en el Teatro Pradillo, una adaptación de Carlos López García, interpretada por Vicente Díez y dirigida por Manuel Ángel Egea.



Este caso nos pareció único dentro de la documentación impresa de la época. ¿Por qué?

No precisamente por la natural trascendencia del asunto. Los casos de parricidio eran más bien numerosos en los juzgados de la época (de diez a quince anuales, y a veces más). Además, el atentado y el proceso de Fieschi, la condena y ejecución de Lacenaire, la misma publicación de sus Memorias, ocupaban en ese momento lo esencial de las crónicas judiciales. La "Gaceta de los Tribunales" habló muy poco del asunto Rivière, y lo poco que publicó fue un resumen de los artículos del "Pilote du Calvados". El caso Rivière jamás fue un clásico de la psiquiatría penal, como el de Henriette Cornier, Papavoine o el de Léger; aparte del artículo de los "Anales de higiene" encontramos muy pocas referencias a Rivière en las publicaciones médicas. Por último, el abogado de Rivière, Berthauld, que luego adquirió gran notoriedad, parece que en sus textos jamás hizo alusión alguna a su antiguo cliente.

De modo que el asunto Rivière no fue nunca un "caso importante". La singular amplitud del dossier publicado por los Anales se explica quizás por una mezcla de circunstancias fortuitas y de razones generales. Es probable que un médico, o un notable, de la región de Caen, alertara a los grandes expertos parisinos de la época sobre la condena a la máxima pena decretada el 12 de noviembre de 1835, de un parricida que muchos consideraban loco. Quizás entonces decidieran intervenir, en el momento de la petición de indulto, con arreglo al informe constituido a este efecto; sea como fuere redactaron su atestado sobre las piezas de autos, después de la condena, y sin ver en ninguna ocasión a Pierre Rivière. Una vez obtenida la conmutación, publicaron en los "Anales de higiene" todo, o parte, de este informe.

Pero más allá de estas circunstancias se vislumbra un debate más amplio, en el que la publicación de este informe por Esquirol y sus cofrades debía surtir su efecto. En 1836 estaban en plena discusión sobre la utilización de conceptos psiquiátricos en la justicia penal. Para ser más exactos, se encontraban en un período preciso de ese debate: concreta-

mente a la noción de "monomanía homicida", que Esquirol puso en circulación (1808), hombres de ley como Collard de Montigny, médicos como Urbain Coste, y sobre todo los magistrados y los tribunales (especialmente desde 1827) oponían una gran resistencia. La cosa llegó a un punto en que los médicos expertos o los abogados defensores dudaban al utilizar una noción que gozaba de una incómoda reputación de "materialismo" frente a ciertas Audiencias y algunos jurados. Hacia el año 1835, puede observarse entre los médicos una cierta tendencia a presentar informes médicos menos supeditados a la noción de monomanía: como si quisieran probar que esas resistencias pueden llevar a graves errores judiciales, al mismo tiempo que la enfermedad puede demostrarse a través de una sintomatología mucho más amplia. De todos modos el expediente Rivière, tal como lo publican los "Anales", pone en juego la "monomanía" con la mayor discreción; como contrapunto recurre ampliamente a signos, síntomas, testigos, y demás elementos de prueba muy diversos.

Sin embargo, hay en todo el asunto un hecho que debe sorprendernos: ciertas circunstancias "locales" o generales permitieron publicar una documentación singularmente extensa, tanto para la época en que se inscriben como para la nuestra. Ahora bien, sobre la citada documentación y sobre esa pieza única que es la memoria de Rivière, se hizo un silencio inmediato y total. ¿Qué era lo que desconcertaba a los médicos, quienes en un primer momento se sintieron tan vivamente interesados por el caso?

Seamos sinceros. Quizás no ha sido esto lo que nos ha demorado más de un año sobre esos documentos, sino simplemente la belleza de la memoria de Rivière. Todo surgió de nuestro estupor.

MICHEL FOUCAULT

"Decidimos no interpretar el discurso de Rivière, ni imponerle ningún comentario psiquiátrico o psicoanalítico. Primero porque nos sirvió de punto de partida para enjuiciar la distancia entre los otros discursos y las relaciones entre ellos.

También porque no era posible hablar de él sin mencionarlo en uno de esos discursos (médicos, judiciales, psicológicos, criminológicos) de los que, partiendo de él, queremos hablar. En ese caso le habríamos impuesto esa relación de fuerza de la que queríamos mostrar el efecto reductivo, y del que, en el caso que nos ocupa, nos habríamos convertido a nosotros mismos en víctimas.

Por último, y sobre todo, por una especie de veneración, y quizás también de terror por un texto que debía acarrear cuatro muertes, no queríamos sobreimponer nuestro texto a la memoria de Rivière. Nos sentimos subyugados por el parricida de los ojos rojizos".

M.F.

"Yo, Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, a mi hermana y a mi hermano...". Un caso de parricidio del siglo XIX presentado por Michel Foucault. Tusquets Editores, Cuadernos Infinitos 74, traducción de Joan Viñoly, Barcelona 1983, págs. 7-10 y 13.

Publicado por cortesía de Tusquets Editores.

Este caso nos pareció único dentro de la documentación impresa de la época. ¿Por qué?

No precisamente por la natural trascendencia del asunto. Los casos de parricidio eran más bien numerosos en los juzgados de la época (de diez a quince anuales, y a veces más). Además, el atentado y el proceso de Fieschi, la condena y ejecución de Laccenaire, la misma publicación de sus Memorias, ocupaban en ese momento lo esencial de las crónicas judiciales. La "Gaceta de los Tribunales" habló muy poco del asunto Rivière, y lo poco que publicó fue un resumen de los artículos del "Pilote du Calvados". El caso Rivière jamás fue un clásico de la psiquiatría penal, como el de Henriette Cornier, Papavoine o el de Léger; aparte del artículo de los "Anales de higiene" encontramos muy pocas referencias a Rivière en las publicaciones médicas. Por último, el abogado de Rivière, Berthauld, que luego adquirió gran notoriedad, parece que en sus textos jamás hizo alusión alguna a su antiguo cliente.

