

NUMERO 5
NOVIEMBRE/DICIEMBRE 1991

F A S E S

REVISTA DE TEATRO

■ FESTIVAL DE OTOÑO

LA TARTANA TEATRO: MUERTE DE AYAX

GERHARD BOHNER:
IM (GOLDENEN) SCHNITT: MATERIAL

CAMBALEO TEATRO:
LORCA DE ATAR:
PAISAJES DE AMOR CON POETA

■ MUESTRA ALTERNATIVA DE TEATRO

■ JOHN CAGE: ¿HACIA DONDE NOS DIRIGIMOS?

■ CON TEXTOS DE:

Antonio Fernández Lera, Rodrigo García,
Esteve Graset, Carlos Marquerie,
Alberto Martín, Carlos Sarrío,
Gordana Vnuk/Mirna Zagar

EDICIONES

TEATRO PRADILLO

TIEMPO Y ESPACIO PARA LAS ARTES

FASES

Número 5
Noviembre/Diciembre 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 García Estades

CONSEJO EDITORIAL

Juan Muñoz
Carlos Marquerie
Antonio Fernández Lera

TEXTOS DE

John Cage
Antonio Fernández Lera
Rodrigo García
Esteve Graset
Carlos Marquerie
Alberto Martín Expósito
Carlos Sarrío
Gordana VnučkMirna Zagar

FOTOGRAFÍAS

Carlos Marquerie
Francisco Iniesta
Romero
José Albit

ILUSTRACIONES

Jack Thayer

PUBLICIDAD

Pradillo 12
(91) 416 90 11

IMPRESION

Graphia

Depósito legal: M-39873/1990

ISSN:1131-561X

En portada:

"Muerte de Ayax"

En uno de los textos que se publican en estas páginas, el compositor John Cage plantea una exigencia y una necesidad que sigue teniendo plena vigencia en nuestros días: "dar tiempo- espacio a las artes". La expresión utilizada por Cage (to space-time) permite y sugiere la existencia de una fusión de tiempo y espacio. Y aún más: la necesidad imperiosa de ese territorio concreto de espacio/tiempo para un fértil desarrollo de las artes y de la creatividad humana.

En el mundo científico -a veces con mayor soltura y falta de prejuicios que en el mundo de las artes- se recurre a factores como la incertidumbre, el desorden o el misterio, como claves -también- para entender la realidad en la que existe el ser humano y todo lo que le rodea. Hace pocas semanas, cosmólogos de diversos países discutieron en una ciudad española sobre el sentido y la existencia del tiempo, asimétrico e irreversible, como una de las dimensiones más misteriosas de la física.

A la vez, reaparecen y se refuerzan en el horizonte de nuestras vidas otras presencias: la guerra, la violencia, el racismo. O de pronto abrimos los ojos y vemos la hostil y fría mirada del hambre, el odio, la intolerancia, la persecución: el rostro de la insolidaridad y la desconfianza. Muy cerca de nosotros. Más allá de la televisión.

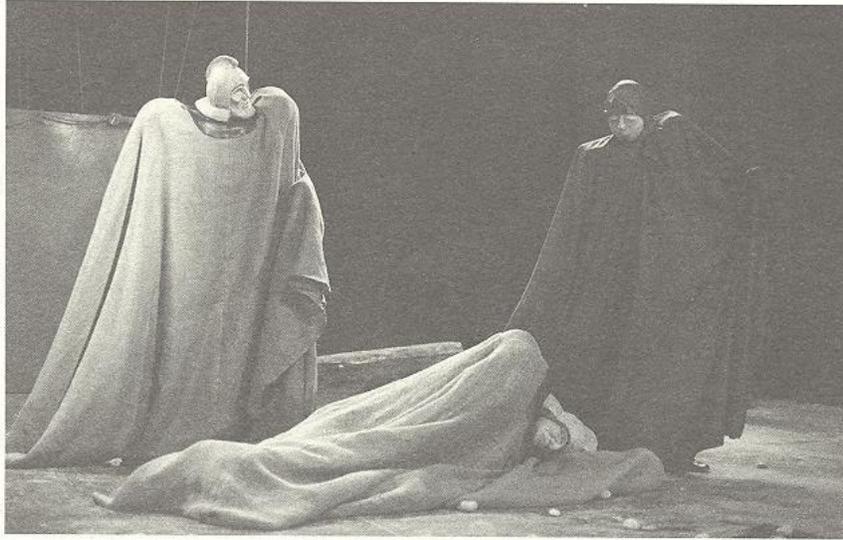
Siempre ha sido grande la tentación de convertir el arte en una forzada expresión de dogmas morales, políticos o sociales: en un instrumento que, despojado de su propia razón de ser, se ve absurdamente obligado a negarse a sí mismo. El maniqueísmo de nuevas y viejas inquisiciones pretende imponer a las artes lo que debe hacerse y cómo debe hacerse. Las artes -en cualquiera de sus territorios, desde la novela hasta las artes escénicas que aquí reivindicamos como territorio autónomo de creatividad- se ven así sometidas a reglas y normas ajenas a lo propiamente artístico, a eso que, en su reciente y magistral ensayo sobre Kafka, Milan Kundera llama 'la pasión por la forma' (*), sin la cual todo contenido y todo compromiso desembocan en alcantarillas y desagües.

En el teatro -el espacio y el tiempo de las artes escénicas- la respuesta a una pregunta todavía puede ser, en primer lugar, el planteamiento de una nueva pregunta. La incertidumbre forma parte de la vida y es una de las herramientas básicas en cualquier actividad creadora. Los modelos de visión basados en el prejuicio podrían llegar a ser el disfraz de nuevos oscurantismos (intolerancias, inquisiciones). En el terreno del arte, sin renunciar a la visión de lo que sucede en el mundo -sin encerrarnos en lo que otro de nuestros colaboradores ha denominado 'jaula de cristal'- todavía podemos evitar convertirnos en monos devoradores de cacahuets envenenados, encerrados entre las cuatro paredes de nuestra propia jaula.

(*) Milan Kundera: "La sombra castradora de san Garta". Publicado en "Babelia", revista de cultura del diario "El País", 19 de octubre de 1991.

MUERTE DE AYAX

otoño



Frente al mundo de Ajax, representado por los títeres, hay dos voces de mujer: dos mujeres. Las historias de sangre y muerte de los Ajax y los Ulises -historias de hombres más que sanguinarios- aquí son pronunciadas por voces de mujer. No sabemos la razón para ello. No queremos tener claras todas las razones, aunque hay rastros evidentes. En la tragedia de Sófocles, Tecmesa, la dócil esclava madre del hijo de Ajax, es una figura silenciosa, poco más que un animal doméstico, poco más que un perro. Aquí no es más que una voz. O el eco de una voz.

Los personajes de la tragedia, las propias intervenciones del coro clásico, ¿no son acaso voces? ¿No son figuras? ¿No son tal vez simples muñecos?

Todo comienza con una noticia: una conversación entre Ulises y la diosa Atenea (o más exactamente, una conversación con la Voz de la diosa Atenea) nos transmite la información sobre la matanza cometida la noche anterior por un Ajax enloquecido. Ulises no ve a Atenea. Ajax no ve a Ulises. Ulises y Atenea desaparecen.

Los hechos en torno a la muerte de Ajax han tenido lugar **antes**. Son hechos transmitidos, **informados**. Ese fenómeno de la información es, tal vez, otro de los temas básicos de esta *Muerte de Ajax*.

Todo ello para, al final, hablar sobre nosotros mismos. Y sobre el mundo que nos rodea.

A.F.L. / J.M.

LA TARTANA

TEATRO

Muerte de Ajax, con texto de Antonio Fernández Lera y dirección de Juan Muñoz, se presenta en el Teatro Pradillo entre los días 14 de noviembre y 1 de diciembre. Participan en *Muerte de Ajax* las actrices Aurora Montero y María Luisa Mosquera y, como manipuladores de los muñecos, Raúl Bode, Andrés Hernández y Esteban Ortega.

(Conversación pública con Juan Muñoz, director de *Muerte de Ajax*, el viernes 15 de noviembre, a las 18,00 horas, en el vestíbulo del Teatro Pradillo).

