

REVISTA DE  
ABRIL/MAYO/JUNIO/1992

F A S E S

REVISTA DE

2

TEATRO, DANZA Y MUSICA  
PARA ESPECTADORES VIVOS

- ETELVINO VAQUERO  
- ESTEVE Y PONS  
- ROBADURA DANSA  
- MEG STUART  
- ANN POOLIE  
- OLGA MESA  
- LA CARNICERIA TEATRO  
- OTRAS MUSICALS

EXPOSICIONES:

- LUIS QUINTANILLA  
- CARLOS RODRIGUEZ  
- ARTURO TURBE

JONATHAN KATZ: BECKETT EN ESCENA

ANTES DEL FIN

UN TEXTO DE BRUNO SCHOLZ

MURCIA: ETC 92



Charles Holt. New York Daily News. Aug. 8, 1959.

making his first look  
witness of Benny (Kid) Plot of Owen  
Plants a right flush under his  
jaw in the fifth round at the  
garden but the fight was far  
from over. Ortega recovered  
sufficiently to score a split  
decision over the Kid in a  
toughing 10-rounder with Saw  
the crowd booing the official  
decision. Though plenty of  
leather was thrown there  
were no knockdowns

SABES NUNCA  
VA AII

h. h. h.

EDICIONES

TEATRO PRADILLO

## FASES

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

## DIRECTOR

Antonio Fernández Lera

## PRODUCCION

Juan Muñoz

## DISEÑO

Ana Vicente de Vera  
Carlos García Estades

## CONSEJO EDITORIAL

Juan Muñoz  
Carlos Marquerie  
Antonio Fernández Lera

## TEXTOS DE

Antonio Fernández Lera  
Rodrigo García  
Esteve Graset  
Jonathan Kalb  
Carlos Marquerie  
Olga Mesa  
Rafael Ponce  
Bruno Schulz (cortesía Montesinos)

## FOTOGRAFÍAS

R. Clausen  
A. Heuer  
Thierry Lewilly  
Rafa Pérez  
Don Rodenbach

## ILUSTRACIONES

Tono Carbajo  
Imma Graset  
Arturo Iturbe (portada)  
Carlos Marquerie  
Olga Mesa  
Luis Quintanilla  
Bruno Schulz

## PUBLICIDAD

Pradillo 12  
(91) 416 90 11

## IMPRESION

Graphia

Depósito legal: M-39873/1990

ISSN: 1131-561X

# MIEDO

por  
CARLOS MARQUERIE

No sé si ha existido o si ha sido ilusión, pero yo he creído en un proyecto, quizá no redactado, que transformaba el teatro; he creído que, con alubajos, con momentos de entusiasmo y decepción, con pasos adelante y retrocesos, había un progreso hacia un pluralismo cultural. He soñado, y quizá 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? Quizá 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 60% 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*

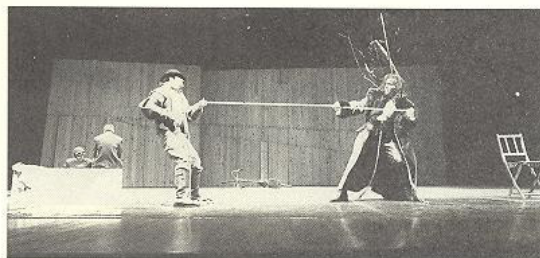
En abril se estrenan dos espectáculos en cuya producción ha participado directamente esta sala: *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, con dirección de Etelvino Vázquez (en cartel del 1 al 12 de abril), y *La verdad está en inglés* (del 22 de abril al 3 de mayo), el segundo espectáculo de la compañía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

Con trayectorias separadas pero confluyentes desde



*Esperando a Godot*

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

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-amistad 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.

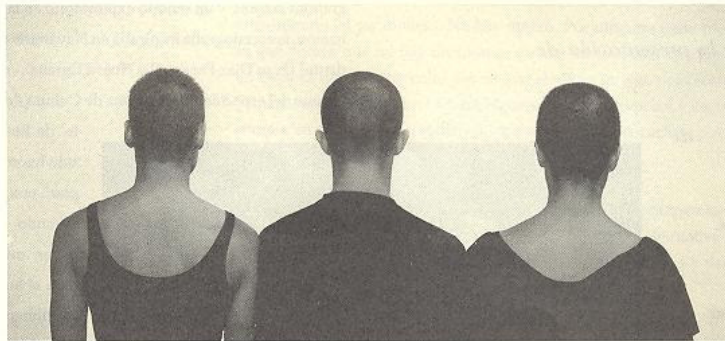


*La verdad está en inglés*

## mayo

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 Rodadura 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 ti, 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 Marín, Pilar Hernández y Mónica Muntaner. 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 cigarro). 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".

