

■ TEATRO, DANZA Y MUSICA
PARA ESPECTADORES VIVOS

- ETELVINO VAZQUEZ
- ESTEVE Y BONET
- ROBADURA DANZA
- MEG STUART
- ANNIE POUILLÉ
- OLGA MESA
- LA CARNICERA TEATRO
- OTRAS MUSICAS

■ EXPOSICIONES:

- LUIS QUINTANILLA
- CARLOS MURQUES
- ARTURO TURBE
- JONATHAN KADOB: BECERRA EN ESCENA
- ANTES DE LA CENA
- UN TEXTO DE BRUNO SCHULZ
- MURCIA: ETC 92



Charles Hatt, New York Daily News, Ag. 8, 1959.

missing a painful-looking
wheal of Benny (Kid), part of Cuban
Plants, a right flesh under his
jaw in the fifth round of the
round with the fight was far
from over, but he recovered
sufficiently to score a split
decision over the Kid in a
furious 10-round with Saw
the crowd boozing the official
decision. Though plenty of
leather was thrown there
were no knockdowns

SABES NAD
KAI

h. han



TEATRO PRADILLO

F A S E S
Número 7
Abril / Mayo / Junio 1992
Ediciones del Teatro Pradillo
C/Pradillo 12
28002 Madrid
Tel.: (91) 416 90 11
Fax: (91) 416 99 68

D I R E C T O R
Antonio Fernández Lera

P R O D U C C I O N
Juan Muñoz

D I S E Ñ O
Ana Vicente de Vera
Carlos García Estades

C O N S E J O E D I T O R I A L
Juan Muñoz
Carlos Marquerie
Antonio Fernández Lera

T E X T O S D E
Antonio Fernández Lera
Rodrigo García
Esteve Grasset
Jonathan Kalb
Carlos Marquerie
Olga Mesa
Rafael Ponce
Bruno Schulz (cortesía Montesinos)

F O T O G R A F I A S
R. Clausen
A. Heuer
Thierry Lewilly
Rafa Pérez
Don Rodenbach

I L U S T R A C I O N E S
Tono Carabajo
Imma Grasset
Arturo Iturbe (portada)
Carlos Marquerie
Olga Mesa
Luis Quintanilla
Bruno Schulz

P U B L I C I D A D
Pradillo 12
(91) 416 90 11

I M P R E S I O N
Graphia

D e p ó s i t o l e g a l: M-39873/1990
I S S N: 1131-561X

MIEDO

por
CARLOS MARQUERIE

No sé si ha existido o si ha sido ilusión, pero yo he creído en un proyecto, quizás no redactado, que transformaba el teatro; he creído que, con altibajos, con momentos de entusiasmo y decepción, con pasos adelante y retrocesos, había un progreso hacia un pluralismo cultural. He soñado, y quizás sueño todavía, con un modelo teatral propio del Estado español.

Tengo miedo. Tengo miedo de la sociedad teatral, de sus reivindicaciones gremiales, de sus dogmatismos en los análisis, de las 'vacas sagradas' que levantan sus voces para salvar el teatro con su visión puritana, conservadora y paternalista de la sociedad; populismo a malsalva, amigos de los grandes nombres y de los fastos guiados por una estrecha mira estética, justificada siempre en falsos conceptos de rentabilidad; erigiéndose en portadores de la verdad, del gusto de la sociedad.

Tengo miedo de la falta de pluralismo cultural necesario para el desarrollo de una sociedad libre.

Este famoso 1992, el año del lanzamiento mundial de la nueva España, se está convirtiendo en un suplicio. No hay dinero. Por ninguna parte hay dinero y lo peor es que parece que no hay decisiones, no hay un proyecto en el que englobar un año en baja. El río anda revuelto y creo que el refrán en esta ocasión no es válido. ¿Ganancia de pescadores? Quizás alguno. El río se revuelve y corre peligro de romper su cauce. Tengo miedo de que se rompa la estructura pequeña y débil del teatro español.

Tengo miedo, porque sé quiénes se ahogan cuando se rompen las estructuras, no sé quiénes se salvarán, pero es seguro que se debilitará la alternativa al 'gran teatro' y, por tanto, su capacidad de crear una oferta cultural pluralista y democrática.

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

PRIMAVERA

TEATRO, DANZA Y MUSICA PARA ESPECTADORES VIVOS

La temporada 1991-1992 culmina

en el Teatro Pradillo con una intensa

y variada programación en la que

se combinan los espectáculos de

teatro y danza con una amplia serie

de conciertos y la presentación de

exposiciones de

diversos artistas.

Pradillo plantea así

sus actividades como

un espacio abierto, con algo más

que palabras.

a b r i l

En abril se estrenan dos espectáculos en cuya producción ha participado directamente esta sala: *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, con dirección de Etelvino Vázquez (en cartel del 1 al 12 de abril), y *La verdad está en inglés* (del 22 de abril al 3 de mayo), el segundo espectáculo de la compañía Esteve y Ponce.

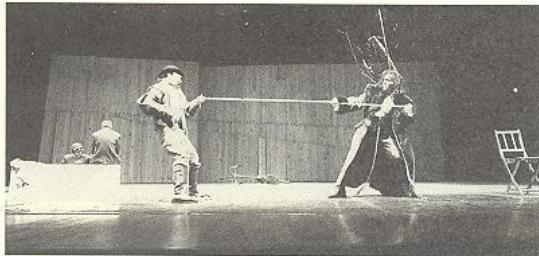
Esperando a Godot es una producción del Teatro Pradillo en colaboración con el Consorcio Madrid Capital Europea de la Cultura, en la que intervienen los actores Antonio Cifó, Jesús Rodríguez, Leandro Rey, Juan Andrés García y Félix Ceballos.

Esta puesta en escena de *Esperando a Godot* es "un espectáculo de sabiduría teatral de Etelvino Vázquez, arropado por cinco grandes actores, y un sentido exploratorio en la 'iluminada' iluminación, la escenografía inspirada en Navascués y la música circundante" (Fran Díaz-Faes en 'La Nueva España', con ocasión del pre-estreno del espectáculo en la Casa de Cultura de Avilés). "La 'suer-

te' de Etelvino Vázquez ha sido hacer una 'lectura ejemplar', una sabia reimpresión saltando acotaciones, que tienen mucho de sagradas para el autor, y que aquí se condimentan con lo mejor de la factoria de Etelvino".

Con trayectorias separadas pero confluyentes desde

1983, después de su primera producción en común, Gerardo Esteve y Rafael Ponce presentan ahora *La verdad está en inglés*. Según indicios y rumores, este nuevo espectáculo, basado en una idea de Rafael Ponce y dirigida e interpretada por ambos actores, será una nueva dosis de su corrosiva mezcla: sentido del humor (¿o es que son así?) y búsqueda rigurosa de un trabajo actoral extremadamente exigente, lejos de soluciones fáciles. Según sus propias palabras: "Se trata de R y C, dos partículas que son



Esperando a Godot

introducidas en un pequeño apartamento como sujetos de un experimento en el cual van a ser sometidas a la acción de los siguientes elementos: disolventes; colas de contacto; hierro forjado-armistad forjada; algunos licores; y dos excursiones facultativas: una por el camino del bien y otra por el camino del mal".

La verdad está en inglés ha contado con la colaboración, entre otros, de Andrés Hernández, 'Theatrend', Juan del Busto, Luis Quintanilla y Ana Bujons. Es una producción en la que han participado la *Conselleria de Cultura de Valencia*, el Centro de Nuevas Tendencias, el INAEM, el Mercat de les Flors y el Teatro Pradillo.

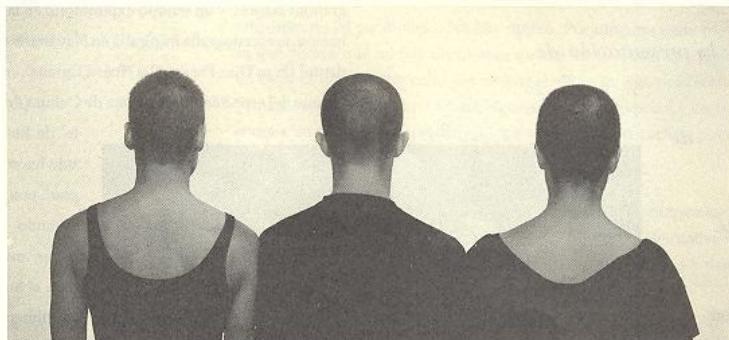


La verdad está en inglés

m a y o

El ciclo 'Madrid en Danza' incluye este año la presentación de cuatro interesantes espectáculos en el Teatro Pradillo, en lo que constituye una prolongación de nuestra firme apuesta por la danza contemporánea como una vertiente esencial del desarrollo de las artes escénicas de nuestro tiempo. Abre el ciclo en Pradillo la compañía Robadura Dansa con su nuevo espectáculo, *A sensu contrari* (días 6-11). Del 14 al 17 podrá verse el espectáculo *Disfigure Study*, de la norteamericana Meg Stuart, que constituyó una revelación en el festival internacional Klapstuk 91 de Lovaina. También de Nueva York nos llega una producción enraizada en la danza y en el teatro, *Medea Material* de Heiner Müller en una intensa y personal versión de Ann Papoulis (días 21-24). Se cerrará el ciclo de 'Madrid en Danza' con otro estreno: *Lugares intermedios* (título provisional) a cargo de la coreógrafa y bailarina Olga Mesa.