DIALOGO DE HOMBRES CIEGOS

(Ulises)
He visto sus huellas
y las he perseguido SI
durante horas
con la perseverencia de mi alma de perro
mi nariz el hocico de una hiena
que sabe pisar sin dejar señales
en las finas arenas de la playa
Donde huelo tu cabeza tus manos tu cuerpo
Dime si estás aquí
Dime por qué lo hiciste

(Ajax)
Por tus armas
que no son tuyas
Por el placer de manchar mis manos
con vuestra sangre

(Ulises)
Durante la noche
Mediante burlas y engaños

(Ajax)
Ahora soy el hombre más feliz de la tierra

(Ulises)
Cargas ahora con los pesados cuerpos
de los humildes bueyes medio muertos
y los maltratas
con tus orgullosas armas
HACHA LATIGO CUCHILLO PUÑAL
Como si fueran hombres
Pero sigo sin verte
Dime si estás aquí Dime
si conseguiste (según tú) darme muerte

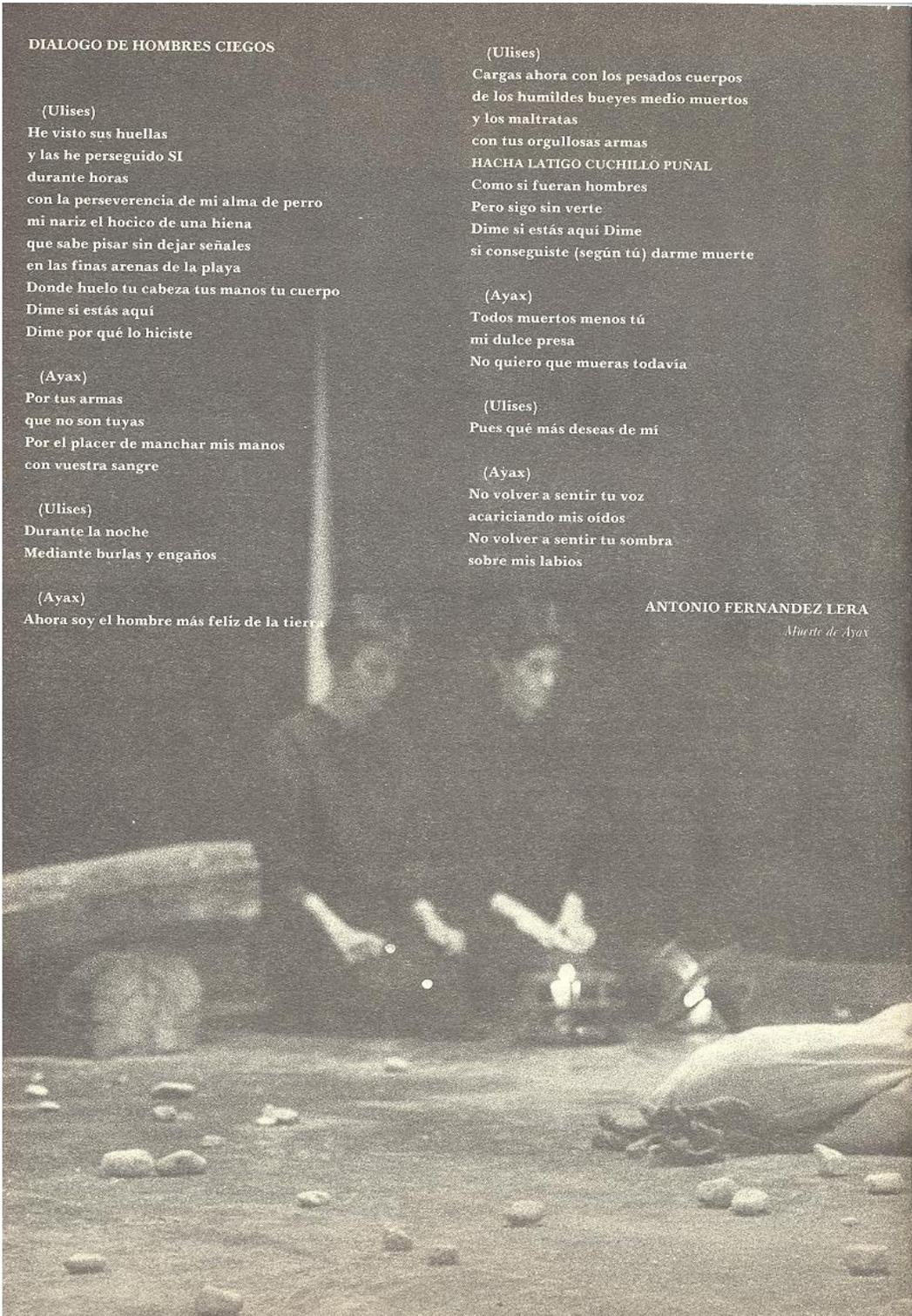
(Ajax)
Todos muertos menos tú
mi dulce presa
No quiero que mueras todavía

(Ulises)
Pues qué más deseas de mí

(Ajax)
No volver a sentir tu voz
acariciando mis oídos
No volver a sentir tu sombra
sobre mis labios

ANTONIO FERNANDEZ LERA

Muerte de Ajax



La última producción de la compañía Cambaleo Teatro de Madrid, titulado *Lorca de Atar: Paisajes de amor con poeta* puede verse en el Teatro Pradillo a partir del 6 de diciembre (durante dos semanas, hasta el domingo 15 de diciembre). *Lorca de Atar*, dirigido por Carlos Sarrió, cuenta con la participación de los actores Eduardo Cueto, Arsenio Jiménez, Rosa Díaz, Begoña Crespo y Antonio Sarrió. El espacio escénico ha sido creado por Zbyszek Olkiewicz y la iluminación ha sido diseñada por Eduardo Cueto. Es una coproducción de Cambaleo Teatro con el CEYAC de la Comunidad de Madrid.

(Conversación pública con Carlos Sarrió (director de Cambaleo y del espectáculo *Lorca de Atar: Paisajes de amor con poeta*), el viernes 13 de diciembre, a las 18,00 horas, en el vestíbulo del Teatro Pradillo).

*LORCA DE ATAR:
PAISAJES DE AMOR
CON POETA*



RECORDAR HACIA MAÑANA

I

*Sólo el misterio nos hace vivir.
Sólo el misterio.*

Federico García Lorca

Desde hace varios años tenía en mente la idea de realizar un espectáculo sobre Lorca, pero el proyecto no se realizó.

Al leer su biografía siempre me atrajo su actitud vital y espontánea, en un momento histórico tan crítico en España.

por
CARLOS SARRIO

Era bastante difícil que una personalidad independiente y sensible como la suya pudiera escapar de la barbarie fascista, que quería terminar con cualquier signo de inteligencia. Siempre he tenido la sensación de que él nunca entendió por qué le mataban. Parece como si todas las circunstancias en su vida le empujara a seguir un camino que indefectiblemente acababa en la muerte, como un héroe de tragedia. Su personalidad y su obra le convierten en punta de iceberg de aquella España. Es en este sentido que me parece interesante su mundo, porque Lorca es aquella España, en su vida se unen de manera

vital y arrasadora las contradicciones de nuestro país en aquel tiempo.

Todos estos motivos son análisis muy personales por los que me parece apasionante la personalidad de Lorca. Pero hoy, en 1991, y después de haberse celebrado el cincuentenario de su muerte, poco queda que decir sobre su vida, su obra, la situación política en que se inscribe. Hoy el motivo que me anima a acercarme a Lorca es muy distinto, quizá más íntimo, más simple: fundamentalmente, el poeta y su manera de ver el mundo.

2

La línea que ha seguido Cambaleo Teatro en la realización de un espectáculo ha consistido en analizar un suceso o un estado de la realidad y llevarlo al escenario, traduciendo en imágenes teatrales lo que nos preocupaba. En *Vivir* analizábamos la ocupación del espacio natural por el hombre y cómo organizaba su vida después. En *Proyecto Van Gogh* la tensión del artista con la sociedad que le rodea, a través de la figura de Vincent. En *Gaia 1990* partimos de la catástrofe y de los elementos naturales.

Justo en este momento, pararse a mirar a nuestro alrededor sólo produce ganas de gritar. Pero, más allá de la justificada queja, está la posibilidad de mirar nuestra propia realidad, los elementos que conforman nuestra vida cotidiana, las pequeñas cosas, lo que nos importa, lo que nos hace sufrir o ser alegres todos los días.

Y aquí aparece el punto de vista del poeta, su forma de mirar lo que le rodea, saltando por encima e inmerso a la vez en lo sórdido de la vida. Como dice Lorca: "No sólo pedir el pan, sino la piedra preciosa de cada día".

Es en este contexto cuando surge una palabra: amor. Pero no el amor como concepto abstracto, sino el amor concreto, tu amor, mi amor por las cosas, por las personas. El amor que te hace enfrentarte a la vida, ver de otra manera; es el amor lo que te hace protagonista de tu propia vida, porque te permite cambiar la realidad. El amor como acción que se ejerce en la realidad.

Una vez más, el espectáculo es un viaje. Una experiencia que parte de nosotros, de nuestro amor concreto, de nuestras propias vivencias, con Lorca como punto de referencia continuo. Quizá lo más interesante sea poder encontrarnos con él, con la persona.

3

LOS VIAJES

En este espectáculo necesitaba partir de nosotros mismos para llegar después al 'tema'. La pregunta fundamental era: ¿cómo? Necesitaba encontrar un punto de comunicación extracotidiana con cada uno de los actores. Así surgió la idea de los viajes. Propuse a los actores que cada uno planteara un viaje conmigo, al sitio que ellos eligieran. Cada uno planeaba el viaje, la duración, el sitio. El objetivo era complejo, puesto

que se trataba de exteriorizar un viaje interior, mostrar el amor concreto o simplemente encontrar una situación de comunicación entre dos personas. Quería definir unos paisajes, crear unos contornos, delimitar el espacio de acción, para luego volver nuestra vista a Lorca. Podemos decir, entonces, que el mundo de Lorca es restringido y es un punto de llegada.

Un viaje por siete paisajes de amor con muerte de un poeta y al fondo Federico- algunas notas de música vuelan por el espacio y los actores recrean un pequeño momento de amor

Los paisajes se definen por elementos o temas aparecidos en cada viaje. El objetivo era crear unos contornos que definieran un ambiente. Quizá lo más importante no se pueda describir con palabras, ya que cada paisaje que describo a continuación es una experiencia con la realidad, con nuestra propia realidad. Todo está lleno de vivencias y sensaciones que sólo nosotros podremos desvelar e intentar traducir en imágenes.