## junio

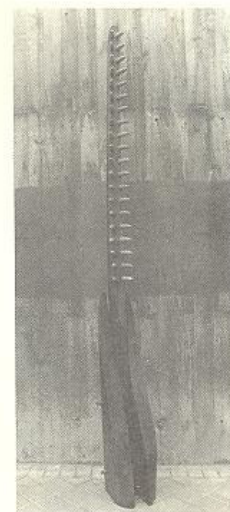
En junio (días 5 al 21) se presenta en riguroso estreno el último espectáculo de La Carnicería Teatro, realizado en coproducción con el Teatro Pradillo: *Prometeo*, con texto y dirección de Rodrigo García.

## otras músicas

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 Iges 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.



Colage 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 Iturbe. 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, hagámoslas 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 gana.

¿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 provocho 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" (Bloy 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.





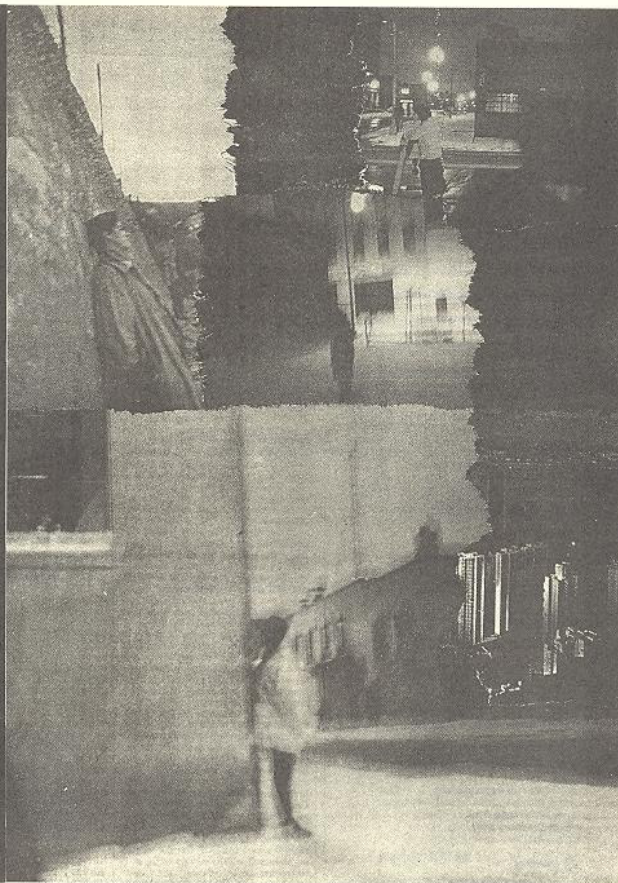
# LUGARES INTERMEDIOS

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.*

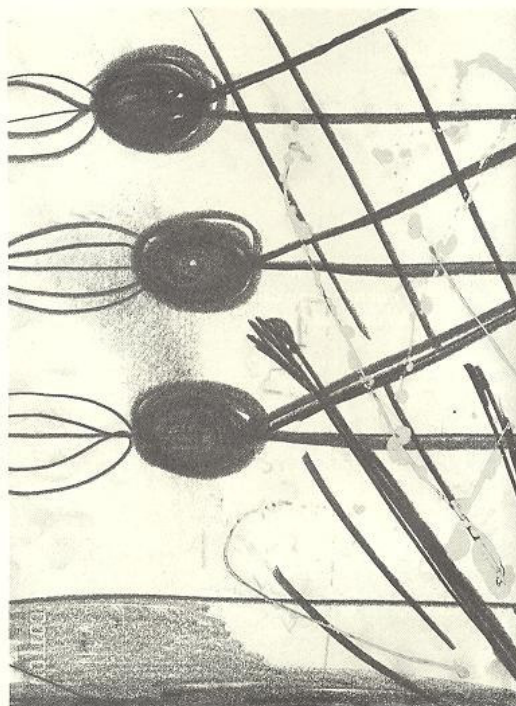
*Lugares intermedios* (título provisional), de Olga Mesa, se presenta entre los días 27 y 31 de mayo, en el marco del ciclo 'Madrid en Danza'. Es una producción del Teatro Pradillo.