De modo que el asunto Rivière no fue nunca un "caso importante". La singular amplitud del dossier publicado por los Anales se explica quizás por una mezcla de circunstancias fortuitas y de razones generales. Es probable que un médico, o un notable, de la región de Caen, alertara a los grandes expertos parisinos de la época sobre la condena a la máxima pena decretada el 12 de noviembre de 1835, de un parricida que muchos consideraban loco. Quizás entonces decidieran intervenir, en el momento de la petición de indulto, con arreglo al informe constituido a este efecto; sea como fuere redactaron su atestado sobre las piezas de autos, después de la condena, y sin ver en ninguna ocasión a Pierre Rivière. Una vez obtenida la conmutación, publicaron en los "Anales de higiene" todo, o parte, de este informe.

Pero más allá de estas circunstancias se vislumbra un debate más amplio, en el que la publicación de este informe por Esquirol y sus cofrades debía surtir su efecto. En 1836 estaban en plena discusión sobre la utilización de conceptos psiquiátricos en la justicia penal. Para ser más exactos, se encontraban en un período preciso de ese debate: concreta-

mente a la noción de "monomanía homicida", que Esquirol puso en circulación (1808), hombres de ley como Collard de Montigny, médicos como Urbain Coste, y sobre todo los magistrados y los tribunales (especialmente desde 1827) oponían una gran resistencia. La cosa llegó a un punto en que los médicos expertos o los abogados defensores dudaban al utilizar una noción que gozaba de una incómoda reputación de "materialismo" frente a ciertas Audiencias y algunos jurados. Hacia el año 1835, puede observarse entre los médicos una cierta tendencia a presentar informes médicos menos supeditados a la noción de monomanía: como si quisieran probar que esas resistencias pueden llevar a graves errores judiciales, al mismo tiempo que la enfermedad puede demostrarse a través de una sintomatología mucho más amplia. De todos modos el expediente Rivière, tal como lo publican los "Anales", pone en juego la "monomanía" con la mayor discreción; como contrapunto recurre ampliamente a signos, síntomas, testigos, y demás elementos de prueba muy diversos.

Sin embargo, hay en todo el asunto un hecho que debe sorprendernos: ciertas circunstancias "locales" o generales permitieron publicar una documentación singularmente extensa, tanto para la época en que se inscriben como para la nuestra. Ahora bien, sobre la citada documentación y sobre esa pieza única que es la memoria de Rivière, se hizo un silencio inmediato y total. ¿Qué era lo que desconcertaba a los médicos, quienes en un primer momento se sintieron tan vivamente interesados por el caso?

Seamos sinceros. Quizás no ha sido esto lo que nos ha demorado más de un año sobre esos documentos, sino simplemente la belleza de la memoria de Rivière. Todo surgió de nuestro estupor.

MICHEL FOUCAULT

"Decidimos no interpretar el discurso de Rivière, ni imponerle ningún comentario psiquiátrico o psicoanalítico. Primero porque nos sirvió de punto de partida para enjuiciar la distancia entre los otros discursos y las relaciones entre ellos,

También porque no era posible hablar de él sin mencionarlo en uno de esos discursos (médicos, judiciales, psicológicos, criminológicos) de los que, partiendo de él, queremos hablar. En ese caso le habríamos impuesto esa relación de fuerza de la que queríamos mostrar el efecto reductivo, y del que, en el caso que nos ocupa, nos habríamos convertido nosotros mismos en víctimas.

Por último, y sobre todo, por una especie de veneración, y quizás también de terror por un texto que debía acarrear cuatro muertes, no queríamos sobreimponer nuestro texto a la memoria de Rivière. Nos sentimos subyugados por el parricida de los ojos rojizos".

M.F.

"Yo, Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, a mi hermana y a mi hermano...". Un caso de parricidio del siglo XIX presentado por Michel Foucault. Tusquets Editores, Cuadernos Infimos 74, traducción de Joan Vinoly, Barcelona 1983, págs. 7-10 y 13.

Publicado por cortesía de Tusquets Editores.

España en 1992

¿EL AÑO DE QUE?

por
ANTONIO FERNÁNDEZ LERA

Se supone que todo el mundo lo sabe: dentro de unos meses, durante todo el año 1992, tendrá lugar en España toda una serie de enormes y grandiosos acontecimientos y celebraciones. Tendremos en Sevilla la Exposición Universal "Expo 92", en Barcelona los juegos olímpicos y en Madrid las actividades correspondientes a la capitalidad cultural europea. A ello hay que añadir la institución oficial llamada Quinto Centenario, creada especialmente por la Administración para las celebraciones de lo que solía llamarse "Descubrimiento de América", ahora eufemísticamente rebautizado como "encuentro de culturas". Tal vez esa redefinición pueda aplicarse también a sucesos como la guerra del Golfo. O tal vez el "encuentro" se produjera después de algo así como un genocidio.

[Quizá los cambios que se producen ahora en nuestro continente -inoportunamente un año antes de 1992- puedan dar lugar a similares redefiniciones de los encuentros y desencuentros de culturas: como esas guerras que una y otra vez son reeditadas en diversos puntos del inframundo llamado Tercer Mundo, como esas guerras de nacionalismos y racismos que amenazan con volver a mostrar todo su fulgor en la vieja Europa. ¿Existe alguna relación entre descubrimiento y olvido, encuentro y desencuentro, vida real y vida oficial?]

Pero sigamos con el año que viene: sabemos incluso que el primer aniversario del nacimiento de Walter Benjamin se celebrará con una película financiada por el Ministerio de Cultura (lo cual está muy bien); y asimismo se alzará un monumento en la localidad donde el gran escritor y filósofo alemán tomó la decisión de poner fin a su largo viaje hacia cualquier otro lugar, antes de ser gentilmente "devuelto a Francia" (es decir, entregado a los oficiales de la Gestapo que pacientemente esperaban al otro lado de la frontera).

Si son ustedes aficionados a las celebraciones, el año que viene podrán tener un verdadero atracción. Y si no lo son les dará lo mismo: el atracción está garantizado de todos modos.

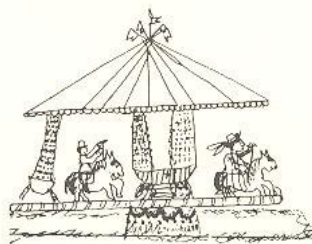
En la actualidad, esos cuatro grandes acontecimientos [W.B. al margen] han sido convertidos en canales para el gasto de sumas enormes de

dinero en nuevas infraestructuras (edificios, centros comerciales y hasta nuevos teatros en Sevilla y Barcelona), pero también -y principalmente- en los propios acontecimientos, es decir, en su propia imagen sobre lo que pretenden vender al mundo (y tal vez a ellos mismos, en una rara pero muy extendida especie de publicidad endogámica). ¿Se trata pura y simplemente de un negocio? Veamos algunas historias -noticias, titulares- sobre todo ese País de las Maravillas.

