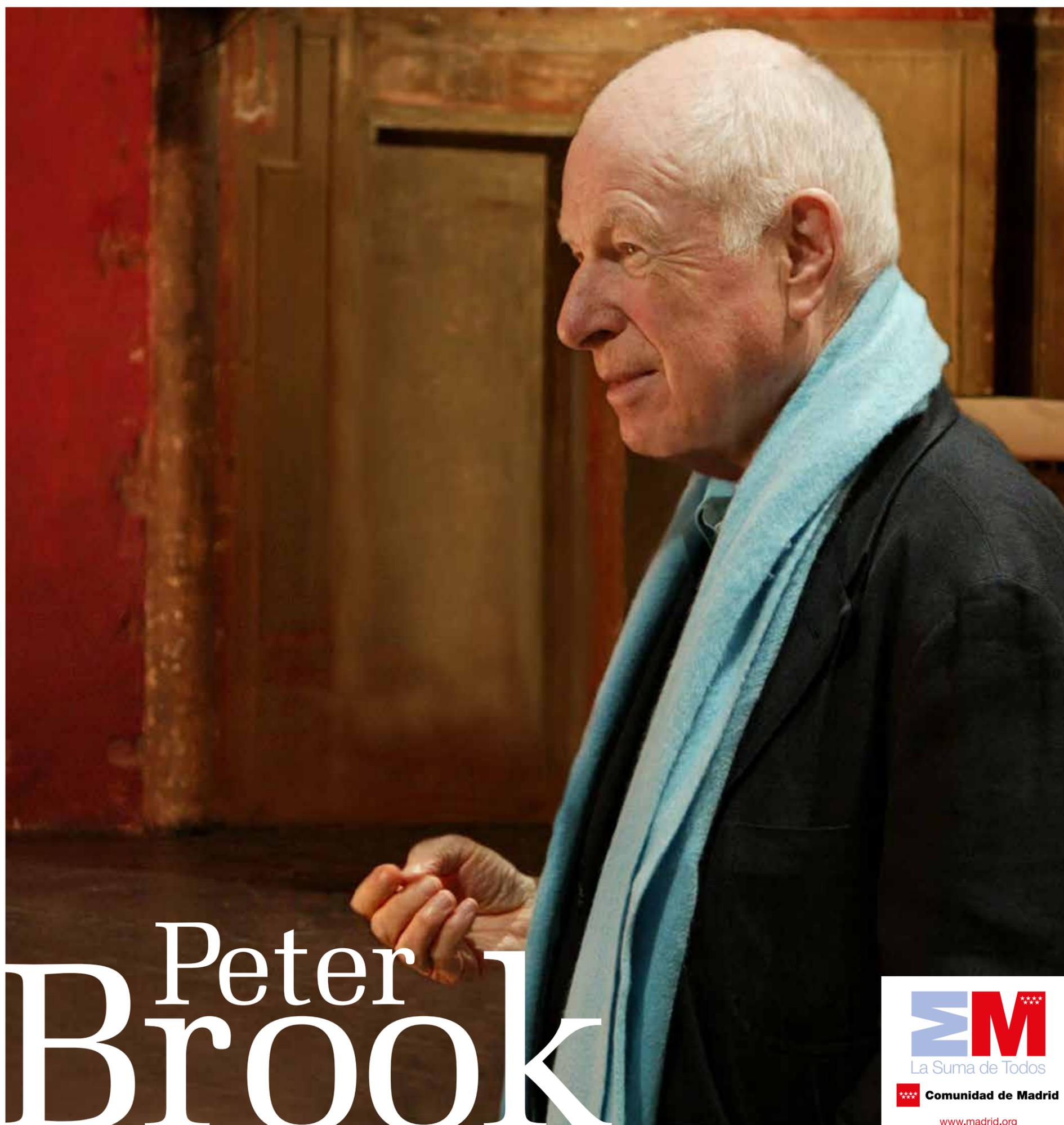


FOP MAGAZINE

LA REVISTA DEL FESTIVAL DE OTOÑO A PRIMAVERA
Nº2 De octubre de 2014 a febrero de 2015 COMUNIDAD DE MADRID



Peter Brook



Comunidad de Madrid

www.madrid.org

Josse de Pauw y Kris Defoort · Marianne Faithfull · Juan Kruz Díaz de Garaio Esnaola y Antonio Ruz
Israel Galván · CAMPO · Blind Summit Theatre · Forced Entertainment · Otros estrenos · Y más...