## Carnicería

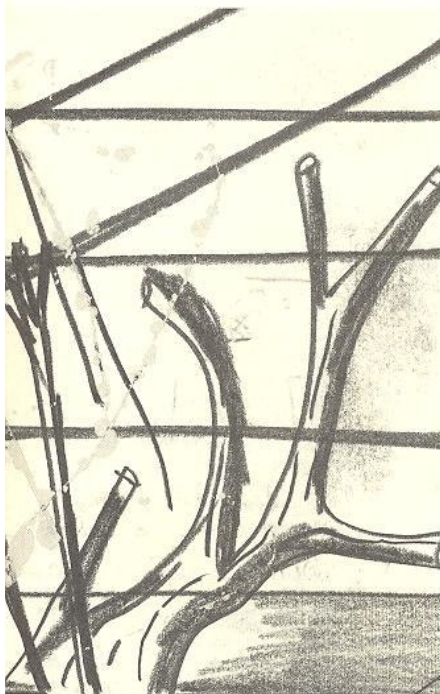
¿Qué consciencia sufrirá por ésto? ¿La mía?  
 Yo no tengo consciencia, sólo tengo nervios.  
 Un desgraciado me insulta y me hace una herida.  
 Otro desgraciado me alaba y me hace otra herida.  
 Entregas el alma, entregas el corazón y se comen  
 tu alma y tu corazón.  
 Si sacas la suciedad del alma, 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 hartáis!  
 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  
 La mujer ha revelado el secreto  
 JEAN-LUC GODARD





# JUEGOS DE ESPEJOS



texto  
RODRIGO GARCÍA

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 SUPPLICIO 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  
DESIERTO DE PIEDRAS

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

Rodrigo García 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 García 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

### DISPERSAS

### PARA ANTES

### DEL TITANIC

por  
ANTONIO FERNÁNDEZ 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 fríos. 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 hablas, hablar mientras comes. Los poetas o los eruditos. UNA CENA DEBAJO DEL AGUA: COMERIAN PESCADO, 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. Buscas explosiones. Controladas por el viento.

X  
ESE NO ES NUESTRO PROBLEMA: TODAVÍA VÍCTIMA 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 naufragos 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: Manolo Bernabé, Gonzalo Cunill, Rosa Díaz, Ikertxe Goikoetxea, Andres Hernández, Laura López, Juan Lloriente, María José Pare, 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.

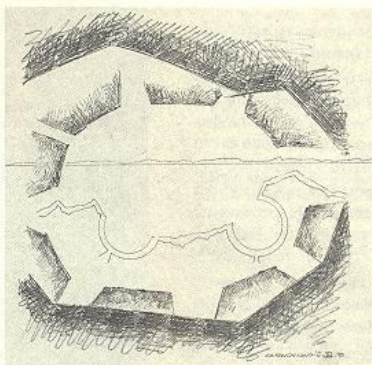
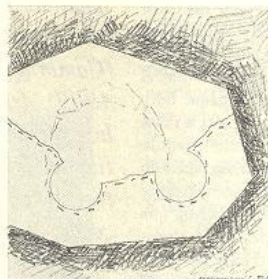
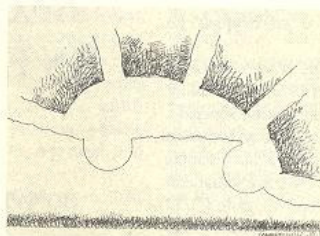
Tal vez, en este caso, decir trabajo es lo mismo que decir vida: siempre la textura mínima que tarda en aparecer, que se toma su tiempo para pasar del cerebro a la materia, para parecerse a lo soñado. En eso reside tal vez una de las esencias de cualquier tipo de obra artística: en esa búsqueda de los 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 *Ototo*, *Los hombres de piedra* o *Paisajes y Voz* (*Historia de un árbol*).

En algún momento -quizá durante la gestación de *Los hombres de piedra*, quizá 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?... Perdon... 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 tema físico 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 descrito, 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 implican 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 estanislawskiano 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 extrateatrales para mantener al público interesado en la acción, comentando en realidad el texto, pero ha de interpretarlas 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 vídeo, 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...