Un reciente informe encargado por el Ministerio español de Cultura nos dice que un 63 por ciento de la población adulta no compra ni un sólo libro en todo el año. Algunos otros datos son: un 42 por ciento de las personas mayores de 18 años no lee nunca (es decir, se supone que son capaces de leer, pero no lo hacen); un 50 por ciento de la población española nunca asiste a una representación teatral. Se logró libertad tras una larga y gris pesadilla. Posteriormente se produjo un desarrollo económico rápido que en ciertos aspectos hizo más agudas las diferencias sociales y logró que algunas grandes ciudades españolas (y muy especialmente Madrid) figuren con dudoso honor en la lista de las ciudades más caras del mundo en todos los terrenos. Y algunos de los problemas seculares de educación y cultura siguen enquistados, en espera de un verdadero desarrollo. El problema es que los verdaderos desarrollos requieren más tiempo que los trenes de velocidad del llamado progreso. Tal vez deberíamos pensar sobre ello.

La Expo 92 de Sevilla tiene un programa de actividades tan amplio y diversificado que es casi imposible presentar aquí ni siquiera un resumen de todo ello: grandes óperas (aunque dos de las cuatro anteriormente decididas como producciones de la Expo en el teatro de La Maestranza han sido canceladas y el público de la ópera sólo podrá ver una *Tosca* con Plácido Domingo y un *Rigoletto* con Alfredo Kraus); más de cien países estarán presentes con su propio pabellón (podríamos hablar mucho sobre ello); y la Expo 92 contrató a "grandes estrellas" como "asesores" por el módico precio de 50 millones de pesetas por cabeza, cada uno de ellos con su propio personal de bien remunerados asesores de los asesores. Uno de los casos más recientes en esa línea de actuación fue la contratación de Miguel Bosé como director de un programa llamado

¿Existe alguna relación entre descubrimiento y olvido, encuentro y desencuentro, vida real y vida oficial?



Paul Klee. "El teatro", 1889

"Jóvenes valores del siglo XXI" (o algo así), en el que se supone que figuran la danza, el teatro, la música, el circo y el cabaret. Y dice Bosé: "Queremos dar una imagen escénica del país totalmente nueva. Que sea diferente, valiente y, sobre todo, divertida".

Esa parece ser la idea global. En el paquete estarán algunos de los grandes nombres escénicos de todo el mundo e incluso algunos maravillosos artistas innovadores y un programa especial dedicado al teatro y a la danza de vanguardia, entre los cuales figuran algunas representaciones a cargo de Peter Sellars, Wooster Group, Michael Laub, etc. Y por supuesto compañías españolas como La Fura, Comedians, La Cua-dra, Arena Teatro o La Tartana también tendrán su lugar allí, lo cual está muy bien. No se discute aquí la calidad de los artistas ni su interés. Ni siquiera la decisión de invitar a algunos de ellos a formar parte de la historia. Si es objetable, en cambio, el aire de publicidad y despilfarro general de todo el asunto. Todo o casi todo parece girar en torno al dinero y en torno a la fabricación de productos. Y ya se sabe que el mejor producto es el mejor vendido y el mejor comercializado. La creatividad y los procesos no son más que simples consignas para la comunicación social o extrañas especulaciones. Y tal vez deberíamos pensar sobre ello: tal vez tenga algo que ver con lo que pueda suceder en el campo de las artes y tal vez tenga algo que ver no sólo con 1992, sino con el antes y con el después.

Sólo un ejemplo más: la institución Quinto Centenario financiará una película de Cosmatos (*Rambo*) sobre Cristóbal Colón y ahora se debate sobre si debe apoyar otro proyecto cinematográfico -también sobre Colón!- presentado por Ridley Scott (*Alien*). No vamos a extendernos aquí en los delicados matices del debate sobre cuál de las dos superproducciones logrará (y querrá) ser más "artística". Pero es indudable que ambas van a ser "divertidas".

En cuanto a las Olimpiadas de Barcelona, el consejo asesor del Festival de las Artes se reunió por primera vez a finales de junio (del presente año) y a principios de verano no tenía programa decidido. Finalmente estará lleno de grandes cosas para los medios de comunicación. De eso podemos estar seguros. El dinero y las superestrellas harán que sea posible.

Algo similar ocurrirá en Madrid, pese a que prácticamente nada se hiciera en los últimos años para organizar las cosas como es debido (más bien no se hizo nada, ni siquiera indebidamente). Al final habrá también grandes cosas, algunas de gran interés. ¿Es ése el problema? El anterior gobierno municipal de centro derecha solía decir que no había que preocuparse, porque en 1992 habría las mismas maravillosas actividades culturales de alto nivel que cualquier otro año, un poco "reforzadas" (o sea: nada tenía que cambiar en realidad).

Desde mayo Madrid tiene un nuevo gobierno municipal de corte conservador. También en Sevilla una coalición entre populares y andalucistas arrebató el poder municipal a los socialistas. Pero las divergencias entre las diversas instituciones podría llevarnos demasiado lejos. La hipótesis más probable es que las razones de

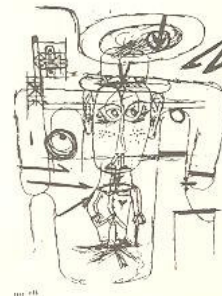
¿Qué sucede cuando los artistas son empujados a pensar sólo en términos de rendimiento comercial y éxito, de dinero y prestigio, de política, poder y seducción?

Estado se acaben imponiendo a todo tipo de ren-cillas de manga más o menos ancha. Y 1992 es, no lo olvidemos, una razón de Estado. Aunque sólo sea una razón de Estado puesta entre los paréntesis de 1991 y 1993.

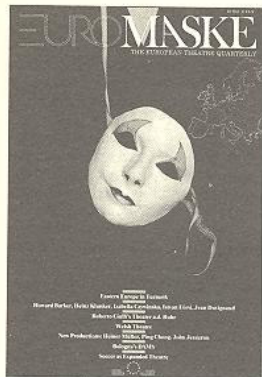
Pero no hay que sentir agobios ni temores ante posibles improvisaciones de última hora. Pues dinero hay (al menos para el 92, ya veremos después). Finalmente algo se hará. Siempre habrá en el mercado internacional -aunque sea en el último minuto- algo interesante que comprar y alguien interesado en ser comprado. Y no creo que haya que lamentarse: así es como son las cosas. Desde hace tiempo.