Disfigure Study



TALLERES DEL TEATRO PRADILLO

TALLER DE DANZA: ENERGIA Y MOVIMIENTO

Dirigido por Mónica Valenciano

Del 3 de abril al 1 de mayo

Ocho sesiones de tres horas de 11,30 a 14,30

Días 3, 6, 8, 10, 24, 27, 29 de abril y 1 de mayo

Cuota de inscripción: 20.000 pts. Amigos del Teatro Pradillo: 12.000 pts.

Máximo 15 personas

Organiza: Asociación de Amigos del Teatro Pradillo
Pradillo, 12. 28002 Madrid. Tel. 416 90 11



Meg Stuart



A sensu contrari



Anna Papoulis

A sensu contrari es una coproducción de Rodabura Dansa y el Teatro Pradillo. “La sensación de mirar y tocar a la gente, de abrazarla; la sensualidad latente en la calle, en la tierra, en los colores, en las mujeres y hombres. Querer, quererte a tí, el espacio del aire, del agua, del fuego. Los demás son objeto de una curiosidad irresistible, quiero y dejo y vuelo a querer. Los impulsos van y vienen. ¿Por qué no te dejas acariciar absolutamente por el agua? ¿Puedes mirar directamente a los ojos?...” Son palabras de Paco Maciá, coreógrafo y bailarín de Robadura Dansa, en la presentación de *A sensu contrari*, de Robadura Dansa. “El proyecto está fun-

dido con la gama de colores que expresan los sentimientos de *sensualidad, amor, pasión y proximidad*. La evocación de los pintores Egon Schiele y Gustav Klimt forma parte del juego. La respiración, el riesgo y la mirada los ponen ellos: Paco Maciá, Gurene Mari, Pilar Hernández y Mónica Munter. La música es original del compositor Doenado El Ur.

La norteamericana Meg Stuart presenta *Disfigure Study*, espectáculo en el que ella misma interviene junto a los bailarines portugueses Francisco Camacho y Carlota Lagido, con música en directo de Hahn Rowe. Meg

Stuart recibió unánimes comentarios

de admiración después del estreno de esta pieza en la bienal internacional de danza de Lovaina (Klapstuk 91). “Excelente y perturbadora” (Pieter T’Konk en ‘De Standard’); “*Disfigure Study* prueba una vez más que la mayor fuerza proviene de la simplicidad” (Ilse Steen en ‘Veto’); “la danza de Meg Stuart impresiona por la potencia de su lenguaje, pero también por la radicalidad de su propuesta pura, auténtica y valiente”. *Disfigure Study* es una producción de Klapstuk 91, The Kitchen, Streaks of Crimson, con apoyo de la Fundación Lusoamericana de Lisboa.

La versión de *Ribera despojada/Medea Material/Paisaje con argonautas* que nos ofrece Ann Papoulis es, en palabras de Anna Kisselgoff, en “The New York Times”, “una proeza física y emocional”. “Papoulis utiliza un texto, con pasajes hablados o cantados, de Heiner Müller... Pero decir que depende sólo de esos pasajes sería reducir el impacto de la formidable concentración emocional furia y vulnerabilidad- que logra con la fuerza de su actuación”

La participación en el ciclo 'Madrid en Danza' concluye con el estreno de *Lugares intermedios*, de Olga Mesa, una producción del Teatro Pradillo. *Silencio. No sé quién me sueña. Una mujer y media (o el viajero con cigarrillo). La segunda sonrisa. Me gusta este sitio.* "Me pregunto a mí misma como llevar un pensamiento a escena y transformarlo. Recuerdo que, durante el tiempo en que me dedicaba plenamente a formarme como bailarina en Francia, una persona me dijo que para bailar no necesitaba pensar tanto como yo lo hacía; en aquel entonces no entendí qué quería decirme, pero sí intuí que había algo más en aquellas palabras. Desde entonces tengo la necesidad de comunicar estos pensamientos que como una bola de nieve me van persiguiendo. Alrededor de ellos voy creando mi trabajo, con el que quiero desarrollar un lenguaje no sólo de movimiento sino también escénico".

j u n i o

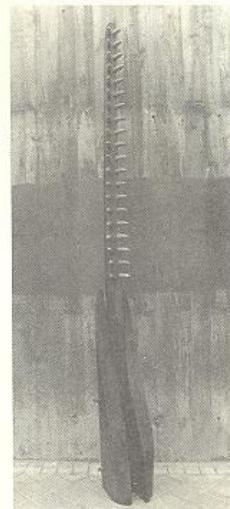
En junio (días 5 al 21) se presenta en riguroso estreno el último espectáculo de La Carnicería Teatro, realizado en coproducción con el Teatro Pradillo: *Prometeo*, con texto y dirección de Rodrigo García.

o t r a s m ú s i c a s

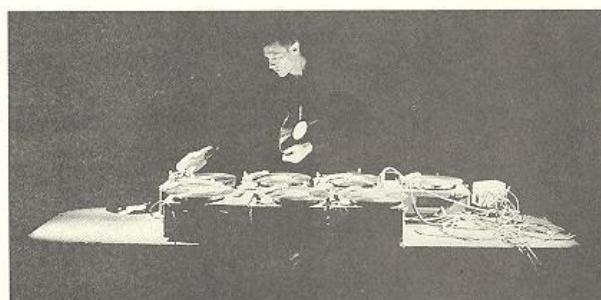
Bajo la coordinación de Llorenç Barber, proseguirá en estos meses el ciclo de conciertos titulado 'Paralelo Madrid: Otras músicas', iniciado el 12 de marzo con el concierto a cargo de Clónicos (Madrid), Christian Marclay (EE UU) y Günter Müller (Suiza). En abril se presentarán los conciertos de Uday Bhawalkar (India, canto druhpad, día 7), Bárbara Held y Werner Durand (día 28). En junio (día 24) asistiremos al concierto de Giardini Pensili (Italia) y María de Alvear (España). Ya se anuncia la continuación del ciclo a partir de octubre, con conciertos ya previstos a cargo de Fátima Miranda (Madrid), K und K Experimentalstudio (Austria), José Iglesias y Concha Jerez (España), Logosduo (Bélgica), Espacio Permeable (España) y Maciunas Ensemble (Holanda) de Madrid. Esta serie de conciertos se realiza en colaboración con el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y El Corte Inglés.



Collage de Olga Mesa



Escultura de Luis Quintanilla



Christian Marclay



exposiciones

Recibe también un nuevo impulso el aprovechamiento de todo el espacio del Teatro Pradillo para la presentación de exposiciones. En abril, esculturas de Luis Quintanilla (una de ellas integrada en el espectáculo *La verdad está en inglés*). En mayo, Carlos Marquerie presenta su exposición titulada *Los paisajes del teatro*, con una serie de dibujos que -siendo una vertiente autónoma del trabajo artístico de Carlos Marquerie- han formado parte de los procesos de creación de sus últimos trabajos como director de escena, *Los hombres de piedra* (1990), *Paisajes y voz. (Historia de un árbol)* (1991) y *El hundimiento del Titanic* (1992, en preparación). Finalmente, en junio -en paralelo con la presentación de *Prometeo*, de Rodrigo García- se presentará en el vestíbulo del Teatro Pradillo una instalación del artista Arturo Iurbe. Ilustra esta página un original de Tono Carbajo.

Ser y estar

LA GENESIS MAGNETICA

por

RAFAEL PONCE

Todo encaja. Estamos en la era de los transplantes. Transplantémonos diferentes partes del cerebro, hágámoslas intercambiables, como el ser y el estar.