Paisaje 1

Sol. Amarillo. No hay sombras. Vendimia. Cepas. Ambiente de trabajo. Ritmo lento. El papel de hombres y mujeres. La abuela sin recuerdos mira continuamente sus manos. La conexión de la gente con la tierra. El vino.



Paisaje 2

En el norte. País Vasco. El encuentro con una niña de seis meses. Va descubriendo el mundo. Expresarte de otra manera. Vivir en el margen. La confirmación de que eres fértil. Crear algo. Encuentros y desencuentros. El Nacimiento.

Paisaje 3

El pueblo abandonado. Ausencia. Imaginar cómo sería la vida. Alguien se encontró un San Sebastián. Compartir el techo. El fuego, el pan, el puchero, el vino es la casa. El paisaje duro. La quebrada. El viento.

Paisaje 4

La llanura. Cielo gris. El silencio. Bailar para ser libre. Romper los lazos que te atan. Salir de la negación del pozo oscuro. El viaje de la parálisis a la danza. Los ojos. Los ojos que gritan. Murnullos de palabras reprimidas.

Paisaje 5

Amar Madrid. La contradicción. El rugido de los coches en la M-30, en el *walkman* escuchas las canciones de Federico y La Argentinita. Setenta negros hacinados en la plaza de España. Un mendigo lee los periódicos que recoge. La plaza de toros. Pasear. El jazz. El flamenco. Lo que define a un pueblo.

Paisaje 6

El pasado oscuro. Un asilo. La iglesia horrible. Soledad. Un viaje del pasado al presente. Amar a una mujer. Una luz naranja nos ilumina en el Retiro.

Paisaje 7

El trabajo con la tierra. Vivir de la tierra. Los viejos. El conocimiento de los viejos. Una forma de vida que se acaba.

4

A partir del material delimitado en cada paisaje se inicia una doble labor: buscar, por una parte, referencias en la obra de Lorca y, por otra parte, un trabajo de improvisación a partir de temas planteados por los actores.

Mostrar un mundo íntimo, pequeño, un viaje interior a través de acontecimientos que todavía no han sucedido. "Si, hay que recordar hacia mañana", dice el Viejo en *Así que pasen cinco años*.

Paisajes que se crean y se disgregan. El viaje del poeta por esos paisajes, con un conflicto continuo, la materialización del amor en todo lo que te rodea y a la vez el sufrimiento íntimo por la ausencia del amor que deseas. La presencia inexorable del paso del tiempo. Y la necesidad de expresarte, realmente, aunque los demás no te entiendan.

IM (GOLDENEN) SCHNITT

EN LA SECCION (AUREA)

otoño

“Pienso que es muy importante ofrecer al espectador la posibilidad de aportar algo propio. Por ejemplo, no darle todo terminado, sino hacerle participar en la creación. El movimiento no es sólo un movimiento del bailarín, sino que hay que experimentar que se mueve todo. También una luz que se extingue lentamente puede ser una experiencia de movimiento. Creo que una observación profunda puede llevar al reconocimiento. Estos procedimientos dentro del teatro son normalmente muy complejos y siempre deseo su simplificación. Encontrar el equilibrio, esto es el arte”

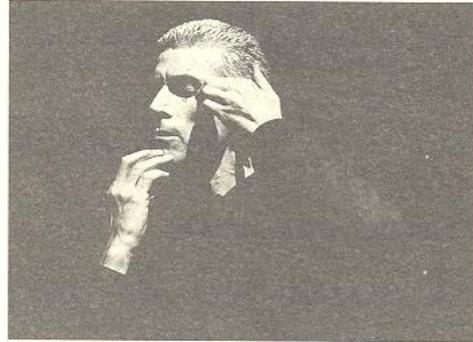
GERHARD BOHNER

EL CUERPO ES EL CONTENIDO DE LA DANZA

Junto con Pina Bausch, Reinhild Hoffmann y Suzanne Linke, Gerhard Bohner forma parte de la corriente de coreógrafos que buscan una renovación de la danza alemana de posguerra. Durante años ha ocupado un destacado lugar en la danza de su país: bailarín en la Deutschen Oper de Berlín, director del Darmstadt Tanztheater y del Ballet de Bremen a finales de los años 70, junto a Reinhild Hoffmann. Inspirado en las teorías artísticas de la Bauhaus y en especial en las de Oskar Schlemmer, Bohner está entregado desde hace varios años a una trilogía coreográfica cuyo eje es el solo de danza. Solo consigo mismo y con el espectador, con impresionante rigor e intensidad, Bohner se interroga en *Im (Goldenen) Schnitt - Material* sobre los límites, las manipulaciones y los espacios de libertad del ser humano.

Las reglas de la llamada ‘sección áurea’ [también denominada ‘divina proporción’, ‘regla de oro’ o ‘proporciones armónicas’ en arquitectura clásica], en la que dos partes de una recta se dividen armónicamente, relacionándose la parte más pequeña con la mayor igual que la parte mayor se relaciona con la totalidad de la recta, al ser aplicadas al cuerpo humano se traducen en el punto de concentración, por ejemplo, en el centro de gravedad, donde se encuentra el centro de cada movimiento de la danza. Las conexiones que resultan de las proporciones y relaciones que los miembros del cuerpo humano mantienen entre ellos, y con el cuerpo en su totalidad, son para Bohner el contenido de su trabajo artístico.

Bohner analiza en su coreografía los movimientos disponibles, el material de los movimientos que se extienden hacia el espacio, crecidos, con todas sus heridas, sin poder negar el dolor sufrido. Bohner realiza su análisis corporal dentro del espacio entre dos postes: Cabeza, hombros, brazos, manos, piernas, caderas, rodillas, pies... El cuerpo es el contenido



GERHARD BOHNER

de la danza. Las imágenes encontradas por Bohner contienen más que un frío análisis, no son abstractos como se puede abstraer de la coreografía. Si él rodea su cuello con las dos manos que se tocan con la punta de los pulgares se ve en el primer plano sólo la forma geométrica de un círculo, pero en el segundo plano se siente la angustia de la muerte.

Im (Goldenen) Schnitt (En la sección áurea), es el título común a diversos trabajos coreográficos de Gerhard Bohner, parte de los cuales, bajo el título *Im (Goldenen) Schnitt - Material*, se presenta en el Teatro Pradillo entre los días 8 y 11 de noviembre, en el marco del Festival de Otoño de Madrid.

(Conversación pública con el coreógrafo y bailarín Gerhard Bohner, el sábado 9 de noviembre, a las 18,00 horas, en el vestíbulo del Teatro Pradillo).

MUESTRA ALTERNATIVA INTERNACIONAL DE TEATRO

En diciembre, dentro de la III Muestra Alternativa Internacional de Teatro que organiza en diversos espacios escénicos de Madrid la Sala Triángulo, dos compañías españolas presentan sus producciones en el Teatro Pradillo: el Teatro del Azar, de Valladolid, y el Teatro para un Instante, de Granada.

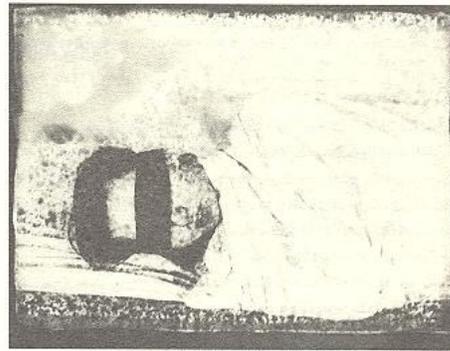
diciembre

TEATRO DEL AZAR

LA VIDA NO ES UNA VENTANA

"*La vida no es una ventana* evoca, recrea el aroma, el ambiente, la estética del suicidio romántico. Por qué se suicidan los poetas. Recreamos en *La vida no es una ventana* la visión del abismo. El texto de la obra es creado a partir y a través de las improvisaciones, sustentadas por 'ideas textuales' no vinculadas al teatro sino a la poesía: la poesía de todos esos artistas que acabaron en el suicidio (Sylvia Plath, Cesare Pavese, Paul Celan)".

La vida no es una ventana, con dirección y dramaturgia de Agapito Martínez, se presenta en el Teatro Pradillo, en el marco de la Muestra Alternativa Internacional de Teatro, durante los días 2 y 3 de diciembre. Es una producción de Teatro del Azar, de Valladolid, en la que intervienen los intérpretes Mercedes Asenjo, María Luisa Dapena y Carlos Tapia.



TEATRO PARA UN INSTANTE

EL ÚLTIMO GALLO DE ATLANTA

"Partimos de un deseo, del deseo... Un deseo que se desconoce, no formulado, un deseo al que hay que poner palabras. No sabemos si se trata de una pregunta cuya respuesta no existe o una respuesta a una pregunta que nadie hizo. Como el deseo, confuso en ocasiones, lleno de frustración y conflicto, profundo y vivo, misterioso, vacío por momentos".

"No se trata de un ejercicio, un sistema, una mecánica. Se trata de un auténtico paisaje y, como tal, imposible, al ser descrito, de no ser interpretado, soñado, fantaseado, falseado. El espectador puede viajar hasta ese lugar a través de los elementos más rudimentarios de la dialéctica y comprobar que no hemos dicho la verdad porque la verdad no existe, sólo su melodía hecha de deseo, y un deseo puede verse no cumplido, pero no dejará, por eso, de ser real".