En cuanto a los creadores, cabe esperar que sean capaces todavía de ver la diferencia entre el mercado y ellos mismos. Algunos aún se preocupan por su propio proceso y se plantean cosas, interrogantes que tienen que ver consigo mismos y con el mundo, conscientes de que no hay tantos motivos para quedarse deslumbrados ante este Año-de-Qué: que no es un reproche sino una pregunta. O mejor: toda una serie de preguntas.

Por ejemplo, ¿qué sucede con los artistas cuando son empujados a pensar sólo en términos de rendimiento comercial y éxito, de dinero y prestigio, de política, poder y seducción? ¿Qué ocurre con el arte y con la creatividad en tales circunstancias? ¿Qué pasa con el tiempo necesario, con el ambiente que se necesita para la concentración, para que cualquier proceso de creación llegue a desembocar en algo personal? Tal vez son demasiadas preguntas. ¿Es algo importante? ¿Es basura? ¿Deberíamos pensar sobre ello? ¿Deberían otros pensar sobre ello? Por último, en cuanto a quienes confunden arte con mercado -incluso quienes confunden el arte con una especie de gran parque de atracciones, como una gran Disneylandia de la cultura-, no creo que lleguen a plantearse ningún género de dudas. Pero incluso ahora creo que hasta ellos harían bien en pensar sobre todo ello: sinceramente, en muchos aspectos deberían hacer exactamente lo contrario de lo que están haciendo en estos momentos.



Paul Klee: "Hombrecillo acorazado", 1919



Euromaske

EL TREN DEL TEATRO EUROPEO

por
DRAGAN KLAIC Y DUSAN JOVANOVIC



Es difícil mantenerse al corriente de todas las conferencias, festivales y otros eventos teatrales dedicados a la colaboración en un ámbito europeo y no dejan de producirse noticias de nuevos acontecimientos. No todos esos encuentros tienen objetivos claramente definidos ni muchos de sus participantes tienen una idea clara de lo que pueden hacer. Hay una tendencia visible a subirse al vagón europeo y preocuparse más tarde del significado del viaje y de hasta qué punto los pasajeros están equipados para ello. Los eurocratas, distinguida especie de especialistas y expertos, han encontrado muchos adeptos nuevos entre gente de teatro deseosa de seguir la última moda.

Ya que tantos ambiciosos animadores y promotores quieren tener su propio juego europeo, surge una y otra vez la misma y limitada gama de ideas, y dado que nadie sabe realmente de qué son capaces los demás, por qué no empezar desde un principio y volver a inventar la rueda. Volverse europeos se convierte así en la panacea de todos los problemas inmediatos y de todos los temas candentes, una organización descontenta, subvenciones inadecuadas, mala prensa y público en baja, y qué mejor manera de poner celosos a compatriotas y competidores que inventar algún proyecto internacional que demuestre claramente que uno es europeo y otros no.

Ya los primeros pasos acarrearán penosos problemas y una preocupante observación: dado que una Europa global existe y no existe a la vez, el teatro europeo es un concepto tan quimérico como el espectador europeo; en cuanto empezamos a abordar las cuestiones prácticas nos vemos frente a la realidad de que Europa es una enorme variedad de estados, naciones, culturas, regiones, cada una de ellas con sus propias características, costumbres y procedimientos que ni siquiera quienes participan en ella pueden apenas comprender. En Europa, el teatro funciona en tantos niveles diferentes que es difícil

decidir en cuál buscar nuestro pequeño nicho. Si queremos ser honestos y tratar a Europa como un continente y no sólo como conglomerado de doce países de la Comunidad Europea, habría que relacionarse también con esos europeos orientales, lo cual constituye un verdadero problema para nuestro inteligente simposio (festival, conferencia, publicación o lo que sea...) de carácter europeo: ellos hacen las cosas a su extraño modo, normalmente los teléfonos funcionan mal, los fax prácticamente no existen, hasta el correo aéreo viaja eternamente; son un verdadero desastre a la hora de responder a las cartas y de enviar los datos imprescindibles que uno necesita, por no mencionar las fotografías. En cuanto a lo que realmente son capaces de hacer, hasta ahora se les han apañado para provocar la caída del comunismo, o quizá se cayó solo, quién sabe. Si no es ese el caso, tiendes a sospechar que simplemente te quieren tomar el pelo o, al menos, aprovecharse de tu sentimiento de culpa. Es como si creyeran que vas a ser un caballero blanco y hacerles ricos y famosos en Occidente. Como si -en caso de haber podido- no lo hubieras hecho para ti mismo. Esa fue la principal razón por la que te hiciste europeo.

Entonces empieza uno a pensar mejor eso de hacerse europeo, pero ya no puede imaginar otra forma de comportarse. Está claro que no se puede ser provincial o local. De todos modos, los políticos devoraron el pequeño proyecto europeo que se les presentó; y a la prensa también le encantó. Así que te encuentras subido al tren y los pasajeros, en su mayor parte, se encuentran tan confusos e inseguros como tú, la compañía no es muy allá y cabría preguntarse qué es lo que realmente tenemos en común, quién conduce la máquina y si no podría haber otros vagones con mejores asientos y compañeros más interesantes. ¿Quién puede saberlo? El tren sube y baja, se tambalea y acelera con ritmo irregular, pero el viaje todavía no ha terminado, así que será mejor quedarse a bordo, cerrar los ojos y ver en qué acaba todo. Mientras tanto, tengamos dulces sueños europeos, y quizá un día, Utopia Ltd., como titularon Gilbert & Sullivan una de sus óperas en el Savoy, se hará realidad, resolverá nuestros problemas y hará que la vida del teatro sea fácil, estimulante y reconfortante en toda Europa. Respiren hondo.