Me gusta la palabra alterar. Me he dado cuenta de mi pasmosa facilidad para alterarme. He descubierto un periódico de una sola página donde las noticias están impresas unas encima de otras y donde los columnistas no escriben, mean y, una vez seca la página, lo lanzan a los quioscos. Esta anécdota es: como alteración, interesante, como experimento, intrascendente, como obra de arte, horripilante. Y como historia es fantástica. Me la quedo. Pero cuidado, la realidad es pegajosa. Hay que quitarle las tripas y envolverla bien.

El azar, el azar, situar, poner, quitar, el azar, romper, codazos, ideas, ideas y más ideas, que se peguen, que se peguen y la que quede garia.

¿Se pueden hacer trampas? Naturalmente.

Se puede copiar, se puede ser pretencioso, se pueden hacer quebrados sin tener ni idea, se pueden colocar signos arbitrariamente. Proclamo mi derecho a no ser lúcido y a exigir tiempo y dinero.

Disculpen si me ausento del garito y perdonen si les provoco algún accidente. En la puerta he colocado un cartel que dice: Cerrado. Por vacaciones forzosas. Peligro. Trabajos no forzados. Hacer. Acontecer. ¿Qué hacer?

Todo esto me lleva, retomando el hilo y recalificando los terrenos, a decir que, igual que al alejarse las cosas se hacen más pequeñas, pero al mismo tiempo más entrañables, al profundizarlas se oscurecen y se borran, a veces.

Las dramaturgias, la génesis magnética, los aspectos ocultos, la relevancia, lo culto y lo oculto, poseen habitualmente componentes químicos que actúan a modo de disolvente de lo esencial. Lo esencial para mí es uno mismo y su relación con las personas y las cosas. Y lo importante para mí en un espacio escénico es establecer un fino devenir entre todos los elementos y actuar en forma de esponja con el continuo trasiego de la gana a la desgana, para continuar el paseo por un paisaje siempre inacabado porque tú lo vas pintando a cada paso.

Nunca acabaré ningún espectáculo, lo juro. Y sin embargo siempre estaré dando los últimos retoques. No hay prisa.

“Todos son actores que trabajan para nosotros, todos, incluso el verdugo”(Bjoy Casares).

Rafael Ponce y Gerardo Esteve presentan su último espectáculo, *La verdad está en inglés*, en el Teatro Pradillo, entre los días 22 de abril y 3 de mayo.

Parece -y digo parece- que no hay historias nuevas que contar, las mentes se vuelven repetidoras buscando la salvación y sólo se salvan los que dentro de la repetición encuentran la diversidad. Se agota la receptividad, nos cansamos de percibir y al mismo tiempo ampliamos la capacidad de sugerir y de rescatar. Por ahí cerca hay un punto donde las voces de fuera y las voces de dentro se funden emitiendo un sonido que rompe la cabeza, que para mí es lo bueno. No los rompecabezas, sino romperse la cabeza.

Siempre se puede echar mano de la propia historia, sin olvidar que entre realidad y fantasía hay una escala compuesta por infinitas notas pero tan sólo hay un paso entre una y otra culminación.



Todo encaja. Estamos en la era de los transplantes. Transplantémonos diferentes partes del cerebro, hágámoslas intercambiables, como el ser y el estar.

Me gusta la palabra alterar. Me he dado cuenta de mi pasmosa facilidad para alterarme. He descubierto un periódico de una sola página

donde las noticias están impresas unas encima de otras y donde los columnistas no escriben, mean y, una vez seca la página, lo lanzan a

los quioscos. Esta anécdota es: como alteración, interesante, como experimento, intrascendente, como obra de arte, horripilante. Y como

historia es fantástica. Me la quedo. Pero cuidado, la realidad es pegajosa. Hay que quitarle las tripas y envolverla bien.

El azar, el azar, situar, poner, quitar, el azar, romper, codazos, ideas, ideas y más ideas, que se peguen, que se peguen y la que quede

garia.

¿Se pueden hacer trampas? Naturalmente.

Se puede copiar, se puede ser pretencioso, se pueden hacer quebrados sin tener ni idea, se pueden colocar signos arbitrariamente.

Proclamo mi derecho a no ser lúcido y a exigir tiempo y dinero.

Disculpen si me ausento del garito y perdonen si les provoco

algun accidente. En la puerta he colocado un cartel que dice:

Cerrado. Por vacaciones forzosas. Peligro. Trabajos no forzados.

Hacer. Acontecer. ¿Qué hacer?

Todo esto me lleva, retomando el hilo y recalificando los

terrenos, a decir que, igual que al alejarse las cosas se hacen más

pequeñas, pero al mismo tiempo más entrañables, al profundizarlas

se oscurecen y se borran, a veces.

Las dramaturgias, la génesis magnética, los aspectos ocultos, la

relevancia, lo culto y lo oculto, poseen habitualmente componentes

químicos que actúan a modo de disolvente de lo esencial. Lo

esencial para mí es uno mismo y su relación con las personas y las

cosas. Y lo importante para mí en un espacio escénico es

establecer un fino devenir entre todos los elementos y actuar en

forma de esponja con el continuo trasiego de la gana a la desgana,

para continuar el paseo por un paisaje siempre inacabado porque

tú lo vas pintando a cada paso.

Nunca acabaré ningún espectáculo, lo juro. Y sin embargo

siempre estaré dando los últimos retoques. No hay prisa.

“Todos son actores que trabajan para nosotros, todos, incluso el

verdugo”(Bjoy Casares).

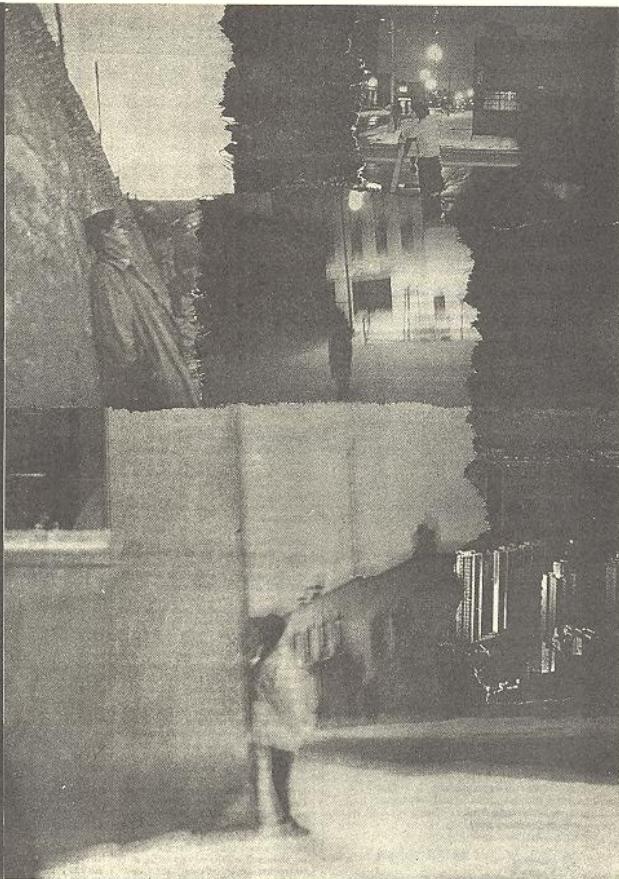
LUGARES INTERMEDIOS

por
OLGA MESA

pronto llega el silencio
y con él la noche viene desde lejos
arrastrando un visitante

sólo una mujer y media
que continuamente se está acercando
como si sus ojos se abrieran
por primera vez a las cosas cercanas
y mientras mi propia respiración
o es la tuya al otro lado
dibuja una segunda sonrisa
como una raya silenciosa

como paisaje que no existe
me miras
mientras las manos en los bolsillos
nunca dejan de moverse
estás sentado
escuchando el secreto
de un cortauñas silencioso



Collage Olga Mesa.

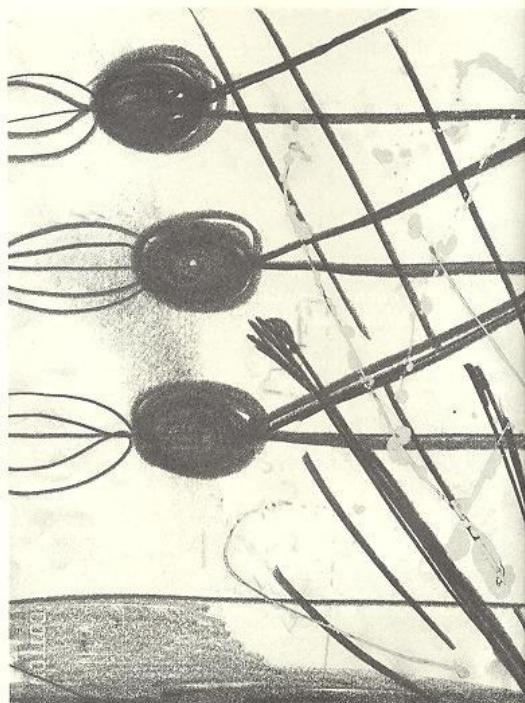
Lugares intermedios (título provisional), de Olga Mesa, se presenta entre los días 27 y 31 de mayo, en el marco del ciclo 'Madrid en Danza'. Es una producción del Teatro Pradillo.