El último gallo de Atlanta, con guión y dirección de Sara Molina, es el espectáculo que la compañía Teatro para un Instante, de Granada, presenta en el Teatro Pradillo, en el marco de la Muestra Alternativa Internacional de Teatro, durante los días 9 y 10 de diciembre.



Guerra

CARTA DESDE ZAGREB

por
GORDANA VNUK y MIRNA ZAGAR

Más de un tercio del territorio croata está ocupado. La ocupación se produjo por orden del Gobierno serbio presidido por Slobodan Milošević y un grupo de generales del Ejército serbio.

Croacia no dispone de armas apropiadas para combatir contra los tanques, aviones y cañones utilizados por el Ejército federal y por escuadrones especialmente formados de terroristas serbios (*chetniks*). El mundo impuso un embargo sobre la importación de armas a Croacia. Nuestra defensa se ha visto limitada a pistolas y ametralladoras y una pequeña cantidad de municiones. Las fuerzas croatas se han visto obligadas a rendirse pueblo por pueblo, ciudad por ciudad.

Lo que sucede en el territorio ocupado es, por su brutalidad y crueldad, algo sin precedentes en la historia europea desde la segunda guerra mundial. La población de los pueblos croatas está siendo asesinada y aniquilada (se cortan brazos y piernas de personas aún vivas, se arrancan ojos y corazones, según una antigua costumbre *chetnik*). Sus hogares son reducidos a cenizas. Pueblos como Kijevo, Celije, Skela y muchos otros ya no existen en el mapa de Croacia. Se han recibido informaciones de que en Baranja los croatas supervivientes son obligados a llevar cintas rojas en el brazo y sus casas están marcadas de rojo.

El número de refugiados procedentes de la zona ocupada ha aumentado hasta un mínimo de 300.000, y ese número aumenta de día en día. Se estima que hasta la fecha más de dos mil croatas han perdido sus vidas en la guerra; se ignora el número exacto de heridos, pero es seguro que pueden contabilizarse por miles.

La economía croata está en estado de ruina. Los bienes, el trigo y el ganado han sido trasladados a Serbia. Las fábricas, almacenes, instalaciones industriales y hogares civiles son saqueados y

Pasamos la mayor parte de nuestro tiempo en sótanos y refugios.

después incendiados. No existe comunicación entre diversas partes del país. Las carreteras y las líneas de ferrocarril están bloqueadas o destruidas, los puentes han sido volados, todos los aeropuertos civiles están cerrados. Bajo vigilancia de buques de guerra el tráfico marítimo permanece bloqueado. Las islas no tienen contacto con la costa. En todos los rincones de Croacia hay escasez de alimentos, agua, electricidad, medicinas.

Los corresponsales de guerra extranjeros afirman que esta guerra es una de las más sucias que han conocido. Hasta ahora, más de 15 periodistas han resultado muertos, muchos otros heridos. La prensa, la Cruz Roja y las ambulancias son objetivos deliberados. El agresor no duda en disparar contra hospitales, escuelas, iglesias, monumentos históricos u observadores de la CEE.

En los últimos días, las ciudades de Osijek, Vukovar, Vinkovci, Sibenik, Split, Ploče... fueron insistentemente bombardeadas por la aviación militar. La antigua ciudad de Osijek, una de las más hermosas de esta parte de los Balcanes, conocida por su iglesia gótica y sus edificios barrocos, ha quedado destruida. El principal hospital de Osijek, con sus enfermos y heridos dentro, fue bombardeado durante varios días. Sólo quedaron ruinas.

Zagreb vive en una atmósfera de pánico y miedo. Un día tras otro estamos a la espera de ataques aéreos y pasamos la mayor parte de nuestro tiempo en sótanos y refugios. La ciudad ha sido objeto de ataques aéreos y de artillería pesada en diversas ocasiones. Por todas partes pueden oírse disparos.

Este no es un conflicto étnico entre tribus balcánicas. Es una guerra no declarada, de conquista de partes del territorio croata, perpetrada por Serbia como parte de su política oficial, y por el Ejército federal, cuyo personal de mando es

serbio en un 90%. La guerra es el resultado de las aspiraciones hegemónicas de Serbia desde hace un siglo en esta parte de los Balcanes. La reciente expansión fue iniciada por Slobodan Milosevic y su partido comunista, la última fortaleza del estalinismo en Europa. El sentido teórico de esta política fue planteado hace ya cinco años en el llamado 'Memorandum SANU', un documento legal publicado por la Academia Serbia de Ciencias y Artes y firmado por destacados intelectuales y políticos serbios. A partir de su afirmación sobre la nación serbia "amenazada", plantea la exigencia de que todos los serbios deben vivir en un Estado. Esto conduce al trazado de un nuevo mapa de Serbia, en el que se incluye también una amplia porción del territorio croata desde Eslavonia hasta Karlobag, abarcando así una importante parte de la costa dálmata. Estos territorios *nunca* pertenecieron a Serbia, bajo ningún concepto histórico, político o étnico.

La nueva Constitución serbia (1990) otorga a Serbia el derecho de intervención en todas las repúblicas y regiones yugoslavas donde resida una minoría serbia. La minoría serbia "amenazada" de Croacia es utilizada como conocida excusa para la anexión (todavía recordamos cómo Hitler "protegió" a los alemanes sudetes mediante la anexión de esa parte de Checoslovaquia en 1938). Sólo hay un 12% de serbios en Croacia. La Constitución croata garantiza todos los derechos nacionales civiles, tanto a ellos como a muchas otras minorías residentes en Croacia.

El plan serbio se llevó a cabo por etapas: comenzó con la abolición ilegal de la autonomía regional de Vojvodina y Kosovo (la violación de derechos humanos y torturas que se ejercen contra los albaneses, que constituyen el 90% de la población de Kosovo, sólo son comparables a los métodos sudafricanos del "apartheid", si no peores); posteriormente, se produjo la anexión silenciosa de Montenegro. Después de Croacia le ha tocado el turno a Bosnia y a Hercegovina, cuyo territorio ha sido ya ocupado por los tanques y soldados serbios. El levantamiento de los musulmanes y croatas de esta república contra el agresor es cuestión de días. Muy pronto, si no es detenido, el expansionismo serbio cruzará las fronteras yugoslavas amenazando a toda la región oriental de Europa central.

Es muy lamentable que en la Serbia actual no se haya producido un movimiento de oposición

Paz es todo lo que pedimos.

importante a esta política. La oposición se siente sumamente incómoda ante los medios militares utilizados por Slobodan Milosevic, pero comparte su misma voluntad de revisión de fronteras. Ni siquiera los llamados intelectuales liberales serbios han elevado su voz contra la persecución de los albaneses de Kosovo, y todavía dudan en llamar por su nombre al agresor de Croacia.

Si aceptamos que la paz en Europa depende de la preservación de las fronteras de sus Estados nacionales, en tal caso los medios de comunicación democráticos de un país democrático no pueden permanecer neutrales; deben condenar la agresión de Serbia como "esperemos" la última guerra imperialista de Europa.

Hasta ahora Europa ha fracasado absolutamente en el tratamiento de esta cuestión. Las interminables negociaciones, la falta de voluntad para definir las partes en conflicto y para llamar al agresor por su nombre, así como los titubeos para reconocer la independencia de Croacia y de Eslovenia, sólo han servido para estimular la fuerza destructora del Ejército federal serbio. Europa no sólo se limita a contemplar tranquilamente la catástrofe de nuestra nación, abocada a la extinción; incluso, mediante diversos tipos de embargos, nos impide defendernos.

Después de tantos inútiles tratados de paz parece como si el único modo de parar esta guerra fuese la derrota militar de Serbia. La política croata ha agotado todos los medios para una solución pacífica. Pero paz es todo lo que pedimos. Finalmente, las fuerzas militares de las Naciones Unidas o de la Comunidad Europea podrían ser el único medio que nos queda para impedir nuevos combates.

Por favor, ayudadnos a difundir la verdad sobre la guerra en Croacia. Reclamad ayuda a vuestros gobiernos.

Zagreb, 21 de septiembre de 1991

Mensaje enviado por Gordana Vnuk, directora artística del Festival Internacional de Teatro Eurokaz, de Zagreb, y Mirna Zagar, directora artística de la Semana Internacional de la Danza de Zagreb, a los miembros de la Informal European Theatre Meeting (IETM) y a compañías de teatro y entidades culturales de diversos países, para dar a conocer la situación que viven a causa del conflicto serbocroata.



Paz

EXPROPIADOS

Nos encontrábamos en Zagreb para presentar *Fenómenos atmosféricos* dentro de la programación del Eurokaz. Por aquellos días estalló el conflicto yugoslavo, en un principio localizado en Eslovenia. En Zagreb (Croacia) la situación era de absoluta calma, el festival funcionaba normalmente, las terrazas de los cafés estaban llenas de clientes hasta altas horas de la noche. Recibimos varias llamadas de la Embajada española en Belgrado, 'oredeñándonos' abandonar rápidamente Zagreb y trasladarnos a Belgrado. Consultamos con otras compañías extranjeras, con la dirección del festival, con amigos, llegamos a la conclusión de que no había ningún motivo que nos obligara a marcharnos sin cumplir nuestro contrato con el festival. Entretanto, un funcionario de la Embajada hizo unas declaraciones a la SER en las que manifestaba que Arena Teatro no obedecía las órdenes de la Embajada; que a este tipo de gentes se les debería retirar el pasaporte; que permanecíamos en Zagreb para dadas las circunstancias hacernos publicidad; que en medio del conflicto, en lugar de viajar a Belgrado, nos íbamos de copas hasta la madrugada... los medios de comunicación españoles reprodujeron las declaraciones a 'su manera'; en los informativos se habló de una compañía folclórica murciana atrapada en el conflicto...