Dragan Klaić y Dusan Jovanović son los directores de la revista de teatro "Euromaske", un ambicioso proyecto teatral que ahora corre serios peligros. Editada en Yugoslavia a caballo entre Ljubljana (Eslovenia) y Belgrado (Serbia) Klaić y Jovanović han logrado publicar un total de tres números. Otros dos números -ambos preparados han visto impedida su publicación por los graves acontecimientos que desgarran la antigua Yugoslavia. Dado el gran interés y el carácter abiertamente internacional de la revista (editada en inglés y con el proyecto de una edición en castellano que se editaría en México), el equipo de "Euromaske" busca denodadamente nuevos apoyos financieros y estudian la posibilidad de trasladar las oficinas de esta publicación a algún otro país europeo, traslado que consideran esencial para la supervivencia de la revista en estos momentos. Su artículo ("Riding the European Bandwagon") se publicó en el tercer y hasta hoy último número de "Euromaske".

Contexto

LOS FESTIVALES COMO BAROMETRO DE LA ACTITUD DEL PUBLICO

por
JANNY DONKER

Mucho hay que decir sobre la tendencia actual a convertir las artes en festivales. Estos absorben dinero y energía para una breve exhibición de fuegos artificiales; eso es, en un terreno de recursos escasos, una amenaza para la continuidad del suministro de energía cultural. Los festivales refuerzan la impresión de que el arte es cosa de domingos y días de fiesta, para gente con tiempo y dinero para viajar durante una o dos semanas a lugares lejanos. Degeneran fácilmente en ferias anuales para la rápida exhibición de productos. Los artistas -la razón de ser de todo el asunto- empiezan a desempaquetar sus cosas ya en su trayecto desde el aeropuerto hacia el teatro, y pocos días más tarde, mientras saludan y baja el telón, el decorado se desmantela a sus espaldas, para que a la siguiente noche pueda estar listo en el otro extremo del continente. La producción se convierte así en un trabajo apresurado, cuya atención se centra por completo en el resultado.

No obstante, un buen festival es un acontecimiento único y un buen programador de festival vale su peso en oro. Porque un festival ofrece mayores oportunidades de poner las cosas en un contexto, más de lo que permite una programación teatral a largo plazo. Es una oportunidad para revelar similitudes y contrastes temáticos y metodológicos; precisamente puede verse un mayor número de producciones en un breve periodo de tiempo y en unos límites geográficos delimitados. Un festival programado no como surtido arbitrario de cimas artísticas y atracciones turísticas, sino como un comentario sobre la situación de un determinado campo de las artes contemporáneas, puede jugar un papel vital en el discurso de los artistas, entre sí y con el sector de público interesado que constituye el contexto en que se crean las obras de arte. En una programación de ese tipo es importante que la atención no sea absorbida por los productos, ni por su calidad o su valor de entretenimiento. Tendrá al menos las mismas razones para concentrarse en las pre-

suposiciones, condiciones y consecuencias sobre fenómenos generales, tanto en el campo del arte como en su presentación y recepción. Pero esto implica la existencia de un público -y sobre todo de unos medios de comunicación- capaces de reaccionar ante ese aspecto de un festival y dispuestos a hacerlo.

Y precisamente eso es lo que falta. Los medios de comunicación se comportan generalmente como los invitados al buffet frío con el que suele inaugurarse un festival: pasan críticamente de un plato a otro, deciden hacer un menú con los bocados más apetitosos, extraen la conclusión de que el anfitrión debería contratar a otro proveedor y pasan al siguiente punto de su orden del día. En otras palabras: las producciones son tratadas como incidentes aislados y la única reacción que se espera es la de siempre: me ha gustado o no, me ha impresionado o no. Debo recomendar a mis lectores que vayan o no. El hecho de que las producciones hayan sido deliberadamente presentadas en un determinado contexto, en un orden determinado, seleccionadas según unos criterios determinados, es algo que prácticamente se ignora.

Ese planteamiento -el de siempre- mide el éxito de un festival exclusivamente en función de las obras maestras presentadas. El menú fue un éxito, podemos dar nuestro visto bueno al proveedor. Pero el arte no se compone solamente de obras maestras. Incluso habría que preguntarse si ni siquiera se podría desarrollar si fuese así: el gran arte no es necesariamente alentador para los artistas, aunque pueda estimular el pensamiento de otras personas. Un gran artista puede condenar a muchos otros al estado accesorio del seguidismo; una obra que abra nuevos caminos puede también, por sus propias cualidades, bloquear el campo que acaba de abrir. En cuanto al desarrollo de las artes, el proceso permanente de prueba y error es más importante que las obras maestras que de vez en cuando

suscita. El discurso del arte se realiza en diversos niveles, mediante modelos de discusión de muy diverso calibre. Numerosas afirmaciones son objeto de retractación posterior o son utilizables únicamente después de modificaciones que las convierten en algo irreconocible.

Esto quiere decir que hay buenas razones para programar un festival no como si fuera un frutero lleno de apetitosas y olorosas manzanas y peras en estado de madurez. La madurez no lo es todo, no cuando se espera que otras frutas puedan madurar tras las actuales. Una producción malograda, incluso un festival que acabe en fracaso absoluto, puede abrirnos los ojos tanto como una exhibición de productos de éxito. Lo mismo puede decirse, por cierto, sobre las programaciones teatrales a largo plazo: deben dejar hueco para la prueba y el error, aunque ello exija al público mayores esfuerzos para seguir el discurso; la tentación de ver cada producción como un incidente es todavía mayor.

Estamos de acuerdo: repetir una y otra vez que las buenas intenciones no dan como resultado un teatro significativo no supone un gran aliciente para la escritura. Pero quienes han escogido la profesión de crítico teatral aceptaron implícitamente el compromiso de un diálogo con los profesionales de teatro, así como su parte de responsabilidad en el desarrollo del arte teatral. A menos que se quiera volver a aquella situación en la que escritores y actores trataban de ganar la complacencia del público, de quien sólo se exigía un juicio pasajero: "nos hemos divertido/ no nos hemos divertido". De hecho, los comentaristas todavía asumen esta actitud "victoriana" cuando su respuesta se reduce a la aclamación de una función de éxito y a la enumeración de los puntos débiles de una producción de menor éxito. A eso es a lo que Bertolt Brecht llamaba la concepción "culinaria" del teatro.

Un festival bien programado puede ofrecer una imagen concentrada de la situación teatral existente, y por consiguiente de la realidad que dicho teatro refleja. Eso no es lo mismo que entretener al público con un espectáculo de fuegos artificiales, e incluso puede llegar a deprimarnos. Un público -y especialmente un público profesional- debe tomar a los artistas lo suficientemente en serio como para entender que sus necesidades culinarias deben ser atendidas en otra parte.