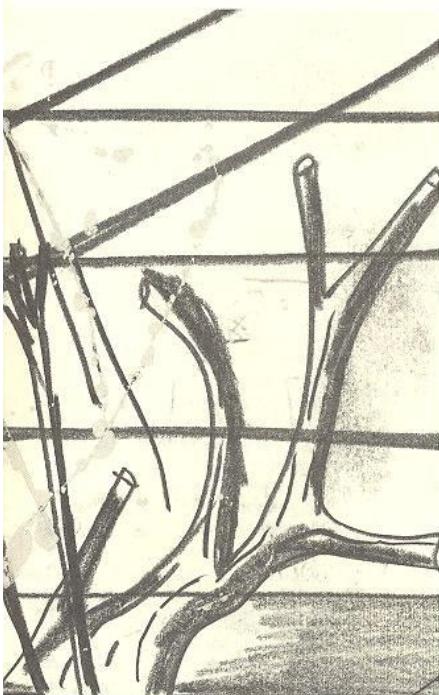
Carnicería

*¿Qué conciencia sufrirá por ésto? ¿La mía?
Yo no tengo conciencia, sólo tengo nervios.
Un desgraciado me insulta y me hace una herida.
Otro desgraciado me alaba y me hace otra herida.
Entregas el alma, entregas el corazón y se comen
tu alma y tu corazón.
Si sacas la suciedad del alma, se la comen también.
Y todos son gente educada!
Y todos me rodean.
Y todos exigen: dame, dame.
¿Qué escritor soy yo, si odio escribir?
Si para mí es una tortura, una tarea vergonzosa y enferma.
No me necesita nadie.
Pensé que podía cambiarlos y fue a mí a quien cambiaron.
A su imagen y semejanza.
Vosotros sólo os hortáis!
ANDREI TARKOVSKY*

*En un principio
el Antiguo Testamento
un ser humano
un hombre
se salva de la caída
gracias a otro ser humano
una mujer
En un segundo tiempo
el Nuevo Testamento
Un ser humano
una mujer
la misma
se salva de la caída
gracias a otro ser humano
otro hombre
Pero la mujer descubre que el otro hombre es
el mismo que el primero
que el segundo es
ahora y siempre
el mismo que el primero
Es pues una revelación
Y si el hombre ha sido el misterio
Lo mujer ha revelado el secreto
JEAN-LUC GODARD*



JUEGOS DE ESPEJOS



texto
RODRIGO GARCIA

imagen
ARTURO ITURBE

EL BOXEADOR
EL VIAJE
LA ABSTENCIÓN
EL CUERPO
LA OFRENDA
LA OFRENDA: EL CUERPO DESNUDO, EXPUESTO
LAS DOS IGLESIAS
LOS DOS SANTOS
LAS CIUDADES DE LOS HOMBRES
INFINITA SOLEDAD
LOS PALACIOS HOTELES
LA VICTORIA
LA CAÍDA
SUFRIR DEL CUERPO
LA VIRGEN DE LA IGLESIA DEL SANTO
LAS FURCIAS
RETRATO DE MUJER IMPERFECTA
LA APABULLANTE SOLEDAD DEL BOXEADOR
EL RING, LA EXACTITUD, EL ENCIERRO
EL COMBATE EN SOLITARIO
DE NUEVO LA OFRENDA DEL CUERPO DESNUDO
DE NUEVO LOS DOS SANTOS
EL SUPLICIO PREFIJADO: LA CUENTA DE DIEZ
LOS CUATRO LADOS DEL RING
LAS DIECISEIS CUERDAS
LAS ESQUINAS
LOS NUEVOS MÁRTIRES
LA OPERA DE MOZART, SALVADORA DEL BOXEADOR
FRANKENSTEIN SOCIAL: FRAGMENTOS DEL FILME
FRANKENSTEIN O EL MODERNO PROMETEO
ESTUDIOS DE HÍGADO
HOSPITALES
MADERA Y MÁRMOL
DESERTEO DE PIEDRAS

JUEGO DE ESPEJOS
LAS IGLESIAS Y LOS RINGS
EL BOXEADOR Y EL SANTO
LAS APUESTAS LAS OFRENDA
LAS LUCES LAS VELAS ENCENDIDAS
EL K.O. DE LA RESURRECCIÓN
LA CUENTA DE DIEZ

Rodrigo Garcia es autor y director de *Prometeo*, proyecto en preparación de La Carnicería Teatro, una producción del Teatro Pradillo y Madrid Capital Europea de la Cultura, con la colaboración del Festival Internacional de Granada. Los dos textos de Rodrigo Garcia incluidos en estas páginas pertenecen a un proyecto elaborado en octubre de 1991. Las citas de Tarkovsky y Godard tienen 'algo que ver' con el proyecto de La Carnicería Teatro, actualmente en pleno proceso de maduración.

Proceso

NOTAS

DISPERAS

PARA ANTES

DEL TITANIC

por
ANTONIO FERNANDEZ LERA

I
Un barco se hunde: cuatro enormes chimeneas arrojan sus últimas bocanadas de humo. Vemos la imagen fija de su mitad sobre las aguas, antes de su hundimiento definitivo. *Suponemos* que antes de su hundimiento definitivo: pues en realidad y lo sabemos la imagen fija no tiene tiempo. Medio barco permanece sumergido (pero todavía suspendido, sin apoyos); el otro medio permanece levantado en el aire, sobre las aguas. Extraña fijeza que nos hace pensar en el instante antes y en el instante después. El golpe que provoca la conversión del *Titanic* en una especie de bestia mitológica del siglo XX. La congelación del tiempo que nos hace pensar en el movimiento final y majestuoso del descenso.

II
Si entonces añadimos la música de Gavin Bryars a nuestra visión de la imagen fija (puesta en marcha de la máquina de mundos oculta en el interior de nuestras cabezas),

tendremos tema (sentido físico del tiempo) para toda la tarde.

III

En el 'inmediatamente después' que se puede plantear, Marquerie se plantea nada menos que la vida 'bajo el agua'. Mundo del 'todo es posible'. No rechazar las preguntas: no empeñarnos en manosear demasiado pronto ningún tipo de respuesta. Si debajo del mar hubiese ventanas (y por qué no) por ellas podríamos ver los pedazos del *Titanic* (y de tantas otras cosas) dispersos, con lujo, voluptuosidad y pereza de coloso muerto y en el escenario que le corresponde. Paseo de peces frios. Palacio de algas y espejos. Paraíso de muerte.

IV

Por ejemplo se plantea (primer aviso): dejar el texto para más tarde. No abandonarlo ni degollarlo ni pisotearlo: dejarlo tranquilo, como una segunda 'música de fondo'. No se trata de un texto 'dramático', no es una bomba capaz de matar (matar el corazón del teatro). Debe crearse la necesaria fluidez en el proceso: los músculos, el sistema nervioso, los pulmones, el cerebro. *El hundimiento del Titanic* o la reivindicación del proceso. La recuperación del tiempo para respirar y para sentir: el tacto, la presencia de las texturas en los objetos y en los cuerpos.

V

Preguntas que voluntariamente se dejan para más tarde: peces que huyen de nosotros. Una mesa en el centro de un paisaje arrasado. Comer mientras bablas, hablar mientras comes. Los poetas o los eruditos. UNA CENA DEBAJO DEL AGUA: COMERIAN PESADO, NATURALMENTE. Viajes gratuitos al infierno. Baile de víctimas. La mano del pintor (guiada por la parte libre de su cerebro) fija su largo itinerario entre lo gris y lo azul.

VI

Mesa de hierro semihundida. Planchas enterradas. Trozos de hierro. Vigas retorcidas. Una colección de objetos oxidados: un hermoso violín de hierro, la vieja sombrilla que siempre le acompaña, la memoria de un libro de hierro, con finas láminas impresas. O esa caricatura del profeta que surge de la página 58, con sus gafas de níquel. Con su nariz hinchada.