¿Contar todo lo que se publicó o se dijo? ¿Para qué? Basta lo escrito para ver el 'reino de la confusión informativa'... ¿Y la verdad? ¿Pero es que a los medios les interesa la verdad? Les interesa la noticia de impacto, sea noticia o no. En ningún informativo se mostró el éxito de Arena en Zagreb ni el éxito del festival. ¿Qué mejor imagen hubiera sido mostrar el ambiente del festival junto al conflicto en Eslovenia? Sólo se mostraron imágenes de tanques y más tanques, dando la sensación de que toda Yugoslavia estaba en guerra. Esto mismo creían los funcionarios de la Embajada: "en cualquier momento habrá un golpe de Estado en Zagreb", ¿Golpe de Estado? Cuando llegamos a Barcelona nos esperaban las cámaras. Declaramos que no habíamos visto ningún tanque, ningún bombardeo, que en Zagreb no había nada de todo eso. Hablamos de la experiencia artística, del Festival, de los deseos de la gente en Croacia... No salimos evidentemente en los informativos. Quizá hubiera sido una buena jugada hablarles de tanques, sangre, carreras en la noche, pasos fronterizos... Habríamos salido en los informativos, pero ¿cómo hubiéramos podido decir que todo era falso? No habríamos

podido. Y de todas formas no habrían hablado para nada del Festival. No era noticia.

Creía que las embajadas estaban para ayudar, pero, además de ayudar, la Embajada española nos entorpeció, nos confundió, nos ordenó cuando sólo podía sugerir... No se ocuparon de saber qué hacíamos ni qué representábamos en Zagreb. La Embajada, creo yo, debía aprovechar la presencia de Arena en el Festival - presencia subvencionada por el Ministerio de Cultura de España - para promocionar el arte escénico de España... No parecía ser ésa su función. La Embajada pretendía montar una *performance* consistente en hacer que Arena huyera de Zagreb como una manada de gallinas (ninguna compañía extranjera se marchó: seguían llegando); un espectáculo posiblemente sublime para la Embajada, pero muy lejano de nuestros objetivos artísticos y sociales.

Cumplimos con nuestro trabajo, vivimos una experiencia artística inolvidable, nos sorprendió el ambiente, el calor del público, los coloquios con artistas croatas... Aquella gente nos inyectó una energía vital, propia de la esperanza en una situación nueva, en la libertad, en las expectativas, en la ilusión. Pero salimos de allí una vez terminado nuestro trabajo - tres o cuatro días antes de lo previsto; no pudimos ver los espectáculos de otras compañías, no pudimos seguir dialogando, aprendiendo, viviendo en aquella ebullición. Sea por malentendidos, por falta de información, por maldad, por bondad: nos mandaron a casa. Nos expropiaron en uno de los momentos más ricos de la existencia de Arena Teatro.

El Eurokaz era una vez más una piña entre organizadores, público y compañías. Hoy que la situación ha empeorado en Croacia, recuerdo a toda aquella gente con agradecimiento y espero que sus deseos no sufran demasiado el ímpetu artificio de los sabotadores de siempre.

Texto escrito a finales de agosto de 1991. Esteve Graset es director de Arena Teatro y de los Encuentros de Teatro Contemporáneo (ETC) de Murcia. Arena Teatro prepara en la actualidad su próximo espectáculo, *Expropiados*.



Proyecto

TITANIC

*"De hecho, nada ha ocurrido".
No hubo tal hundimiento del Titanic.
Era solo una película, un presagio, una
alucinación.*

H. M. Enzensberger
"El hundimiento del Titanic", Canto XXVII

I

En 1898, Morgan Robertson, autor entre otras obras de un libro de cuentos del mar titulado *Spun Yarns* escribió sobre un barco llamado *Titan*, un transoceánico inmensamente grande que se consideraba indestructible. En la narración, el *Titan* se hundía en su primer viaje al chocar contra un iceberg, un mes de abril, en el Atlántico Norte.

El 14 de abril de 1912, a las 11,40 de la noche, el transoceánico *Titanic* chocaba contra un iceberg. A las 2,20 de la mañana del 15 de abril de 1912, el *Titanic*, el barco más grande construido por manos humanas hasta la fecha, considerado indestructible, se hundía en el Atlántico Norte.

II

Quizás, por qué no.
Edward J. Smith, capitán del *Titanic*, 38 años de servicio, amante del teatro, conocedor de las coincidencias y de la obra de Morgan Robertson, decide la noche del 14 de abril de 1912, en el Atlántico Norte, realizar la función teatral más importante y realista de la historia: representar el hundimiento del *Titanic*. Escenografiar el océano, el Atlántico Norte, el *Titanic* y un iceberg desconocido. Protagonista y director: el Edward J. Smith.

Después de asombrar a Stanislavski y a los más radicales artistas de teatro, ante una vida sin capacidad de desarrollar y perfeccionar su arte, decide encañonarse la boca con su revólver.

Perfecto final.

Telón.



Después de Morgan Robertson
Después de Morgan Robertson

por
CARLOS MARQUERIE



Después de Morgan Robertson
Después de Morgan Robertson



Después de Morgan Robertson
Después de Morgan Robertson

III

Pocas catástrofes en la historia han tenido tanta letra escrita y tanta especulación como el hundimiento del *Titanic*. ¿Cuál es la razón? ¿Qué tiene de tanto interés el hundimiento del *Titanic*?

Pregunta sin resolver.
Punto y aparte.

El *Titanic* fue símbolo del progreso de una época: la posibilidad de una ciudad flotante cargada de lujo (culminación del mal gusto), construida por el hombre, desafiando a la naturaleza y considerada indestructible. Hoy en día sería un hazmerreir. El refinamiento se cree más sutil, el poder tiene una apariencia menos megalómana y se mide por el uso y manejo de la información más que por las grandes acciones que desafían a la naturaleza.

El hundimiento del *Titanic* queda en la historia como un aviso en la carrera del progreso. ¡Atención, señores pasajeros, se hunde el progreso!

Un aviso, sólo un aviso... O un sueño.
La realidad: el progreso sigue navegando.
Lo que nunca sabremos es la dirección en que navega la sociedad a bordo del gran barco *Progreso*.
La historia, quizás la historia de la respuesta.

IV

*Después, como siempre, todo el mundo
lo había visto venir,
excepto nosotros, los muertos. Después
abundaron
los presagios, los rumores y las versiones
cinematográficas.*

H. M. Enzensberger
"El hundimiento del Titanic", Canto XXI

Ver los documentos existentes de la construcción, botadura y primera y última travesía del *Titanic*.

Acto seguido: sumergirse en la documentación filmada del estado actual de aquel símbolo del progreso.

Masas de óxido que abstraen las formas originales, junto a pequeños detalles intactos; el soporte de bronce del timón en una extensión de óxido desierta, que debió ser puente de mando o alguna cubierta. Restos de escaleras irregularmente deformadas por la herrumbre junto a una horrible y pequeña lámpara de cristal todavía colgada del techo.

Todo está en silencio aparente.
 Todo parece infinito.
 Todo se asemeja a un paisaje deshabitado.

Quizás, en este momento, con todas las resonancias que son audibles e imaginables en el silencio; quizás a través de la luz filtrada por aquel infinito y profundo Atlántico Norte podamos ver, restaurar o imaginar una visión real del hombre.

Desde un punto de vista estético el *Titanic* es el acto humano más mentiroso, del más refinado e inteligente mal gusto, que tras casi 80 años sumergido se ha convertido en un monumento a la belleza; si la belleza puede tener contenido, aquí está saturada.

El *Titanic* se hundió con la mentira de una sociedad que creía tocar el techo del poderío. ¿No es realmente cómico que los telegrafistas de los barcos cercanos estuvieran durmiendo; que estando todo calculado a bordo no existieran botes salvavidas suficientes?

El *Titanic* es una tragedia en lo que se refiere a los 1.490 desaparecidos; y simultáneamente es una comedia absurda y reiterativa -que mayor ficción nos parece cuanto más la miramos- sobre el sueño de una época que se hundió por azar.

V

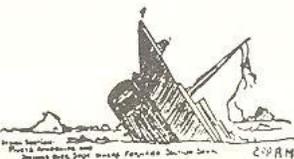
Desde el principio hay una visión; un gran espacio, en medio de una tarima blanca, imponente, en continuo movimiento, alrededor del óxido, la simpleza de un mundo deteriorado pero lleno de color y extrañamente vivo, armonizado por la visión a través de ese filtro inmenso para la luz que es el mar.

Un mundo que se tambalea, rodeado por la belleza que proporciona el tiempo.

Hombres en un mundo que se tambalea en 1912, rodeados de hombres perdidos en el tiempo y el silencio.

La puesta de sol de un día de la primavera de 1912, vista con su suave movimiento desde la cubierta de un barco; rodeada por la danza continua e infinita de los cuerpos y objetos hundidos en la profundidad, un día de primavera de 1912.