Esto no sólo es cierto cuando el teatro se presenta en las dosis concentradas de un festival; es igualmente aplicable durante los largos y fríos inviernos en los que sólo se puede obtener una variante menos concentrada.

Janny Donker ejerce la crítica teatral y dirige "Noëts" (Amsterdam), revista mensual de danza. Su artículo se publicó anteriormente en "Th&D", publicación del Instituto Holandés de Teatro.

VIII FESTIVAL DE OTOÑO

DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Consejería de Educación y Cultura CEYAC

DEL 27 DE SEPTIEMBRE AL 24 DE NOVIEMBRE

TEATRO LIRICO DE LA ZARZUELA - TEATRO ALBENIZ - SALA OLIMPIA
TEATRO PRADILLO - AUDITORIO NACIONAL - TEATRO MONUMENTAL
FILMOTECA NACIONAL - CIRCULO DE BELLAS ARTES - IGLESIA DE SANTA CRUZ
Y RED DE TEATROS DE LA COMUNIDAD DE MADRID

DANZA

JOSEF NADJ - BLANCA CALVO - PINA BAUSCH - GERHARD BOHNER
MERCE CUNNINGHAM - WILLIAM FORSYTHE - CARMEN CORTES

TEATRO

DEUTSCHES THEATER - IAGO PERICOT - TADEUSZ KANTOR - NURIA ESPERT
TEATRO ROSAURA - PEP BOU - GLORIA MUÑOZ - ENSEMBLE LEPORELLO - SIAH BAZI
JOAN BAIXAS - DELICIOSA ROYALA - ABEL VITON - JULIETA SERRANO
TEATRO NACIONAL DE TUNEZ - LA TARTANA TEATRO - GOLIARDOS S.L.
DECALAJE TEATRO - TEATRO NEGRO DE PRAGA

MUSICA

ORQUESTA SINFONICA DE MADRID - VIII MARATON DE PIANO
CORO Y ORQUESTA DE LA CAM - RAFAEL OROZCO - INGRID CAVEN

CICLO BARROCO

KING'S CONSORT - JORDI SAVALL - ANNER BYLSMA, VAUGHAN SCHLEPP
CONCERTO KÖLN - IL SEMINARIO MUSICALE - LA FOLIA
ENGLISH BAROQUE SOLOISTS - ZARABANDA

MUSICA CONTEMPORANEA

ORQUESTA Y CORO NACIONAL DE ESPAÑA
ORQUESTA FILARMONICA DE GRAN CANARIAS - BROSSIANA - J. P. DUPUY
TALLER DE MUSICA MUNDANA - PERCUSSIONS DE VALENCIA
CAGE SOLO VOCES - ZAJ - GAVIN BRYARS ENSEMBLE - HILLIARD ENSEMBLE
ENSEMBLE FÜR NEUE MUSIK - FATIMA MIRANDA
CUATRO MINIMALISMOS, 4 - CARLES SANTOS - LLORENÇ BARBER

MUSICA TRADICIONAL

NUSRAT FATEH ALI KHAN ENSEMBLE - ALEM KASIMOV

CINE, CABARET, CONFERENCIAS, ENCUENTROS...

VENTA ANTICIPADA CON 25% DE DESCUENTO EN EL MES DE SEPTIEMBRE EN LAS TAQUILLAS DEL TEATRO ALBENIZ

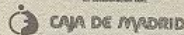
Organiza:



COMUNIDAD DE MADRID
Consejería de Educación
y Cultura



En colaboración con:



Con la ayuda de: Asociación Francesa de Acción Artística, Banco Bilbao Vizcaya, British Council, British Airways, Cámara de Comercio e Industria de Madrid, ESABE, Instituto Alemán de Madrid, Iberia, Lufthansa, Planos Hazen, Sociedad General de Autores, Telemadrid, XLM, Club I.G.S. de Ocio y Cultura S.A.

FESTIVAL DE OTOÑO - CASTELLANA, 101 - TF: 556.37.05

Presencia

PREFIERO HABLAR DE INTUICION

PINA BAUSCH



TANZABEND

Tanzabend II es el título de la nueva obra que Pina Bausch presenta en Madrid dentro de unas semanas (Teatro Albéniz, 31 de octubre al 5 de noviembre). Se trata de una coproducción del Festival de Otoño de Madrid con el Tanztheater Wuppertal, concebido durante la estancia de Pina Bausch y su compañía en Madrid en enero de este mismo año. *Tanzabend* es la segunda oportunidad de ver en Madrid un espectáculo de esta gran coreógrafa alemana. La primera ocasión fue el enigmático y magnífico *Café Müller*, creado en 1978 y presentado en el Festival de Otoño de Madrid en 1985. Lástima que, entre medias, nos hayamos perdido algo más de una decena de espectáculos (en toda una década), parte esencial de una de las trayectorias más estimulantes de la danza contemporánea y de lo que se ha dado en llamar danza-teatro. No debemos olvidar que la que ahora nos visita no es principalmente un mito ni una "gran estrella", sino simplemente uno de los más personales ejemplos del arte escénico de nuestro siglo. Y uno de sus más libres espíritus. A modo de introducción, hemos querido recoger en estas páginas algunas reflexiones de Pina Bausch en declaraciones efectuadas a los diarios "Libération" y "Le Monde" en 1989.

A VECES ME OLVIDO DE LA DANZA

"Hay dos evoluciones paralelas [en su trabajo de la década de los 80]. Por un lado la danza y por otro lado nuestro mundo, que trato de integrar en la danza. En mi caso no hay un estilo único y establecido. Desarrollo una forma de bailar en la que el gesto y la forma de andar reflejan nuestros sentimientos y nuestras existen-

cias. Como ellos, la danza es necesariamente cambiante. Me gustaría expresar de un modo subjetivo y responsable mi idea sobre las personas. Esta subjetividad es más rica que lo que pueda decirse con palabras".

"Tal vez se diga [que mi danza es neoexpresionista] por haberme formado con Kurt Joos en la Folkwangschule de Essen. Yo prefiero hablar de intuición. Cada vez que nos vemos obligados a expresar algo fuerte y preciso, sentimos un conocimiento anterior. Nos lo puede sugerir un sonido, un color que nos atrae intensamente y nos lleva de nuevo a un deseo no formulado. En *Café Müller* bailaba a ciegas y miraba hacia el interior para describir un entorno".