VII

Otras intuiciones provienen de los cuerpos reales: hombres y mujeres. Diez o veinte personas en el suelo. Mostrar los movimientos detenidos en el tiempo. Buscar otra lógica. Dejar que fluyan preguntas y materiales: nacer y desarrollarse. Todo está permitido. Se plantea la colisión entre un barco de papel y un cubito de hielo. Todo el mundo *sabe* lo que pasó.

VIII

Tal vez las mismas preguntas de siempre: relación (o no) entre los intérpretes y el público. Personajes o figuras. Personajes o actores. Relaciones espaciales y relaciones humanas. Miradas de *verdad*.

IX

Trabajar con la memoria del cuerpo: tomar conciencia de los sentidos. Trabajar con elementos opuestos: interiores y exteriores. El peso del cuerpo. Piel y oído: espacio, volumen, cuerpo. Ver y oír las distancias. El espacio se concibe con la mirada. Surgimiento de la memoria corporal. Campo de flores. Movimiento suave. Bruscas explosiones. Controladas por el viento.

X

ESSE NO ES NUESTRO PROBLEMA: TODAVIA. VICTIMA FRENTE A SUPERVIVIENTE. Buscar el hueco de la risa y otros huecos. Trabajar a partir de uno mismo. Medir las distancias. Nosotros o ellos. Nosotros o yo. Coro de náufragos en el agua. Radiografía de una nube. Cerrar y abrir los ojos y no tener miedo. VAMPIRISMO: NOTAS A PARTIR DE LA SANGRE DE OTROS.

XI

Todas esas figuras que se mueven duermen o parece que duermen y yo mismo duermo duermo para siempre rodeado por sombras que mueven los brazos como pequeñas aspas de molino como espantapájaros dormidos en el espacio mal iluminado cada uno de los cuerpos diferente de los otros en el sueño

Este texto debe parte de su contenido a las ideas y proposiciones planteadas por Carlos Marquerie, Elena Córdoba (ayudante de dirección) y Sián Thomas, en una serie de reuniones mantenidas entre enero y marzo de 1992, como parte del proceso de preparación de *El hundimiento del Titanic*. Con texto de Hans Magnus Enzensberger, música de Gavin Bryars y dirección escénica de Carlos Marquerie, *El hundimiento del Titanic* se estrena el 29 julio de este año en el Teatro Central Expo-92 de Sevilla y se presenta en el mes de octubre en el Teatro Pradillo. Participan en la producción el Teatro Central, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Teatro Pradillo y Pabellón de España de la Expo. Colaboran en la producción el Goethe Institut, The British Council y el Departamento de Actividades Culturales de la Universidad de Salamanca. Interviene en *El hundimiento del Titanic* el siguiente reparto: Matolo Bernabé, Gonzalo Cunill, Rosa Díaz, Ikerri Goikoetxea, Andrés Hernández, Laura López, Juan Loriente, María José Pire, Nekane Santamaría y Sián Thomas.

Exposición

UN ARBOL CON HISTORIA

Tengo la impresión de que todo el trabajo de Carlos Marquerie como director de escena ha estado siempre muy estrechamente ligado al mundo de la pintura: el dibujo de las cosas presentadas, la delicadeza y la precisión en la composición, en las combinaciones de colores y perspectivas, en la sutileza de las miradas, tal vez incluso en la búsqueda de ese espectador individual, escondido entre todos los demás: la búsqueda de un "cara a cara" con cada uno de los espectadores, como seres humanos independientes y libres.

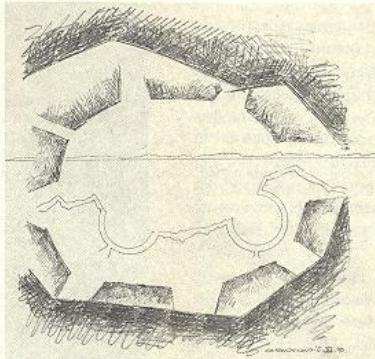
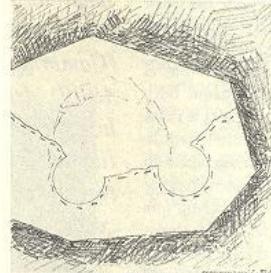
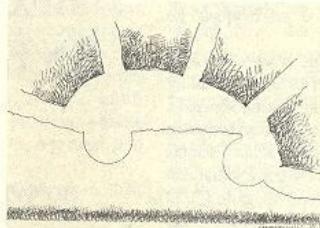
Tal vez, en este caso, decir trabajo es lo mismo que decir vida: siempre la textura mínima que tarda en aparecer, que se toma su tiempo para pasar del cerebro a la materia, para parecerse a lo soñado. En eso reside tal vez una de las esencias de cualquier tipo de obra artística: en esa búsqueda de los más pequeños detalles en el interior de una compleja estructura orgánica. Al menos ese es uno de los rasgos más característicos de la obra de Marquerie: la combinación de elementos intangibles y objetivos, hasta formar un edificio que tal vez no podría sostenerse en pie (o ni siquiera edificarse) sin esa multitud de detalles como base de apoyo.

Ver de cerca su trabajo me ha permitido contemplar -en un lento proceso de desarrollo- esa serie de dibujos que inevitablemente forman parte de creaciones escénicas como *Otoño*, *Los hombres de piedra* o *Paísajes y Voz (Historia de un árbol)*.

En algún momento -quizá durante la gestación de *Los hombres de piedra*, quizás mucho antes- Carlos dio el siguiente paso y comenzó a pintar (o comenzó de nuevo a pintar, quién sabe) cuadros grandes, medianos, pequeños, cuadros de los que más tarde se despegaba, se distanciaba, como suele pasar con las cosas en las que uno se compromete de veras, hasta el fondo de su ser. Era en realidad el inicio de otro proceso: el paso de un compromiso latente a un compromiso totalmente deliberado con la pintura.

Ahora pueden unirse: tiempo y espacio del escenario teatral; ritmo y aire del dibujo, de la pintura. Son las ramas de un mismo árbol.

A.F.L.



Dibujos: Carlos Marquerie

Carlos Marquerie presenta su exposición/instalación titulada *Los paisajes del teatro* en los Encuentros de Teatro Contemporáneo que se celebran en Murcia entre los días 24 y 28 de marzo. Posteriormente, durante el mes de mayo, presenta una amplia selección de sus dibujos en el Teatro Pradillo.

Jonathan Kalb es autor del libro *Beckett in performance* (Cambridge University Press, 1989), extraído los siguientes fragmentos. El libro de Kalb es uno de los trabajos que mejor permiten conocer la relación *real* de Beckett con el teatro vivo, lejos de toda tentación de convertir a los 'grandes autores' en piezas de museo o en reliquias de cementerio.

La puesta en escena de *Warten auf Godot* dirigida por Beckett en 1975 en el Schiller Theater, tiene lugar en un espacio despejado, tan enorme que hace que parezcan pequeños la piedra y el árbol, situados a una distancia de unos 12 metros, en contraste visual con un telón de fondo de tono apagado (*). El público ve transcurrir la acción en un espacio casi vacío que se opone a toda percepción de ilusión teatral. Didi (Stephan Wigger) y Gogo (Horst Bollmann) están en escena desde un principio -uno de los muchos cambios con respecto al texto publicado- y el público se ríe inmediatamente ante el aprovechamiento de su diferente físico por parte de Beckett. El alto y flaco Wigger lleva pantalones a rayas con una chaqueta que le va demasiado pequeña, mientras que el pequeño y rechoncho Bollmann lleva pantalones negros y una chaqueta a rayas que le va demasiado grande; cuando aparecen en el acto II han intercambiado sus ropas. El efecto de su aspecto circense consiste en eliminar la posibilidad de que los espectadores imaginen para ellos historias de la vida real [...] y llamar la atención sobre sus sentidos del humor complementarios: el uno responde a los chistes del otro con tanta rapidez e inteligencia que a veces parecen tener acceso a una mente común (**). Son actores sin vergüenza, que con toda obviedad se apoderan del escenario para contarnos algo.

Como en todas las puestas en escena de Beckett, el movimiento escénico es extremadamente calculado y no naturalista. Walter Asmus, el ayudante de dirección de Beckett en *Godot* y otras producciones, describe un elemento característico de su dirección en su diario de ensayos:

"Beckett camina por el escenario, sus ojos fijos en el suelo, y muestra el movimiento mientras dice las palabras de Estragón: '¿Decías algo?... ¿Estás enfadado?... Perdona... Vamos, Didi, dame la mano...' En cada frase, Beckett da un paso hacia el imaginario compañero. Siempre un paso y después la frase. Beckett llama toma física a este planteamiento de paso por paso. Surge cinco, seis o siete veces y tiene que hacerse con gran exactitud. Este es el elemento de ballet".