CONSEJERÍA DE EMPLEO, TURISMO Y CULTURA
Comunidad de Madrid

Esta versión digital forma parte de la Biblioteca Virtual de la Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma

www.madrid.org/publicamadrid
culpubli@madrid.org



PRÓLOGO

Coincidiendo con el pistoletazo de salida de la nueva temporada teatral, en el mes de octubre llega también una nueva edición del **Festival de Otoño a Primavera** organizado por la **Comunidad de Madrid**, cuya programación se extenderá hasta junio de 2015 para acercar a la región madrileña las propuestas más interesantes de la escena nacional e internacional de forma continuada a lo largo de todo el año.

En esta 32ª edición, el **Festival de Otoño a Primavera** ha preparado un programa multidisciplinar en el que tienen cabida propuestas de teatro, danza contemporánea, música, flamenco, títeres y monólogos a cargo no solo de grandes nombres de las artes escénicas a nivel mundial, sino también de jóvenes creadores que pisan fuerte en el panorama artístico actual. El festival contará además con un completo programa de actividades paralelas y con alguna que otra sorpresa que poco a poco se irá desvelando a través de la renovada página web del encuentro: **www.madrid.org/fop**.

El **XXXII Festival de Otoño a Primavera** presentará un total de nueve estrenos en España, cinco estrenos en la Comunidad de Madrid y un estreno en la capital. Las obras programadas provienen de Canadá, Italia, Francia, Bélgica, Reino Unido y España. En esta nueva edición, a las ya tradicionales salas que desde hace años acogen los montajes del festival (Teatros del Canal, Teatro de La Abadía, Sala Cuarta Pared y Teatro Pradillo), se suman tres nuevos espacios alternativos: el Teatro del Barrio, la Nave 73 y la Sala Mirador. Con su incorporación al **Festival de Otoño a Primavera** se pretende ampliar el alcance de la vocación ecléctica que siempre ha poseído el encuentro, al programar no solo obras de gran envergadura, sino también piezas de pequeño y mediano formato, además de propuestas de vanguardia en paralelo a grandes clásicos del teatro mundial, cuyo denominador común es la calidad que todos ellos acreditan.

Un nombre con mayúsculas del teatro del último siglo, Peter Brook, será el encargado de inaugurar el Festival de Otoño a Primavera de la mano de su cómplice habitual de las últimas cuatro décadas, Marie-Hélène Estienne. Ambos firman y dirigen al alimón la pieza teatral ***The Valley of Astonishment (El valle del asombro)***, que del 23 al 26 de octubre podrá verse en los Teatros del Canal de la Comunidad de Madrid.

También a finales de octubre, el reputado creador e intérprete belga Josse De Pauw, acompañado por el trío musical de Kris Defoort, nos conmovirá a ritmo de jazz en el monólogo ***An Old Monk (Un viejo monje)***, una pieza inspirada libremente en el genio del *bebop* Thelonious Monk. Por su parte, la gran dama de la música folk, Marianne Faithfull, celebra en 2014 su 50 aniversario sobre los escenarios con la publicación de un nuevo disco, ***Give My Love to London (Saluda a Londres de mi parte)***, y ofrece una gran gira mundial que en diciembre llegará a Madrid de la mano del festival.

Los coreógrafos españoles Juan Kruz Díaz de Garaio Esnaola y Antonio Ruz se intercambiarán los roles de director e intérprete en dos solos escénicos que suponen su último y poético encuentro sobre las tablas, titulado ***Vaivén***. Mientras, Israel Galván regresa a los escenarios madrileños en enero con ***FLA.CO.MEN***, una pieza con la que revisita las grandes creaciones de su incomparable trayectoria tomando como punto de partida un elemento común a todas ellas: la música.

A finales de enero le llegará el turno al centro de producción contemporánea belga CAMPO, que explorará con humor y acidez la belleza de lo mundano en ***A Coming Community (Una comunidad que viene)***. Ya en febrero, Blind Summit Theatre logrará elevar una vez más el teatro de títeres a la categoría de arte mayor con la presentación de ***The Table (La mesa)*** en el Teatro de La Abadía. El teatro de vanguardia pisará fuerte también con la formación británica Forced Entertainment, que estrena en España su futurista ***Tomorrow's Parties (Las fiestas del mañana)***.