"En realidad, la vida actual ya no puede bailarse de forma tradicional. Rechazo la estética del gesto por el gesto. A veces incluso me olvido de la danza. Pero, si se presta atención, puede verse una forma de movimiento que me es particular. Soy bailarina, me gusta bailar. No obstante, tuve que sacrificar mi propia danza para encontrar el medio de incorporar al movimiento los problemas de nuestro mundo. He vivido en Nueva York, viajé sin cesar, conozco el trabajo de otros coreógrafos modernos, pero sobre todo no deseo imitarlos. A veces me da miedo ver sus trabajos. Mi objetivo es sorprender al público".

"Yo creo que, ante todo, hablo de amor. Deseo mostrar que los seres humanos no son ceros, que cada uno lleva dentro de sí el deseo de ser amado. Si eso se recibe como una no comunicación, eso puede ser un primer paso hacia la comprensión del otro".

"No es cuestión de improvisación. A veces encuentro la idea de un movimiento y les pido [a los bailarines] que lo ejecuten. Otras veces les



sugiero una serie de pruebas sobre la lluvia o sobre el modo de usar los pies; prefiero que inventen sus gestos, es importante para ellos y a menudo resulta más original. Ese trabajo puede durar semanas, meses. Tomo notas, acumulo material. Después hay que escoger, coordinar, precisar los gestos, los pasos. Es todo lo contrario de una improvisación. En el fondo es como la poesía: lo que sucede está fuera de las palabras y no se puede describir. Lo que queda a continuación es lo más duro: la composición, las conexiones, la puesta en ritmo del espectáculo”.

Declaraciones a Marcelle Michel, “Libération”, 19 de junio de 1989.

PENSAR CON EL SENTIMIENTO

“No se ha producido una ruptura [en su trabajo entre 1979 y 1989], sino probablemente un desarrollo más suave, una evolución que fue surgiendo lentamente. En mi vida se produjeron hechos muy importantes: la muerte de Rolf Borzik, mi compañero y escenógrafo, y el nacimiento de un hijo. Eso modificó mis puntos de vista. Al mirar atrás me parece ver ese desarrollo. Así lo testifican las tres piezas que se presentan en París en estos momentos [*Nelken*, *Bandoneon* y *1980*, presentadas en el Théâtre de la Ville en junio de 1989], que datan del comienzo de esta década: hay en ellas algo que va más allá de las relaciones entre seres humanos que antes pretendía mostrar, un aspecto social. En *Ahnen* (1987), no aparece solamente el momento vivido, también aparecen nuestros orígenes y nuestro futuro”.

“Creo que, después de unos años, todos los miembros de mi compañía comprenden que su

función en el espectáculo depende de lo que se quiere expresar. Se baila más o menos, pero todo el mundo, yo incluida, se debe someter a las necesidades de la expresión. Para comprender eso hay que tener otra noción de la danza, diferente de la noción de técnica a la que siempre se refiere la gente. Los miembros de mi compañía creen que lo que hacen es realmente danza. La danza siempre ha estado marcada por su entorno, incluso la clásica: se ha olvidado por completo de dónde proceden los movimientos, pero han nacido de la vida, como cualquier otro arte. Al crear una nueva obra se debe partir de la vida contemporánea y no de las formas ya existentes”.



Das escenas de “Tanzabend”

“No sé dónde está el origen, pero llega un momento en que sé que la obra está ahí, todavía muda y sin forma. Trato de hallar esa forma y empiezo a buscar. Es un gran trabajo. En esa búsqueda el último criterio es siempre el sentimiento, porque es el más justo. Se piensa con el sentimiento. Lo único que hace la cabeza es formular lo que ya ha sido ‘pensado’ por el sentimiento. Él es quien habla directamente a los demás. El idioma en que tratamos de expresarnos siempre es menos preciso, excepto el idioma poético”.

Declaraciones a Sylvie de Nussac, “Le Monde”, 23 de junio de 1989.



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

Sala **OLIMPIA**

PROGRAMACION 1991-92
PRIMER TRIMESTRE

SEPTIEMBRE

Escuela de la Compañía Nacional de Teatro Clásico
"El Jardín de Falerina" de Pedro Calderón de la Barca
Dirección: Guillermo Heras
Coproducción: C.N.T.C., C.N.N.T.E. y Festival de Almagro

II MUESTRA DE TEATRO MADRILEÑO

Días 11 al 15 **ARA UNIVERSO**
"El Camino de estrellas" de Rafael Magano
Dirección: Rafael Magano

Días 18 al 22 **CALENDA S.L.**
"Más cuento que Calleja" de Carlos Marco
Dirección: Carlos Marco

V CERTAMEN COREOGRAFICO DE MADRID
Coordinación y Organización: PASO A DOS
Del 24 al 29

OCTUBRE

FESTIVAL DE OTOÑO

Días 3 al 6
"El banquete" de Platón
Dirección: Iago Pericot

Días 10 al 20 **COMPAÑIA NURIA ESPERT**
"Maquillaje" de Hisashi Inoue
Dirección: Koichi Kimura

Días 24 al 27 **COMPAÑIA JOAN BAIXAS**
"Arbol Tembloroso"
Dirección: Joan Baixas

Días 30 al 3 **COMPAÑIA DE DANZA BLANCA CALVO**
"Detrás del viento"
Coreografía: Blanca Calvo

NOVIEMBRE

EXTENSION DEL FESTIVAL IBEROAMERICANO DE TEATRO

Días 6 y 7 **COMPAÑIA CELCIT (Venezuela)**
"El americano ilustrado"
Autor y director: José Ignacio Cabrujas

Días 9 y 10 **GRUPO BOY VOLADOR (Brasil)**
"Corpo de Baile"
Creación: Boy Volador
Dirección: Ulises Cruz

Días 13 y 14 **CENTRO DE INVESTIGACION Y DIVULGACION TEATRAL (Paraguay)**
"Yo el Supremo" de Augusto Roa Bastos
Dirección: Agustín Núñez

Días 16 y 17 **BALLET STAGIUM**
"Cenas sem palavras" "Floresta do Amazonas"
Autor y Director: Decio Otero y Marika Gidali

Días 20 al 24 **TEATRO FRONTERIZO**
"Pérdida en los apalaches" de José Sanchís Sinisterra
Dirección: Ramón Simó

LA DESPEDIDA DE KANTOR

Hoy es mi cumpleaños, el espectáculo que no pudo ser terminado por su creador, está siendo presentado en todo el mundo como "el último ensayo del espectáculo de Tadeusz Kantor". Sus actores, la compañía Cricot 2, "los sub-arrendatarios" de la habitación de la imaginación de Tadeusz Kantor", se presentan con estas palabras: "Estando bajo la influencia de fuerzas / superiores a las nuestras / venimos para cumplir con el encargo / que nos ha sido designado. / Es nuestra tarea y nuestro deber / moral, para lo que nos has enseñado, / que, fieles a tu genio, / lo transmitamos / desde el escenario de tu teatro al mundo".