El sonido, el estruendo, una caricia blanca sobre el casco de un barco y las 1.490 voces



"Secuencias del hundimiento del 'Titanic'. Abajadas por el superviviente Jack Hayes.

perdidas en el tiempo y la inmensidad desde 1912.

Expasajeros, exhombres, hasta exvictimas simultáneamente sin tiempo.

MATERIALES DE PARTIDA

El hundimiento del Titanic, de Hans Magnus Enzensberger. Poema construido en 33 Cantos (inspirado en la *Divina Comedia* de Dante), nos sitúa a los lectores entre anécdotas: fragmentos de telegramas, informaciones meteorológicas, descripciones de los salones y de los abundantes menús del barco. Por otra parte, los muertos que siguen navegando en un *Titanic* imaginario, fantasma, ecos de las voces de las víctimas. Todo esto constrastado con la crisis de un militante marxista desilusionado. La duda navega en terreno poético e irónico.

The Sinking of the Titanic, composición musical de Gavin Bryars. Partiendo de un concepto similar al de Enzensberger: existen dos hundimientos, el real y su sombra o fantasma de ficción, que simultáneamente conviven en su obra. Otro concepto: a partir del desarrollo del telégrafo, Marconi sugiere que el sonido, una vez generado, nunca muere. Por lo tanto, la música, una vez tocada, no desaparece, simplemente se hace menos audible (como cualquiera de los sonidos que utiliza Bryars en su pieza).

Gavin Bryars compone su obra bajo la siguiente idea: con el barco se hundió su música, la música existió 63 años bajo el agua (la pieza se estrenó en 1975) y un día hipotético con el barco se reflotará su música, volviendo a su estado originario, sin verse afectada por el agua y la profundidad. La obra está compuesta para tres violines, dos violonchelos y un contrabajo, mismo conjunto que tenía el *Titanic*, y es un *collage* musical de todas las especulaciones, dudas y testimonios de supervivientes sobre la pieza que se supone que tocaba la orquesta en el momento del hundimiento: 'Autumn' (himno parcialmente sujeto a tratamiento acuático); melodías de los himnos 'Aughton' y 'Horbury'; el ragtime 'O You beautiful Doll'; fragmentos de la conversación mantenida entre la superviviente Eva Hart y el compositor sobre el recuerdo y la memoria de la música a bordo del *Titanic*. Una caja de música toca 'La Maxixe'. La superviviente Edith Russell entretuvo a un niño en el bote salvavidas con una caja de música que tocaba esa melodía, con la forma de un cerdo que al producir la música movía su rabo.

Titanic, espectáculo dirigido por Carlos Marquerie, tiene previsto su estreno en julio de 1992. Es una producción de La Tartana Teatro en coproducción con el Teatro Central Expo 92, el Centro de Nuevas Tendencias Escénicas y el Teatro Pradillo.

TALLERES DEL TEATRO PRADILLO

"ESPERANDO A GODOT"
de **SAMUEL BECKETT**
Taller dirigido por Etevlino Vázquez

Días 4, 5, 6 y 7 de diciembre

Finalidad: selección de actores y actrices para la puesta en escena de "Esperando a Godot", de Samuel Beckett, dirigida por Etevlino Vázquez, producción de Consorcio Madrid Capital Cultural de Europa 1992 y La Tartana Teatro, coproducción del Teatro Pradillo.
Estreno previsto en febrero de 1992.

Organiza: Asociación de Amigos del Teatro Pradillo.

Las personas interesadas deben contactar con Elena Millán en el Teatro Pradillo, Pradillo 12, 28002 Madrid, teléfono 4169011.

Este taller es gratuito.

TALLERES DEL TEATRO PRADILLO

"TITANIC"
Basado en "El hundimiento del Titanic"
de Hans Magnus Enzensberger
Taller dirigido por
Carlos Marquerie, Sián Thomas (voz) y
Elena Córdoba (movimiento)

Días 10, 11, 12 y 13 de diciembre

Finalidad: selección de actores y actrices para el espectáculo "Titanic", dirigido por Carlos Marquerie, producción de La Tartana Teatro, coproducción Teatro Central Expo 92, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Teatro Pradillo. Estreno previsto en julio de 1992.

Organiza: Asociación de Amigos del Teatro Pradillo.

Las personas interesadas deben contactar con Elena Millán en el Teatro Pradillo, Pradillo 12, 28002 Madrid, teléfono 4169011.

Este taller es gratuito.

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

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

Prometeo es otro intento de eliminar kilómetros entre el teatro y la obra de arte.

Que el estímulo para crear obras de arte se parezca en algo al impulso que da como resultado un espectáculo, es francamente sospechoso.

Nuestro trabajo jamás debería acabar convirtiéndose en una función.

No obstante, el teatro nos resulta imprescindible.

De esta relación amor-odio surgen los problemas relacionados con la palabra y las imágenes.

El teatro garrapata de la palabra parece haber agotado todas las posibilidades de poesía.

O para decirlo de forma menos radical, la palabra no es poesía suficiente dentro del teatro.

Se ha buscado la poesía en las imágenes. La danza ha viajado tantas veces en dirección prohibida, hacia lo gratuito.

¿Es que sólo la palabra tiene la capacidad de acercarse a la poesía? ¿Tan difícil es dotar de un contenido trascendente y de poesía a una serie de imágenes teatrales (sin exigirle a estas imágenes que ilustren o completen nada, sino que, por el contrario, sean capaces de articular su propio discurso)?

Siempre que nuestras imágenes sean de cartón piedra, huecas, mentirosas, se anda con los ojos vendados por un despeñadero.

Si, en cambio, una forma, un material, una señal de vídeo, es capaz de transmitir una intención, ya hay algo de terreno ganado y es posible que, con un poco de suerte adquiera aún mayor valor que la poesía escrita en el papel, quizá por lo poco acostumbrados que estamos a expresiones de este tipo dentro de una sala de teatro.

En las galerías de arte, por el contrario, es moneda corriente y en vez de asustar, establece una comunicación.

Ahí están Beuys y Duchamp. Ahí están Serra, Long, Nauman, Twombly, Boltanski o Morris.

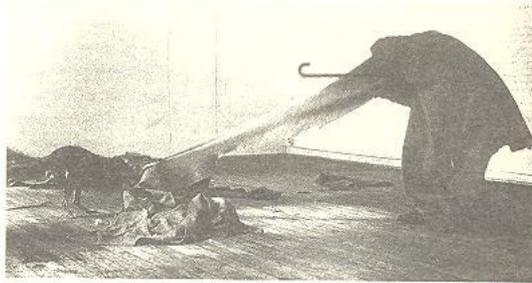
Acabar con las estructuras del espectáculo. Acabar con la duración aproximada del espectáculo. Estar predispuesto cada artista a encontrarse con formas que no sean ni representación teatral ni acción. Ni *performance* ni instalación. Sino lo Inclasificable. Lo único que se espera del público es que esa noche traiga consigo el alma.

"Usted puede comprar el *Fausto* -dice Andrei Tarkovsky- pero ¿es capaz de leerlo *verdaderamente*? Para asimilar la obra de arte hay que

Material

PROMETEO

por
RÓDRIGO GARCÍA



Siempre que nuestras imágenes sean de cartón piedra, huecas, mentirosas, se anda con los ojos vendados por un despeñadero.

hacer un esfuerzo parecido al del artista cuando crea. El arte siempre espera ser comprendido por alguien".

No obstante, tus propios colegas te preguntan por qué en tu último trabajo has utilizado materiales como el plomo o la sal marina en vez de mentiras que los representen y que sean más... funcionales.

Cuando explicas que te interesa conceptualmente ese material, porque significa la única oportunidad de transmitir tu paisaje y tu poesía, te miran como si fueras un imbecil.

Dentro de cada uno tendría que haber estímulos que superen en mucho una tela pintada, un catálogo de gestos cotidianos y una palabra vulgar.

Si sólo llevas eso dentro de ti, no te queda más remedio que el teatro.

Si en cambio piensas en tu poesía pequeña, tienes la suerte de contar con el teatro.

Prometeo es el título provisional del próximo espectáculo de La Carnicería Teatro, que dirige Rodrigo García.



Imágenes de "Capote", Joseph Beuys

Teatro y Universidad

UN DIALOGO RECUPERABLE

por
ALBERTO MARTIN

La aportación cultural de la Universidad en la última década no ha sido especialmente relevante; si en el pasado ésta actuó como revulsivo y foco de agitación-investigación, hoy puede decirse que su actuación en los últimos años en campos como las artes plásticas, las artes escénicas o la música es prácticamente nula. De hecho, está pendiente una redefinición que permita la recuperación de su función social y cultural. Y tanto como una recuperación, el establecimiento o definición de una política cultural específica, y la elaboración de una estrategia de actuación que devuelva a la Universidad su capacidad y significación como agente cultural.

En el terreno de las artes escénicas, los años setenta son un brillante pasado en cuanto a su relación con la Universidad. En la actualidad, las condiciones de nuestro país han variado considerablemente y también las de los centros universitarios. Dentro del contexto establecido por el modelo cultural impuesto (implícita o explícitamente) por la política desarrollada desde las diferentes instituciones públicas, así como por la definición del modelo universitario a partir de la LRU (Ley de Reforma Universitaria), el planteamiento no puede ser una recuperación nostálgica del pasado, sino la elaboración de un nuevo marco para la relación Teatro-Universidad.