Y, hasta junio de 2015, quedarán todavía nuevos estrenos por descubrir en este XXXII Festival de Otoño a Primavera, que también os avanzamos en este número de octubre de **FOP Magazine**, pero que trataremos a fondo en la segunda edición de la revista, que verá la luz en marzo de 2015.

Un año más, os invitamos a disfrutar de todas las propuestas escénicas que conforman el cartel de este **XXXII Festival de Otoño a Primavera**. Del 23 de octubre al 7 de junio de 2015, nos vemos en las salas de la Comunidad.

FESTIVAL DE OTOÑO A PRIMAVERA DE LA COMUNIDAD DE MADRID
Consejería de Empleo, Turismo y Cultura

CRÉDITOS

FOP MAGAZINE

La revista del Festival de Otoño a Primavera
De octubre de 2014 a febrero de 2015

COORDINACIÓN Y EDICIÓN: LUISA CASTIÑEIRA
DIRECCIÓN CREATIVA, DIRECCIÓN DE ARTE Y MAQUETACIÓN: CARLOS MALPARTIDA

REDACCIÓN:
JOSE LUIS ROMO, CRISTINA ÁLVAREZ CAÑAS, NACHO RUIZ, MERCEDES L. CABALLERO, OMAR KHAN, MACHUS OSINAGA, PABLO GIRALDO, PABLO CARUANA Y LUISA CASTIÑEIRA

FIRMAS INVITADAS:
JULIO MANRIQUE, CHRISTINA ROSENVINGE, PEDRO G. ROMERO Y MIGUEL DEL ARCO

FOTO DE PORTADA: PETER BROOK © ERNESTO RODRÍGUEZ

EDITA: CONSEJERÍA DE EMPLEO, TURISMO Y CULTURA DE LA COMUNIDAD DE MADRID

MÁS INFORMACIÓN:



WWW.MADRID.ORG/FOP
facebook.com/CulturaComunidadMadrid
#FestOtoño

Las fechas y los horarios de los espectáculos reseñados en esta revista están sujetos a cambios. Es posible consultar la información actualizada de los espectáculos en la página web oficial del festival www.madrid.org/fop.



ÍNDICE

03

Prólogo

El Festival de Otoño a Primavera de la Comunidad de Madrid regresa a los escenarios del 23 de octubre de 2014 al 7 de junio de 2015 para celebrar su 32ª edición

04 / 05

En portada... Peter Brook y Marie-Hélène Estienne

Un asombroso viaje al centro del cerebro
Vida y obra de un maestro
«Le jeu est dans les détails», por Julio Manrique
Qué ha dicho la crítica internacional

06 / 07

A ritmo de jazz... Josse De Pauw y Kris Defoort

Bailar hasta que el cuerpo aguante
La revolución silenciosa de Thelonious Monk

08 / 09

Cincuenta años con... Marianne Faithfull

Las múltiples vidas de la gran dama del folk
La crítica del disco: *Give My Love to London*
La construcción del monstruo, por Christina Rosenvinge

10

A solas con... Antonio Ruz y Juan Kruz Díaz de Garaio Esnaola

Encontrados
Entrevista con los creadores, directores e intérpretes de *Vaivén*

12 / 13

Redescubriendo a... Israel Galván

Flamenco Man
«Quizá se haya cambiado el orden de las sílabas, pero sigue siendo flamenco», por Pedro G. Romero

14 / 15

Explorando los límites de la danza... CAMPO

A Coming Community (Una comunidad que viene):
Entrevista con Nuno Lucas y Pieter Ampe
¡Pero qué locos estos flamencos!

16 / 17

Arte sin ataduras... Blind Summit Theatre

Becket entre títeres
Cosa de niños
Qué ha dicho la crítica internacional

18 / 20

Con aires de vanguardia... Forced Entertainment

«Quiero delegar en el público parte de la responsabilidad»: Entrevista con Tim Etchells
«Tiene que ver más con el punk que con el estructuralismo», por Pablo Caruana

21

En el próximo número de FOP Magazine...