Este verdadero testamento teatral de Kantor podrá verse en el Teatro Albéniz de Madrid entre los días 9 y 13 de octubre.

DIE KLAGE DER KAISERIN EIN FILM VON PINA BAUSCH



EL LLANTO DE LA EMPERATRIZ: ¿UNA AUSENCIA SUBSANABLE?

Dentro del interesante ciclo cinematográfico que el Festival de Otoño ofrece en la Filmoteca Nacional (Cine Doré) durante los meses de octubre y noviembre figuran varias dedicadas a Tadeusz Kantor (*El retorno de Ulises*, de Andrzej Sapka), Gerhard Bohner, el tándem John Cage-Merce Cunningham, y dos interesantes realizaciones sobre Pina Bausch: *Un jour Pina a demandé*, de Chantal Ackerman (1983) y *La consagración de la primavera*, de Pir Wekyrich (1978). En otro programa dedicado a los coreógrafos Kurt Joos, Gerhard Bohner y la propia Pina Bausch puede verse la interpretación de esta última en una coreografía de Joos, con el Folkwang Ballet de Essen.

Lástima que en este sugestivo conjunto no se haya incluido la primera película realizada por la mismísima Pina Bausch: *Die Klage der Kaiserin* (El llanto de la emperatriz), un largometraje de 104 minutos producido por L'Arche Editeur, con la colaboración de varios productores alemanes (Wuppertaler Bühnen, Zweites Deutsches Fernsehen) y las cadenas de televisión Channel Four de Londres y la SEPT de París. Se presentó en La SEPT en junio de 1989. ¿No sería ésta una ausencia fácil de subsanar?

agenda

FASES

DESEO

empezar mi suscripción anual a la revista FASES y recibir en mi domicilio 5 números de FASES por el precio de 500 pts.

Apellidos	Nombre	Teléfono
Localidad	Código Postal	País

Suscripción anual (cinco números): 500 pts

ASOCIACION DE AMIGOS DEL TEATRO PRADILLO

La Asociación de Amigos del Teatro Pradillo te ofrece: Un descuento del 66% en el precio de las entradas del Teatro. Descuentos para la inscripción en los cursos que se organicen. Bonificaciones y ventajas para la asistencia a otros espectáculos y para la adquisición de publicaciones de venta en la sala.- Envío a domicilio de la información y publicaciones del Teatro. Preferencia en el acceso a la sala para las distintas actividades paralelas.

- Para ser socio de la Asociación de Amigos del Teatro Pradillo es necesario:
- Presentar dos fotografías.
 - Pagar una cuota mensual de 500 pts. en dos recibos semestrales de 3.000 pts.
 - Cumplimentar EL BOLETIN DE INSCRIPCION.

OFICINAS E INFORMACION
de 10 a 14 h. y de 16 a 19 h.
Pradillo, 12. 28002 MADRID

Programación del Teatro Pradillo

(SEPTIEMBRE - OCTUBRE 1991)

CONVERSACIONES

El Teatro Pradillo inicia en septiembre una nueva actividad que se mantendrá durante toda la temporada 1991-1992: una serie de conversaciones con los creadores y compañías participantes en nuestra programación. Estas conversaciones están abiertas a todas las personas interesadas en los procesos de creación y en los problemas y desarrollos del teatro y de las artes contemporáneas. Se trata simplemente de aprovechar, en un ambiente informal y amistoso, la oportunidad de intercambio de criterios y experiencias, entrar en los entresijos de la creación de un espectáculo, quizá saber un poco más, volver a escuchar, en todo caso, los ecos del escenario.

Estas son las conversaciones previstas durante los meses de septiembre y octubre de este año:

Septiembre

Miércoles 18
Conversación con Michel Azama
(autor de "La esclusa")

Jueves 26
Conversación con Oscar Gómez
(Legaleón Teatro)

Octubre

Viernes 4
Conversación con Josef Nadj
(coreógrafo)

Viernes 11
Conversación con Ernesto Caballero
(Teatro Rosaura)

Viernes 25
Conversación con Manuel Angel Egea
(La Deliciosa Royala)

Horarios:

Las funciones tienen lugar a las 21 horas. No se permitirá la entrada una vez iniciada la representación. Ocasionalmente podrán producirse cambios de programación o de horario, por lo que recomendamos consultar previamente la cartelera.

Las conversaciones, de entrada libre, tendrán lugar en los días señalados, entre las 18,00 y las 20,00 horas.
(Coordinación: Antonio Fernández Lera).

SEPTIEMBRE

19 JU	LA ESCLUSA
20 VI	(Michel Azama)
21 SA	Legaleón Teatro
22 DO	(Director: Oscar Gómez)

26 JU	LA ESCLUSA
27 VI	(Michel Azama)
28 SA	Legaleón Teatro
29 DO	

OCTUBRE

1 MA	
2 MI	
3 JU	LE CANARD PEKINOIS
4 VI	(EL PATO PEQUINES)
5 SA	Josef Nadj
6 DO	

10 JU	ECO Y NARCISO
11 VI	(Calderón de la Barca)
12 SA	Teatro Rosaura
13 DO	(Director: Ernesto Caballero)

15 MA	
16 MI	ECO Y NARCISO
17 JU	(Calderón de la Barca)
18 VI	Teatro Rosaura
19 SA	
20 DO	

24 JU	YO, PIERRE RIVIERE...
25 VI	La Deliciosa Royala
26 SA	(Director: Manuel Angel Egea)
27 DO	

29 MA	
30 MI	YO, PIERRE RIVIERE...
31 JU	La Deliciosa Royala

NOVIEMBRE

1 VI	
2 SA	YO, PIERRE RIVIERE...
3 DO	La Deliciosa Royala