Una actuación basada estrictamente en la creación por parte de grupos universitarios (en la mayoría de las ocasiones sin condiciones para conseguir un mínimo de calidad o interés) sería tan anodina como los resultados vistos hasta el momento, ya que es más una inercia desde la realidad de los años setenta que una necesidad del presente. También una labor teórica y de investigación elaborada desde la "celda de cristal" universitaria y desligada de la práctica escénica, aportaría más al curriculum que al teatro.

En buena medida, la relación Teatro-Universidad debería pasar por el diálogo social (en referencia a la pérdida de contenido social en la actuación cultural universitaria) y, sobre todo,

por el contacto con los creadores o, al menos, con el estado actual de la creación.

En esta línea la Universidad puede aportar al teatro un espacio intelectual interdisciplinar (característica cada vez más evidente en cualquier proceso de creación), y una masa crítica, esto es, una labor de homologación, de legitimación (universidad como referencia), a partir de una selección y extensión de la cultura con espíritu crítico, y aquí la noción de 'vanguardia' puede recuperar todo su sentido como elemento clave de esa función crítica y, por qué no decirlo, científica.

En definitiva, la Universidad puede asumir un papel muy claro en el proceso de normalización artística de nuestro país, si desarrolla un papel de análisis, valoración, crítica y difusión de los aspectos más dinámicos de la creación. Se puede reclamar de la Universidad un compromiso con los elementos creativos emergentes, por supuesto desde un concepto de complejidad (interdisciplinariedad, pluralidad de criterios, compromiso con el discurso y el programa estético, etc.) y no de banalidad.

Por otra parte, si la Universidad pretende recuperar su función como agente cultural, debe desarrollar su actuación acorde con este objetivo. Y en este sentido su compromiso con la sociedad también debe estar presente. La labor de divulgación, a la que antes hacía referencia, conecta directamente con la dinamización social y la extensión cultural que caracterizaron a los centros universitarios en el pasado.

Algunos elementos para la elaboración de una estrategia de actuación en materia teatral por parte de las Universidades fueron analizadas en el primer Encuentro de Gestión Cultural Universitaria celebrado en Cabueñes (Gijón) en el mes de julio, a partir de una propuesta de Guillermo Heras (director del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas).

Propuestas como la creación de un circuito de exhibición para experiencias escénicas de renovación, la reflexión sobre la calidad y el compro-

miso de la creación realizada en las Universidades, el establecimiento de residencias como fórmula de apoyo a procesos de creación (con conexión posible entre lo pedagógico y la práctica cotidiana), una labor de formación continuada sin despreciar ningún elemento de las artes escénicas, el fomento de la investigación teórica sobre las diferentes áreas del hecho escénico, la difusión de la cultura escénica a través de coediciones, son algunos de los aspectos allí analizados. Estas propuestas están en perfecta consonancia con la recuperación de un discurso universitario que vaya más lejos de la expedición de títulos o la tarea docente, desarrollando un compromiso ético con la creación actual.

Una política específicamente universitaria, en este sentido, podría venir dada por el establecimiento de unas líneas de actuación que, entre otros, recogiera los siguientes aspectos:

- Creación de hábitos culturales en el individuo que, además de captar nuevos espectadores, genere una práctica de consumo cultural con criterios.

- Facilitar un lugar de encuentro para creadores tanto universitarios como no universitarios, que ayude a romper la endogamia universitaria. La inclusión de elementos creativos ajenos a la propia Universidad facilita la aparición de nuevas dinámicas, favorece la conexión social y, aunque cueste reconocerlo, en muchos casos dota al producto cultural universitario de mayor calidad y riqueza.

- Propiciar un encuentro interdisciplinar que permita la integración de las diferentes materias universitarias en los procesos de creación (investigación aplicada).

- Elaboración de programaciones no comerciales o convencionales, primando la investigación y el riesgo. Programaciones con prioridades y líneas de actuación muy claras que eviten la dispersión o los actos culturales puntuales, en beneficio de políticas a largo plazo con idea de estabilidad y apoyo efectivo a tendencias de trabajo.

- Creación de centros o unidades que actúen como referentes para la recogida y apoyo de iniciativas tanto universitarias como extrauniversitarias, eliminando la subvención indiscriminada y optando por la ayuda continuada o el compromiso con procesos.

Una propuesta de este tipo intenta tanto la búsqueda de un apoyo efectivo a la creación teatral, como que este apoyo no se superponga a la política desarrollada por otras instituciones. Esto es, no es tarea de la universidad competir, sino suplir carencias, articularse y actuar de complemento y apoyo desde su propia especificidad.

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

Once compositores que habían escrito música para danza (yo entre ellos) fueron invitados por Selma Jeanne Cohen, en 1962, a escribir para el número 16 de *Dance Perspectives*, en su edición titulada *compositor/coreógrafo*. Para estimularnos en nuestras reflexiones, Selma Cohen nos proporcionó citas de conocidas figuras en ese campo. A mí me dieron estas:

Es esencial mantener el oído sensible, pero también recordar que la danza es un arte independiente, sujeto a leyes propias que pueden llevar al coreógrafo a movimientos realmente no indicados en modo alguno en la partitura... movimientos situados por encima del sonido, en base a unos tiempos emocionales.

— Doris Humphrey

“No soy un creador de tiempo. Me gusta subordinarme a él. Sólo un músico es creador de tiempo... La música es lo primero. No podría moverme sin la música. No podría moverme sin una razón y la razón es la música. Mis músculos sólo se mueven cuando el tiempo entra.

— George Balanchine

Mi colaboración fue el texto siguiente. Se publicó en 1963, con sólo una parte de la declaración de Balanchine. Mi título y las observaciones de Doris Humphrey fueron omitidos. Los espacios que más adelante aparecen entre diversos párrafos del texto fueron también omitidos. En los márgenes se añadieron citas que yo no conocía, impresas en rojo. Eran de George Bernard Shaw y Lincoln Kirstein. La de Kirstein me gustó: “Saber algo sobre danza no puede perjudicar a un compositor”

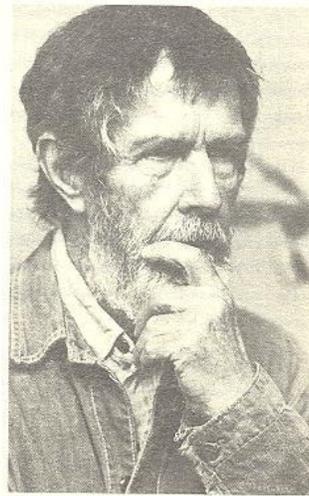
¿HACIA DONDE NOS DIRIGIMOS?

¿Depende la danza? ¿O es independiente? Preguntas que parecen políticas. Fueron planteadas en una situación estética. ¿Qué podemos decir? Las personas y los sonidos se impregnan mutuamente.

Pensábamos que los sonidos tenían lugar en el tiempo. Vemos que son movimientos vibratorios de partículas en el aire. Cada uno de ellos, abandonando su punto en el espacio, alcanza todos sus puntos de llegada desde un único punto de partida. Los pensamientos sobre el tiempo caen como piel muerta. La danza tiene lugar con un pie en la tumba. “Danza o disparo” - cada vez que se levanta el telón. Las leyes parecen de poca importancia: no se han sacrificado intereses o beneficios tangibles. ¿Qué son las artes? Ofertas que van más allá de la ley, dentro de los límites del sentido práctico. El sentido práctico -lean los periódicos- está cambiando¹. Hace años la cuestión consistía en saber qué era lo primero: la música o la danza.

1. Preguntan cuando hablamos: ¿Qué pretendéis decir? No obstante, cuando nos hablan del clima se nos ocurren ideas sobre el siguiente paso a dar. Lo que es tan desconcertante son esas viejas afirmaciones -las que hemos memorizado. Una historia, si es nueva, podría ser estimulante. Pero cuando intento acordarme de ella no pienso en historias. Cierro, mediante una cita previa compartimos mesa en la Carnegie Tavern, pero en su mente había un aire retorcido que hacía que todo lo demás pareciese fuera de lugar. No se produjo nada similar a una conversación. Yo me limité a suplicar y ella se negaba. El otro tuvo su oportunidad pero no la aprovechó y como la mayoría de nosotros conejos donde ve sitio se mueve. El tercero que podría haber sido uno de los dos -bueno, lo intentamos. Hicimos correr el rumor de que había renunciado. Los jóvenes. ¿Tienen que hacerlo todo una vez más?