Una panorámica sobre los estrenos que el Festival de Otoño a Primavera traerá de marzo a junio de 2015, que ocuparán las páginas de la próxima edición de la revista

22

Calendario de representaciones del XXXII Festival de Otoño a Primavera

23

Editorial

«Cuando el teatro es necesario, nada hay más necesario», por Miguel del Arco

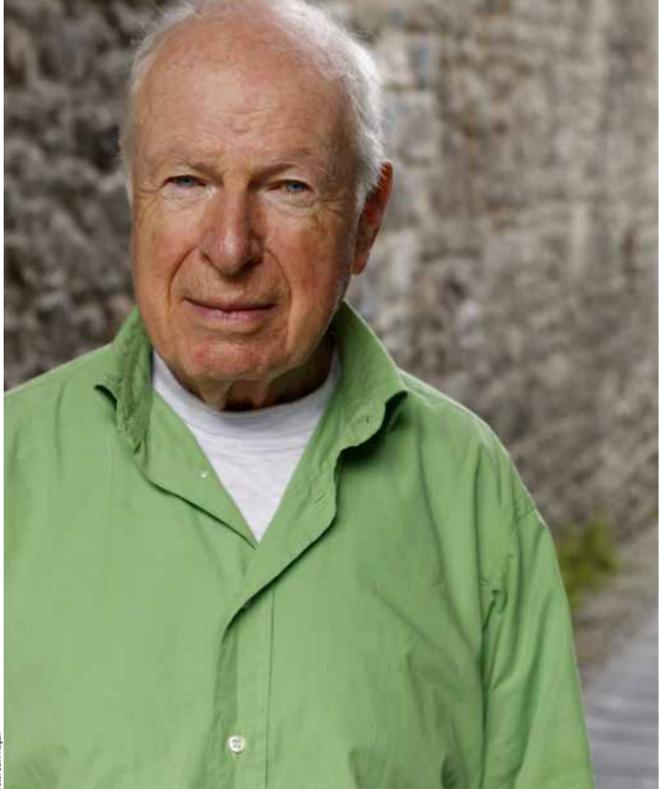


Foto: Cam Hogan

Peter Brook, uno de los directores de teatro más influyentes del último siglo, visita el Festival de Otoño a Primavera por décima vez.

UN ASOMBROSO VIAJE AL CENTRO DEL CEREBRO

A sus 89 años, **Peter Brook** regresa a Madrid en octubre junto a su cómplice **Marie-Hélène Estienne** para inaugurar el Festival de Otoño a Primavera

«¿Puede hacerse visible lo invisible mediante la presencia del intérprete?». Cuando Peter Brook (Londres, 1925) formuló esta pregunta en su libro *El espacio vacío* (1968) tenía 43 años. Ya había dirigido a mitos de la escena británica como John Gielgud, Laurence Olivier o Paul Scofield (su titánico Lear) y revolucionado la forma de representar el teatro áureo. De hecho, su sanguinolento *Marat/Sade*, de Peter Weiss, acababa de conmocionar la escena mundial como un terremoto cuya onda expansiva se sintió incluso en la España franquista, donde Marsillach cogió su testigo. Pero pese a todo este prestigio, Brook seguía obsesionado por el insondable misterio de cómo alcanzar el «teatro sagrado», ese que es capaz de hacer que el escenario sea «un lugar donde puede aparecer lo invisible hecho presa en nuestros pensamientos».



Foto: Pascal Metz

Kathryn Hunter, Marcello Magni y Jared McNeill conforman el elenco de intérpretes de la pieza.



Foto: Pascal Metz

The Valley of Astonishment (El valle del asombro) es un viaje caleidoscópico a los misterios y maravillas del cerebro humano.

Su último trabajo, *The Valley of Astonishment (El valle del asombro)*, que el Festival de Otoño a Primavera de la Comunidad de Madrid estrena en nuestro país, es una perfecta muestra de las reflexiones anteriores. De nuevo, el director británico indaga en los misterios del cerebro con esta pieza que aborda el fenómeno de la sinestesia, esa poética alteración de la percepción que permite sentir el gusto de los colores y escuchar sus sonidos... sin necesidad de ácidos ni LSD. A través de investigaciones neurológicas y del testimonio real de pacientes, Brook, junto a su inseparable cómplice desde hace 40 años, Marie-Hélène Estienne, ha creado este viaje caleidoscópico por las montañas y meandros de nuestras conexiones neuronales, en busca de ese valle del asombro que da título a la pieza. En palabras del propio Brook: «Llevaremos al espectador por nuevos y desconocidos territorios a través de gente cuyas vidas son tan intensas, tan inmersas en música, color, sabor, imágenes y memorias, que en cualquier instante pueden pasar del paraíso al infierno y de vuelta otra vez».