Casi cualquier parte de la puesta en escena

Relación

BECKETT EN ESCENA

por
JONATHAN KALB

Jonathan Kalb es autor del libro Beckett in performance (Cambridge University Press, 1989), del que hemos extraído los siguientes fragmentos. El libro de Kalb es uno de los trabajos que mejor permiten conocer la relación real de Beckett con el teatro vivo, lejos de toda tentación de convertir a los 'grandes autores' en piezas de museo o en reliquias de cementerio.

podría utilizarse como ejemplo de estos gestos elegantes y extremadamente cuidados, que generalmente forman parte de una simetría visual y que se ejecutan en silencio debido a la norma de Beckett sobre la separación entre palabra y movimiento. Didi y Gogo cruzan el escenario siguiendo trayectos largos y en curva, y con frecuencia se detienen formando cuadros vivos -por ejemplo, las alturas de Bollmann, Wigger y el árbol en idéntica proporción (al parecer una de las imágenes favoritas de Beckett). En un determinado momento atraviesan el amplio escenario cogidos del brazo, lo que supone un mínimo de 15 segundos, manteniendo siempre el mismo paso, simplemente para dar media vuelta al llegar al otro extremo y desandar el camino. En otro momento, Bollmann se dirige hacia Wigger dando un gran salto, después de lo cual se dan la mano y saltan juntos en otra dirección.

Este tipo de actividad suena artificial al ser escrito, pero, de hecho, en el teatro resulta sorprendentemente natural. [...] El mundo de Wigger/Didi y Bollmann/Gogo -es una actuación escénica, y ellos expresan sus emociones, por así decir, de forma geométrica. Nos parece totalmente razonable que Bollmann pueda realizar un gran salto simplemente por divertirse, y que Wigger se una a él un momento después; cuanto más sorprendente sea el invento, mejor, pues la sorpresa rompe la monotonía. Dado que esas expresiones geométricas no son en modo alguno arbitrarias -el *Regiebücher* de las puestas en escena de Beckett contiene cientos de notas detalladas sobre actividades sistemáticas concebidas como "imaginaria escénica subliminal"-, el movimiento de Didi y Gogo es como un código compartido que sirve de entretenimiento principalmente a ellos mismos, pero también a los demás. Y ese código crea una atmósfera escénica en la que los diferentes grados de realismo carecen de sentido. En la mayoría de las puestas en escena de *Godot*, lo mismo que ocurre en el caso de Brecht, algunas frases tienen un carácter exterior o van dirigidas al público, en un contexto en el que las demás frases tienen un carácter interior, de un modo casi normal; pero en este caso no se produce semejante distinción. Cada acción, cada frase, cada gesto puede interpretarse de dos modos diferentes: como actuación o como acontecimiento 'real' en las vidas ficticias de los personajes.

[...] Lo que la puesta en escena de Beckett muestra con claridad... es que los dos ámbitos de significado, presentativo y representativo, pueden fundirse en una atmósfera coherente



de ambigüedad sin que los actores tengan que hacer entre ellos constantes desplazamientos adelante y atrás. Al comprometerse con la lógica interna del circo, su *Godot* adquiere un carácter ligero, físico y sensible. Y al ser coreografiado con mano tan firme, trasciende ese sencillo sentido de lo circense sin forzar a sus payasos a comportarse como portavoces del autor. Desde una postura de sencillez y humildad, sale adelante precisamente donde han fracasado innumerables puestas en escena llenas de ingenio y ambición intelectual, empujando la mente del espectador hacia cuestiones relacionadas con la acción de tipo presentativo, sin destruir por ello la integridad de su acción de tipo representativo. Nuestro pensamiento se aleja en seguida de las preguntas localistas: ¿quién es Godot y por qué no llega? ¿Por qué Didi y Gogo siguen juntos y siempre vuelven? En este momento, nuestro pensamiento pasa de forma casi automática a preguntas más globales: ¿con qué objeto y con qué expectativas se lleva a cabo una actuación cualquiera? ¿Por qué estoy en el teatro y qué estoy esperando?

[...] Beckett no es un gran director en el sentido de Meyerhold o Stanislavski, ni tampoco podría serlo, ya que, con la excepción de *L'Hypothèse* de Roger Pinget, sólo dirigió sus propias obras. No desarrolló unas técnicas teatrales originales que tuviesen seguidores y diesen lugar a un movimiento estético, no publicó ninguna teoría extensa sobre el teatro o sobre la literatura dramática, y no estableció un estilo definitivo sobre la representación de sus obras, similar por ejemplo al desarrollado por Brecht en el Berliner Ensemble.

No obstante, sus trabajos como director ponen de plena actualidad las ideas escénicas que tenía al escribir, aunque no se expresasen en las obras publicadas. Son el mejor ejemplo que tenemos sobre cómo pensaba que debía plasmarse su obra en el teatro y, por consiguiente, pueden poner de relieve, de forma singular, valores teatrales específicos de los textos, que se ponen de manifiesto en unos determinados estilos teatrales mejor que en otros. La propia polivalencia de las obras, por ejemplo, puede entenderse como un apoyo a un determinado criterio: los estilos que impliquen una elección entre distintos significados o entre distintos niveles de significación son inferiores a los que no hagan esa elección. Y esa misma norma, esa idea de considerar la ambigüedad como un valor escénico positivo, es realmente toda la materia prima crítica que uno necesita para discutir una poética en el teatro de Beckett.

Pese a no haber hecho carrera como

director, Beckett logró, por medio de la escritura teatral y de sus ocasionales puestas en escena, crear una nueva *modalidad* de teatro, que supone un tipo de transacción público/escenario que no se ajusta a ninguno de los elementos de la dicotomía tradicional entre Stanislavski y Brecht (**). Muchos críticos han señalado características compartidas con uno u otro o con ambos, pero pocos han llegado a la conclusión más obvia: que Beckett realmente representa una tercera categoría situada entre Stanislavski y Brecht, por su forma de hacer que lo presentativo y lo representativo resulten indistinguibles.

[...] Dicho más llanamente, el modelo teatral de Stanislavski que con modificaciones sigue dominando la escena norteamericana se basa en la inviolabilidad de una ficción interna, mientras que el modelo brechtiano se basa en la inviolabilidad de verdades sociales escogidas, externas con respecto a ficciones

que funcionan como vehículos. Beckett no acepta ninguna de esas bases, rechaza la idea misma de que el público tenga que considerar *cualquier cosa* como inviolable, a menos que se trate de la propia incertidumbre.

El teatro de Beckett se podría considerar, de forma imprecisa, como una combinación de los otros dos tipos de teatro, que desemboca en un conflicto entre ambos, en el que se puede decir que las filosofías contrapuestas se anulan mutuamente, pero el resultado es una síntesis completamente nueva e independiente, en lugar de un vacío de potencialidades no realizadas. El actor de Beckett realiza un trabajo preparatorio similar tanto al del sistema stanislavskiano como al del brechtiano, pero no recibe las satisfacciones resultantes de seguir uno u otro proceso hasta el final. Lee el texto detenidamente para estudiar los antecedentes de su personaje, pero su investigación es frustrante desde un principio, porque inevitablemente Beckett cuenta historias de personajes en fragmentos dispares, de incierta veracidad. El actor crea también actividades extratextuales para mantener al público interesado en la acción, comentando en realidad el texto, pero ha de interpretarla sin que, ni siquiera por un instante, supongan que es libre respecto del texto o respecto del modo en que la situación ficticia atrapa a su personaje.

[...] La única satisfacción posible para semejante actor es de tipo específicamente beckettiano, no depende ni de la profundidad del análisis inicial ni de la profundidad psicológica del retrato final.

Traducción: A.F.Lera.

NOTAS

(*) Existe una grabación de esta producción en video, de mala calidad, en los Beckett Audio-Visual Archives, Bobst Library, New York University.

(**) Asmus afirma que Bollmann y Wigger fueron capaces de crear una relación tan estrecha en escena porque, en parte, al haber sido compañeros durante muchos años en el Schiller Theater, eran amigos fuera del escenario. Además, conocían muy bien el texto de *Godot* antes de empezar siquiera los ensayos, pues ya lo habían interpretado juntos (con papeles invertidos) diez años antes, en una producción dirigida por Deryk Mendel, con ayuda de Beckett..