UN TEXTO DE JOHN CAGE



Lo habíamos intentado con la música, de modo que parecía razonable dar un rodeo y poner la danza en primer plano. Más adelante, después de pensarlo mejor, resultó evidente que por debajo de la música y de la danza existía un soporte común: el tiempo. A un coreógrafo le habría resultado difícil llegar a esta verdad relativa, en parte debido a la multiplicidad de elementos existentes en la danza teatral y, además, debido al hecho de que el pensamiento analítico en el campo de la danza se centraba antiguamente en el problema de la notación. La música, por otra parte, era en aquellos días un arte relativamente sencillo: una sucesión de tonos en un espacio de tiempo medido. Al producirse el desplazamiento hacia la complejidad planteada por el ruido del siglo XX, los materiales de la música fueron más numerosos. No sólo tono y tiempo, sino también timbre y amplitud: cuatro elementos básicos. Se podría pensar en música con los dedos de una mano, sin hacer uso del pulgar. Todo lo que habría que hacer es fijar una estructura de tiempo ². Ni la música ni la danza serían lo

2. Somos más pobres que nunca, porque ahora sabemos cómo gastar el dinero. Y no sólo los estudios de danza y los laboratorios de música, sino los auditorios y los teatros. La renovación no funcionará. Tenemos que empezar desde cero. Toda la cuestión del teatro tiene que responderse nuevamente. Un edificio para personas y cosas (sonidos y luces), que funcione en su día y en su época, será costoso. Todo lo demás es dinero tirado por el desagüe. (A menos, por supuesto, que seas rico por no haber empezado aún. En tal caso, cualquier sitio servirá y simplemente puedes usar lugares que no cuesten nada. No obstante, detuve el coche al verlo venir del buzón de correos y dije que había decidido que las cosas tenían que ser electrónicas incluso en la India. Estuvo de acuerdo.) Pero -supongamos que hemos logrado que tal teatro se construya- ¿de qué serviría si estuviese sujeto a un lugar como un monumento antiguo?

primero. Ambos correrían la misma suerte. Las circunstancias -un tiempo, un espacio- les harían unirse. Hemos pagado nuestras deudas y el presidente ha sido elegido. Ahora nos ocupamos del asunto. El asunto es: dar espacio-tiempo a nuestras artes. Esa es una forma de plantearlo. Un trabajo que nos deje en situación de ignorar las respuestas. Las estructuras de tiempo que creamos se derrumbaron; nuestra necesidad se desvaneció, de modo que los términos estéticos han desaparecido totalmente de nuestro lenguaje. Equilibrio, armonía, contrapunto, forma. (Cuando le dijeron que un pequeño toque de color púrpura daría impresión de distancia, se echó a reír). Nos parecemos a los anarquistas del Obio en la primera mitad del siglo pasado: demasiado ocupados en nuestro trabajo como para hablar, o, si hablamos, simplemente para pasar las horas del día. ¿Qué produjo el derrumbamiento de las estructuras de tiempo? ¿Tal vez la introducción del espacio en nuestro concepto de tiempo? Al menos tenemos la sensación de que, a medida que la música que sigue siendo tiempo se convierte en espacio, sus elementos se convierten en legión y el pensamiento analítico no sirve de ayuda. Ahora los músicos necesitan algún modo de trabajar que no tenga que ver con parámetros: de no ser así, los músicos, como convictos, se verán obligados a permanecer encerrados en espera de un cambio de clima.

Bien sabe Dios que estudiamos constantemente. Lo que pasa es que no logramos escuchar y nos olvidamos de mirar. Instintivamente yo diría que recuerdo, pero, si me pusiera a recordar estas palabras, con seguridad me confundiría. Los dedos no utilizan las mismas longitudes de tiempo que las piernas. Es la diferencia entre dos y diez. ¿Es éste el error del *ballet* americano? ¿Que va demasiado rápido, tambaleándose sobre su torso? (¿Siguiendo los pasos de algo que no tiene pies?) La instrucción está en la tierra ³ y en el aire, tanto para la música como para la danza.

3. El escribí para decir entre otras cosas que había que abandonar el Arte. No respondí. Pero tengo que decir esto: no lo creo. Nos encontramos en una situación única: 1) explosión demográfica que conduce a muchas formas más de bailar y hacer música; 2) mutua impregnación de los pueblos del mundo; 3) ciencia y tecnología. Estas últimas como la primera conducen a muchas formas más, de modo que la imaginación se personifica en nosotros. Despiertos parecemos estar soñando. No hay nada antiamericano en ello, según un libro que lei hace poco. Es una conversación a gran escala, aunque adopte la forma de un soliloquio. ¿Cómo parlotean sobre la comunicación pero no prestan atención al significado





de sus actos? Tomemos una melodía y un acompañamiento o incluso un contrapunto de cuatro voces con una voz como *hauptsimme**. ¿Qué significa? Es increíble que tantos como hacen lo que hacen quieran decir lo que hacen. No puede ser que sean tan torpes como lo son en sus actos. ¿Qué es lo que no funciona? ¿El sistema educativo? ¿El Gobierno? ¿Los grandes almacenes? ¿Madison Avenue? ¿La bomba H? ¿Wall Street? ¿Los críticos? ¿Las iglesias? ¿Los sindicatos? ¿La Asociación Médica Americana? ¿La televisión?

Respirar y caminar y ser capaces de vaciar la cabeza lo suficiente como para darnos cuenta de lo que podemos ver y oír en el teatro en que casualmente vivimos. No hay mucho más que decir, o más bien no hay espacio ni tiempo para decirlo.

Las circunstancias en las que nos encontramos (él simplemente llamó por teléfono) fueron estas: un concierto de la Filarmónica que incluía una obra de Webern. Ambos nos fuimos sin querer oír lo que venía después, nos estrechamos la mano e intercambiamos nuestros nombres. Después estudiamos partituras y compartimos nuevas amistades. Hubo un malentendido, pero la música cambió, no sólo la nuestra sino también la de los otros. El resultado es que, si tuviésemos que volver a encontrarnos en circunstancias parecidas, la música tendría que ser algo diferente de Webern; de lo contrario no nos molestaríamos en levantarnos e irnos.

Ciegamente enamorados. Sólo eso ya sería una advertencia sobre qué tomar como base. En cuanto a lo demás, ojo, como suele decirse, no confundas el dedo con la luna cuando señales hacia ella.

Ya no nos causa satisfacción inundar el aire con sonido amplificado. Insistimos en algo más luminoso y transparente, de forma que los sonidos surjan en cualquier punto del espacio, dando lugar a las sorpresas que nos encontramos al caminar por los bosques o por las calles de la ciudad. La música se convierte así en una danza por derecho propio y tiene, por supuesto, notaciones nuevas. Existe la posibilidad, en realidad el hecho, de la absoluta inexistencia de notación. (Esto no es una referencia a la improvisación. Como lo era antes, sigue siendo cuestión de cumplir con unas obligaciones). Lo que tomamos por verdad no es más que una parte de ella, ¡pero podríamos haber estado toda una vida idiotizados!

Hay un primer paso *sine qua non*: la devoción. Esto es lo que significa la técnica de la danza. Digamos disciplina o renuncia. Son lecciones que se aceptan no para echarlas en saco roto. Sino para hacer posible que lo que son sirva de inspiración a la acción anárquica. Para aprender a volar no sirven las alas de otro pájaro. Cuando gritamos todos juntos no nos oyen, aun estando cerca.

(*) Literalmente, "voz principal".

Texto publicado en "A Year From Monday. New Lectures and Writings by John Cage", Marion Boyars, London, 1968, págs. 91-94. Título original: "Where Do We Go From Here?". Traducción: A.F. Lera.

Programación del Teatro Pradillo

(NOVIEMBRE DICIEMBRE 1991)

CONVERSACIONES

Las conversaciones con los creadores y compañías participantes en la programación del Teatro Pradillo están abiertas a todas las personas interesadas en los procesos de creación y en los problemas y desarrollos del teatro, la danza y las artes contemporáneas.

Noviembre

Sábado 9

Conversación con Gerhard Bohner
(coreógrafo)

Viernes 15

Conversación con Juan Muñoz
(La Tartana Teatro)

Jueves 28

Conversación con Alfonso Pindado
(Muestra Alternativa de Teatro)

Diciembre

Viernes 13

Conversación con Carlos Sarrió
(Cambaleo Teatro)

Horarios

Las funciones comienzan habitualmente a las 21,00 horas. Durante el Festival de Otoño, los días marcados con un asterisco (*), la función tiene lugar a las 19,00 horas. Ocasionalmente pueden producirse cambios de programación o de horario, por lo que se recomienda consultar previamente la cartelera.

Las conversaciones, de entrada libre, tienen lugar en los días indicados entre las 18,00 y las 20,00 horas.

NOVIEMBRE

1 VI	YO, PIERRE RIVIERE
2 SA	La Deliciosa Royala
3 D*	

8 VI	IM (GOLDENEN) SCHNITT - MATERIAL
9 SA	Gerhard Bohner
10 DO*	
11 LU	

14 JU	MUERTE DE AYAX
15 VI	La Tartana Teatro
16 SA	(Director: Juan Muñoz)
17 DO*	

19 MA	MUERTE DE AYAX
20 MI	La Tartana Teatro
21 JU	
22 VI	
23 SA	
24 DO*	

26 MA	MUERTE DE AYAX
27 MI	La Tartana Teatro
28 JU	
29 VI	
30 SA	

DICIEMBRE

1 DO	MUERTE DE AYAX
	La Tartana Teatro

2 LU	MUESTRA ALTERNATIVA DE TEATRO
3 MA	LA VIDA NO ES UNA VENTANA
	Teatro del Azar

6 VI	LORCA DE ATAR: PAISAJES DE AMOR CON POETA
7 SA	Cambaleo Teatro
8 DO	(Director: Carlos Sarrió)

9 LU	MUESTRA ALTERNATIVA DE TEATRO
10 MA	EL ULTIMO GALLO DE ATLANTA
	Teatro para un instante

11 MI	LORCA DE ATAR: PAISAJES DE AMOR CON POETA
12 JU	Cambaleo Teatro
13 VI	
14 SA	
15 DO	