Más allá de su científico punto de partida, en el montaje también late el misticismo del poeta persa Farid al Din Attar y su obra capital *La conferencia de los pájaros*, una composición del siglo XII en la que narra el viaje de las aves a la distante morada de su rey, una metáfora del alma humana en su acercamiento a Dios. Así pues, Brook y Estienne conectan alma y cerebro en una obra que se estrenó el pasado 24 abril en el Théâtre des Bouffes du Nord de París, el templo de investigación creado por Brook en 1974, y que llega a Madrid tras una intensa gira mundial.

«LLEVAREMOS AL ESPECTADOR POR NUEVOS Y DESCONOCIDOS TERRITORIOS»

No es la primera vez que el tándem se muestra interesado en los complejísimos mecanismos de nuestro cerebro. Bajo el título *L'Homme Qui* (1993) ya adaptaron *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, del neurólogo romántico Oliver Sacks. Allí ponían en escena, bajo el tamiz del humor, diferentes «patologías» neurológicas con las que el público podía reconocerse. Ahondaron en esta línea con *Je suis un phénomène (Soy un fenómeno*, 1998), otra pieza basada en el libro *Una memoria prodigiosa*, del doctor Alexander Romanovich Luria, quien describía el caso clínico de un paciente que llegó a ser célebre por sus dotes mnemotécnicas, pero cuya inabarcable memoria se volvió contra él cuando se dio cuenta de que no podía olvidar las cosas. Con estas aproximaciones demostraban su fascinación por el poder del cerebro, ese órgano del que según el (falso) mito solo usamos un 10%. Ahora, con de *The Valley of Astonishment (El valle del asombro)*, vendría a cerrarse esta particular trilogía. De hecho, a punto de cumplir 90 años, Brook parece haberse embarcado en una revisión de su obra, como pudimos ver en su puesta al día de *The Suit (El traje)*, que el Festival de Otoño a Primavera trajo a Madrid en 2012 y que actualizaba un cuento sudafricano que el director ya adaptó en 1999.

Esta es la décima cita del británico con el certamen, al que vino por primera vez en 1985 con su monumental *Le Mahabharata*, una pieza de cerca de 10 horas de duración escrita junto a Estienne y Jean-Claude Carrière, cómplice habitual de Buñuel. Desde entonces, Brook se ha convertido en un «viejo amigo» del certamen. En especial, en los últimos años, en los que se ha podido disfrutar de piezas como *Une flûte enchantée (Una flauta mágica*, 2011), *11 and 12* (2010), *Warum Warum (Por qué Por qué*, 2008) o su doblete en 2007 con *Fragments (Sobre textos de Samuel Beckett)* y *The Grand Inquisitor (El gran inquisidor)*.

A lo largo de estas visitas, el público madrileño ha sido testigo del empeño de Brook por desnudar la escena y despojarla de artificios. Por algo, a Brook le gusta más el término «destilador» que el de «director» para referirse a su oficio. Destilar y pulir, buscar y descartar, un laborioso proceso hasta llegar a esa magistral sencillez. Un concepto que él mismo explicaba de esta forma en una de sus visitas a España: «Hoy, se ha convertido en un tópico elogiar mi trabajo por su sencillez. Mi objetivo nunca ha sido la sencillez. Ésta se produce cuando las cosas que en otro tiempo resultaron interesantes comienzan a desvanecerse. Pero cuando empecé a trabajar en el teatro, veía las obras de directores que en aquel momento hacían Shakespeare, elogiadas por ser muy sencillas. Y las miraba con horror, porque su sencillez era deprimente. Para mí su objetivo era la sencillez, porque ésta se consideraba moralmente buena. Era como ser limpio o no ser presuntuoso. Y a mí me horrorizaba la vacua monotonía con la que se estaba representando a Shakespeare. [...] Durante un tiempo me hizo reaccionar en el sentido contrario, buscando todo lo elaborado, lo complicado, lo rico, lo llamativo, cualquier cosa era mejor que esa cosa odiada llamada sencillez. Pues bien, me ha llevado mucho tiempo pasar por todo eso, pero alguien podría hoy experimentar un punto de partida diferente, porque el mundo es distinto. Siempre hay algo que encontrar».