(***) Alguno estudioso o crítico puede objetar que la dicotomía más importante se plantea seguramente entre Stanislavski y Meyerhold, lo cual es cierto desde el punto de vista de la historia teatral. Para los actores, no obstante, especialmente en EE UU, Brecht es el nombre en torno al que se agrupan las filosofías teatrales no naturalistas o antimaterialistas. Entre los actores, toda técnica que se aleje del realismo psicológico interpretado como si se estuviera detrás de una cuarta pared imaginaria, que exija al actor ser consciente de la presencia del público, es imprecisamente denominada brechtiana. Lo que aquí cuestiono es, en parte, ese uso impreciso.



H. Bollmann y S. Wigger

Palabra

LA MITIFICACION DE LA REALIDAD

El núcleo de la realidad es el sentido. Lo que no tiene sentido no es real para nosotros. Cada fragmento de la realidad vive gracias a que no posee su porción en algún sentido universal. Las antiguas cosmogonías lo expresaban con la sentencia "en el principio era la palabra". Lo innombrado no existe para nosotros. Dar nombre a algo significa incluirlo en un sentido universal. La palabra mosaico, separada, es una creación tardía, es ya resultado de la técnica. La palabra primaria era un deambular, girar alrededor del mundo, era una gran unidad universal. En su significado corriente y actual es sólo un fragmento, un rudimento de una remota, omnipresente e integral mitología. Por eso existe en ella esa tendencia a recrearse, regenerarse, a completarse en un sentido total. La vida de la palabra es como el descuartizado cuerpo de la serpiente legendaria cuyos trozos se buscan en la oscuridad; ella se tensa, se estira hacia mil combinaciones.

Ese milésimo e integral organismo ha sido desgarrado en vocablos sueltos, en morfemas, en el habla popular, y en esa nueva forma utilizado para las necesidades de la práctica, vino hacia nosotros ya como un órgano de comunicación. La vida de la palabra, su desarrollo, ha sido dirigido a vías nuevas, vías de práctica vital, sometidas a otras reglas. Mas, cuando, de algún modo, los requerimientos de la práctica aflojan sus rigores, cuando la palabra, liberada de esa presión, se abandona a sí misma, vuelve a sus propias leyes, entonces ocurre en ella una regresión, una corriente retro; la palabra se acerca a sus antiguas conexiones, tiende a completarse en un sentido, y esa atracción hacia la madriguera, la añoranza de regreso, de la prepatría de la palabra, la llamamos poesía.

La poesía es un cortocircuito entre el sentido y los vocablos, una repentina regeneración de los mitos primarios.

Nos olvidamos de que, al hacer uso de las palabras corrientes, esos fragmentos de las antiguas y eternas historias, construimos, como bárbaros, nuestras casas con fragmentos de esculturas y figuras de los dioses. Nuestras más sobrias definiciones y

por
BRUNO SCHULZ

conceptos son lejanos descendientes de los mitos e historias antiguas. Entre nuestras ideas no hay ni una migaja que no provenga de la mitología, aunque sea una mitología transfigurada, mutilada, transformada. La primera función del espíritu es fabular, crear "historias". La poesía reconoce estos sentidos extraídos, devuelve su lugar a las palabras, los une según sus significados primitivos. En el poeta la palabra se vuelca en su sentido esencial, florece y se desarrolla espontáneamente según sus propias leyes, recupera su integridad. Por eso toda poesía es mitologización, trata de recrear los mitos sobre el mundo. La mitificación del Universo no ha concluido. El proceso tan sólo ha sido frenado por el desarrollo de la ciencia, ha sido empujado a una vía secundaria donde vive sin comprender su significado esencial. Mas tampoco la ciencia es otra cosa que la construcción del mito sobre el mundo, porque el mito yace en sus elementos y no nos es dado en absoluto salirnos de sus contornos hasta alcanzar el sentido del mundo "anticipado", por deducción, en base a grandes y atrevidas abreviaturas y aproximaciones. El saber conduce al mismo punto por el camino de la inducción, metódicamente, tomando en cuenta todo el material de la experiencia. En el fondo una y otra se dirigen hacia lo mismo.

El espíritu humano es incansable en la alabanza a través de los mitos, en el proceso de "dar sentido" a la realidad. La palabra, abandonada a sí misma, grava, se inclina hacia el sentido.

El sentido es el elemento que introduce a la humanidad en el proceso de la realidad. Es un dato absoluto. Resulta imposible extraerlo de otros datos. ¿Por qué algo nos parece sensato? Es imposible constestarla. El proceso de dar sentido al mundo está estrechamente relacionado con la palabra. El habla es un órgano metafísico del hombre. Sin embargo, con el paso del tiempo, la palabra se endurece, coagula, deja de ser el conductor de nuevos significados. El poeta devuelve a las palabras su papel conductor a través de nuevos cortocircuitos que surgen de las acumulaciones. Los símbolos matemáticos son aplicaciones de la palabra en

Consideramos normalmente la palabra como una sombra de la realidad, su reflejo.

Más justa sería la tesis contraria: la realidad es la sombra de la palabra.

nuevas frecuencias. También la imagen es la derivada de la palabra primaria, palabra que todavía no era signo, sino un mito, una historia, un sentido.

Consideramos normalmente la palabra como una sombra de la realidad, su reflejo. Más justa sería la tesis contraria: la realidad es la sombra de la palabra. La filosofía es prácticamente una filología, es una profunda, creativa investigación de la palabra.

Traducción: Elbieta Borkiewicz y Juan Carlos Vidal.

Bruno Schulz nació en Drohobycz en 1892 y falleció en el gueto judío de Varsavia en 1941, es autor de dos libros esenciales de la literatura de nuestro siglo: *Sanatorio bajo la cléspida* y *Las tiendas de color canela*. El texto que publicamos en estas páginas, 'La mitificación de la realidad', figura como apéndice de la edición española íntegra y fiel al original polaco que en los próximos meses publicará la editorial Montesinos, en cuidada traducción de Elbieta Borkiewicz y Juan Carlos Vidal. FASES agradece a los traductores y a Miguel Riera (director de Montesinos) su autorización para la publicación de este texto de Bruno Schulz.



Dibujo de Bruno Schulz

Teatro Albéniz

Calle Paz 11

Ballet LIRICO Nacional

Del 3 al 11 de Abril

TRECE GESTOS DE UN CUERPO
Coreografía: Olga Roriz
Música: Antonio Emiliano

JARDI TANCAT
Coreografía: Nacho Duato
Música: Mº del Mar Bonet

EMPTY
Coreografía: Nacho Duato
Música: Izumi Kobayashi, Philip Glass, Jimi Hendrix, Peter Sutcliffe, Ravi Shankar, Istyan Marta, Camille Saint-Saens

Comunidad de Madrid  **Consejería de Cultura**

BALLET VICTOR ULLATE
Del 18 al 26 de Abril

Primer Programa:
"GROSSE FUZE"
Coreografía: Hans Van Manen
Música: Ludwig Van Beethoven
Escenografía: Jean Paul Vroom

"SAETA"
Coreografía: Micha Van Hoecke
Música: Miles Davis

"SIMUN"
Coreografía: Victor Ullate
Música: Shostakovich

Segundo Programa:
"IN AND OUT"
Coreografía: Hans Van Manen
Música: Nina Hagen, Laury Anderson

"PSICOSIS"
Coreografía: Victor Ullate
Música: Bernard Herman

"TIERRA MADRE"
Coreografía: Eduardo Lao
Música: Mari Boine-Persen
Diseño de luces: Olga García

MADRID
Capital Europea de la Cultura

Cauce

POR UN ESPACIO INSPIRADOR

Uno de los grandes problemas del teatro actual es cómo hablar de la sociedad actual con un lenguaje actual. El teatro es como un gran museo mundial donde las certidumbres del pasado siguen dominando por encima de las incertidumbres del presente. Parece que es imposible presentar a los auditórios espectáculos 'puros', sin referencias a formas del pasado. Parece que el arte escénico actual, para sobrevivir, debe hacerse perdonar su radicalismo mostrando inequívocamente que 'sabe' del pasado y que 'sabe' cómo y de qué manera reproducirlo. Si este forzado ejercicio redundara en una mejor comunicación con el auditorio, bienvenido sea. Pero no para siempre, sólo por un tiempo (sólo que este tiempo empieza a ser eterno). Pero quizás no redunde en una mejor comunicación, sino en un mejor *comfort* para algunos productores y programadores... y cómo no, para algunas compañías.