(\*\*\*) Algún 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 antinaturalistas. 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

## 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 aliojan 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

*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.*

conceptos son lejanos descendientes de los mitos e historias antiguas. Entre nuestras ideas no hay ni una miga 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 extraviados, devuelve su lugar a las palabras, los une según sus significados primitivos. En el poeta la palabra se vuelve 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, gravita, 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 constatarlo. El proceso de dar sentido al mundo está estrictamente 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 conducto 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



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: Elzbieta Bortkiewicz y Juan Carlos Vidal.

Bruno Schulz nacido en Drohobycz en 1892 y fallecido en el gueto judío de Varsovia en 1941, es autor de dos libros esenciales de la literatura de nuestro siglo: *Sanatorio bajo la elipsida* y *Las tiendas de calor conela*. El texto que publicamos en estas páginas, 'La música 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 Elzbieta Bortkiewicz 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: M<sup>ra</sup> del Mar Bonet

#### EMPTY

Coreografía: Nacho Duato  
Música: Izumi Kobayashi, Philip Glass, Jimi Hendrix, Peter Sculthorpe, Ravi Shankar, Istvan Marta, Camille Saint-Saëns

Comunidad  
de Madrid



Consejería  
de Cultura



MADRID  
Capital Europea de la Cultura

## BALLET VICTOR ULLATE

Del 18 al 26 de Abril

#### Primer Programa:

##### "GROSSE FUGE"

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

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 auditorios 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 quizá no redunde en una mejor comunicación, sino en un mejor *confort* 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. Llegue 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

por  
ESTEVE GASET



Ilustración de Imma Graset para el catálogo de "ric-91"

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, colocable 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 vídeo, 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 vídeo, 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 Escuentos de Teatro Contemporáneo de Murcia.

### 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



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 descable, 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 Demonio y la Carne*), 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 patios del teatro*) y Arena Teatro (*Palos de lluvia*); un concierto de flautas a cargo de Luis Muñoz y Marcial Picó; videos de Jordi Teixidó; finalmente, en su sección de Diálogos cabe destacar este año la participación de Manuel Llanes, 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*.

Fisura de "Z" de Zotal

<p>MINISTERIO DE CULTURA FOMENTO DEL SECTOR CULTURAL Y DEL TURISMO</p>	<p>CENTRO NACIONAL DE NUEVAS TENDENCIAS ESCENICAS</p>	<p>Sala OLIMPIA</p>
<p><b>ABRIL</b> <b>TEATRO</b></p>		<p><b>MAYO</b> <b>MADRID EN DANZA</b></p>
<p>del 1 al 15 <b>Festival Internacional de Teatro</b> <b>"NOCHE DE REYES"</b> de W. Shakespeare Compañía: BACKA TEATER</p>		<p>8, 9 y 10 <b>10 &amp; 10 DANZA</b> <b>"Alguién ha sido herido"</b></p>
<p>del 8 al 11 <b>"LA SOLEDAD DEL ANGEL"</b> de A. Iglesias Compañía: TEATRO GUIRIGAI</p>		<p>15 y 16 <b>NOCHE DE CUARTETOS</b> PILAR SIERRA TOMEU VERGES</p>
<p><b>OPERA CONTEMPORANEA</b> del 24 al 2 de Mayo <b>"TIMON DE ATENAS"</b> Libreto: L. CARANDELL Música: J. DURAN LORIGA</p>		<p>22, 23 y 24 <b>METROS-RAMON OLLER</b> <b>"Aquí no hi ha cap Angel"</b> 29, 30 y 31 <b>DANAT DANSA</b> <b>"KASPAR"</b></p>

## Programación del Teatro Pradillo

( ABRIL - JUNIO 1992 )

### ABRIL

MI 1  
JU 2            ESPERANDO A GODOT  
VI 3            (Samuel Beckett)  
SA 4            Director: Eitelvino Vázquez  
DO 5

MA 7           Paralelo Madrid: Otras músicas  
                  Uday Bhawalkar (India)  
                  Canto druhpad

MI 8  
JU 9            ESPERANDO A GODOT  
VI 10           (Samuel Beckett)  
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 SENSU 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

### EXPOSICIONES

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

### TALLERES

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

### Horarios

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.