Cuando se piensa en un proyecto, se piensa también en su financiación, porque finalmente el proyecto deberá adecuarse (reducirse) a la financiación disponible. Aquello que uno considera ideal para poder desarrollar su proyecto - básicamente disponer de creadores, infraestructura y tiempo- nunca puede llevarse a cabo como se proyectó. Llega pues -inevitablemente- el tiempo de la adecuación del proyecto a la realidad existente. Por los productores y programadores que se interesan por el proyecto, o que parece que se pueden interesar, se empieza a saber en qué espacio se presentará la obra. Pronto te das cuenta de que los espacios serán diversos, más

grandes, más pequeños, buenas y malas infraestructuras, cajas negras o teatros a la italiana... Puedes pensar en adaptar el espectáculo a cada singular espacio y hacerlo crecer en cada circunstancia... Pero tal actividad requiere tiempo... Debería disponerse del espacio algunos días previos a las representaciones. Nunca o casi nunca esto es posible. Pues ahora sabes que el espectáculo deberá hacerse en un formato unidimensional, colocabile sin modificaciones en todos los espacios. Terrible. Es imprescindible encontrar, como mínimo, un término medio.

Para el desarrollo formal del teatro actual, el espacio escénico es fundamental. No es un elemento decorativo, un mero contenedor, sino un 'elemento' que debería desarrollar las formas necesarias para un teatro de hoy. Pienso en la simultaneidad de diferentes escenas y su montaje (primer montaje, porque el segundo y definitivo debe realizarlo el mismo espectador). La singularidad del teatro es que, a diferencia del cine o del video, es en vivo... Pero hay otras importantes singularidades, como por ejemplo el montaje. Los 'hechos' no tienen por qué presentarse uno detrás de otro, como nos han acostumbrado el cine y el video, sino que pueden viajar en el espacio diferentes 'hechos' simultáneamente, lo cual es más útil para establecer relaciones entre los diferentes 'hechos' dramáticos expuestos. Conexiones, asociaciones, sueños, realidades, deseos, pensamientos, no-pensamientos... encuentran un cauce de posibilidades infinitas a través del montaje hecho por el director y del montaje completado por la individualidad creadora de cada espectador. Un montaje escénico de hoy, en sociedades preten-didamente democráticas, nunca debería decir 'esto es', 'así es', sino propiciar aperturas en diferentes direcciones. Todo ello requiere un espacio flexible e inspirador.

Esteve Graset es director de Arena Teatro y de los Encuentros de Teatro Contemporáneo de Murcia.



Ilustración de Imma Graset para el catálogo de 'etc. 91'

FASES

D E S E O

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

La invitación a un itinerario: 'etc 92'. Me pregunto si es casual que los 'etc' de Murcia no vayan acompañados de los consabidos números: uno, dos, tres, cuatro, cinco, que por costumbre suelen formar parte de los nombres de los festivales grandes o pequeños. Parece como si de forma instintiva rechazaran el hábito burocrático y carcelario de la numeración. No tiene mayor importancia, no es el único resabio de militarismo blando que se instala en nuestras vidas y nos las ordena más allá de lo deseable, sin que nos demos cuenta.

Lo normal es que los festivales acumulen sus números y se conviertan en elefantes, en rinocerontes, en preciosos e imponentes monumentos de piedra: su presencia se acaba imponiendo sobre todo en función de su historia, como una especie discutible de acumulación. El riesgo: que cada año se vayan poniendo menos cosas realmente importantes en la balanza de los factores a considerar y en la relación de preguntas básicas para seguir haciendo lo que se hace. Por el contrario, los 'etc' de Murcia parecen decirnos otra cosa: por supuesto que la historia es importante, pero la verdadera historia no está en los números ni puede ser una justificación o una coartada; la verdadera historia se crea convirtiendo el presente en

'etc 92'

UN LUGAR DE ENCUENTRO

por
A. F. L.



una actividad realmente viva, en una suma de apuestas personales y libres. En el mundo del escenario, esa negativa aparentemente trivial a los números es un buen síntoma de lo que los 'etc' desean y logran ser año tras año: un verdadero lugar de encuentro y un verdadero semillero de posibilidades nuevas.

Los Encuentros de Teatro Contemporáneo de Murcia, 'etc 92', organizados por Arena Teatro, se celebran este año entre los días 24 y 28 de marzo. Este año se presentarán espectáculos de Albert Vidal (*Mundo, el Demón y la Corte*), John Jesurun (*Masacre a guantazos/Caballo desbocado*), una producción de los propios 'etc' con actores españoles, Zotal (*Z*) y Atalaya (*Descripción de un cuadro*). La programación incluye asimismo instalaciones de Carlos Marquerie (*Los paisajes del teatro*) y Arena Teatro (*Palos de Ilusia*); un concierto de flautas a cargo de Luis Muñoz y Marcial Picó; videos de Jordi Teixidor; finalmente, en su sección de Diálogos cabe destacar este año la participación de Manuel Llano, Dieter Janicke, Esteban Egea, Guillermo Heras, Luis Muñoz, Teresa Jular, Santiago Fontdevila, Mark Borowsky y José Manuel Garrido Guzmán. En este apartado, Ritsaert ten Cate coordinará nuevamente su Room 9.

Escena de "Z" de Zotal

ABRIL

TEATRO

del 1 al 15

Festival Internacional de Teatro

"NOCHE DE REYES"

de W. Shakespeare

Compañía: BACKA TEATER

del 8 al 11

"LA SOLEDAD DEL ANGEL"

de A. Iglesias

Compañía: TEATRO GUIRIGAI

OPERA CONTEMPORANEA

del 24 al 2 de Mayo

"TIMON DE ATENAS"

Libreto: L. CARANELL

Música: J. DURAN LORIGA

CENTRO NACIONAL DE NUEVAS TENDENCIAS ESCENICAS

Sala OLIMPIA

MAYO

MADRID EN DANZA

8, 9 y 10

10 & 10 DANZA

"Alguién ha sido herido"

15 y 16

NOCHE DE CUARTETOS

PILAR SIERRA

TOMEU VERGES

22, 23 y 24

METROS-RAMON OLLER

"Aquí no hi ha cap Angel"

29, 30 y 31

DANAT DANSA

"KASPAR"

Programación del Teatro Pradillo

(ABRIL - JUNIO 1992)

ABRIL

MI 1	
JU 2	ESPERANDO A GODOT (Samuel Beckett)
VI 3	
SA 4	Director: Etelevino Vázquez
DO 5	
MA 7	Paralelo Madrid: Otras músicas Uday Bhawalkar (India) Canto drulipad
MI 8	
JU 9	ESPERANDO A GODOT (Samuel Beckett)
VI 10	
SA 11	
DO 12	
MI 22	
JU 23	LA VERDAD ESTA EN INGLES
VI 24	Gerardo Esteve y Rafael Ponce
SA 25	
DO 26	
MA 28	Paralelo Madrid: Otras músicas Barbara Held (Cataluña) Flauta y nuevas tecnologías Werner Durand (Alemania) Plastic Sounds
MI 29	
JU 30	LA VERDAD ESTA EN INGLES Gerardo Esteve y Rafael Ponce

MAYO

VI 1	LA VERDAD ESTA EN INGLES
SA 2	Gerardo Esteve y Rafael Ponce
DO 3	
MI 6	
JU 7	Madrid en Danza
SA 9	A SENSI CONTRARI
DO 10	Robadura Dansa
LU 11	
JU 14	Madrid en Danza
VI 15	DISFIGURE STUDY
SA 16	Meg Stuart
JU 21	
VI 22	Madrid en Danza
SA 23	MEDEA MATERIAL
DO 24	Ann Papoulis
MI 27	Madrid en Danza
JU 28	LUGARES INTERMEDIOS
VI 29	(título provisional)
SA 30	Olga Mesa
DO 31	

JUNIO

VI 5	PROMETEO
SA 6	La Carnicería Teatro
DO 7	(Director: Rodrigo García)
MI 10	
JU 11	PROMETEO
VI 12	La Carnicería Teatro
SA 13	
DO 14	
MI 17	
JU 18	PROMETEO
VI 19	La Carnicería Teatro
SA 20	
DO 21	

E X P O S I C I O N E S

Del 1 al 30 de Abril.
LUIS QUINTANILLA: Esculturas

Del 1 al 31 de mayo.
CARLOS MARQUERIE: "Los paisajes del teatro"
Dibujos

Del 5 al 21 de junio.
ARTURO ITURBE: Instalación

T A L L E R E S

Del 3 de abril al 1 de mayo.
Taller dirigido por Mónica Valenciano

H o r a r i o s

Las funciones comienzan generalmente a las 21 horas. Se recomienda consultar la cartelera en previsión de ocasionales cambios de programación o de horario. No se permite la entrada una vez iniciada la representación.