Foto: Pascal Metz

Kathryn Hunter es un rostro habitual en las creaciones de Brook.

En *The Valley of Atonishment (El valle del asombro)*, Brook permanece fiel a este teatro en cueros. Sobre el escenario tan sólo hay unas sillas de madera, un par de mesas con ruedas y unas batas blancas colgadas. El viaje multisensorial al que nos invitan Brook y Estienne tiene más que ver con las conmovedoras interpretaciones que arrancan de su trío protagonista: el italiano Marcello Magni, cofundador del Théâtre de Complicité con Simon McBurney; el americano Jared McNeill, ya aplaudido en los Teatros del Canal con su interpretación en *The Suit (El traje)*; y, por último, la excepcional Kathryn Hunter, una mezcla de Charlot y Giulietta Masina, a quien los cinéfilos recordarán por filmes como *Todo o nada*, de Mike Leigh, y *Orlando*, de Sally Potter. El trío es fiel al gusto de Brook por los repartos multiétnicos, en los que los actores, lejos de divismos, se convierten en médiums de algo superior. Algo que ha experimentado el intérprete español Antonio Gil, quien coincidió

con estos artistas en sus dos colaboraciones con Brook: *11 and 12* y *Fragments*. «Los tres son unos fuera de serie. Trabajar con Brook es algo muy exigente y a la vez muy simple. Él aplica siempre a que los actores trabajemos con esa parte primaria del ser humano que se deleita al imaginar, que está más allá de la realidad. Hay muchísimo trabajo en cada gesto, mucha investigación para depurar y llegar a la esencia. Lo que ocurre es que Brook tiene un ojo capaz de ver lo que otros no ven, por eso, cada comentario suyo te va iluminando y guiando en esa búsqueda. Dice cosas que no escuchas a menudo. Sus notas pueden ser muy simples pero increíblemente certeras».

LA PIEZA ABORDA EL FENÓMENO DE LA SINESTESIA, ESA POÉTICA ALTERACIÓN DE LA PERCEPCIÓN HUMANA

Junto a los actores, está también en escena el músico japonés Toshi Tsuchitori, uno de los cómplices más fieles de Brook, con el que lleva colaborando desde 1976. Su profundo estudio y dominio de la música tradicional nipona ha servido para crear las atmósferas envolventes de Brook, siempre tan interesado por el aspecto musical de sus montajes. La luz, el otro elemento esencial en las puestas en escena desnudas de director, es obra de Philippe Vialatte, quien trabaja con él desde 1985, cuando empezó como operador de luces en *Le Mahabharata*. Desde entonces, Vialatte se ha hecho cargo de todos los espectáculos de Théâtre des Bouffes du Nord, recorriendo el mundo en sus giras para adaptarse a las características de cada teatro.



Foto: Anne Garin

Estienne es colaboradora de Brook desde hace cuatro décadas.

Con todos estos mimbres, resulta obvio que *The Valley of Atonishment (El valle del asombro)* es un espectáculo 100% Brook, es decir, un montaje del que sólo se puede esperar la excelencia artística del hombre capaz de hacer que veamos lo invisible. Incluso lo que oculta nuestro cerebro. Ese valle del asombro, donde el número ocho es una dama gorda y cada color tiene su sabor. **JOSÉ LUIS ROMO**



Foto: Pascal Metz

TÍTULO: THE VALLEY OF ASTONISHMENT (EL VALLE DEL ASOMBRO)
COMPañIA: THÉÂTRE DES BOUFFES DU NORD
DIRECTORES: PETER BROOK Y MARIE-HÉLÈNE ESTIENNE
DÓNDE: TEATROS DEL CANAL, SALA ROJA
CUÁNDO: DÍAS 23 Y 24 DE OCTUBRE DE 2014, A LAS 20 HORAS.
**DÍA 25 DE OCTUBRE, A LAS 17 Y 21 HORAS.
DÍA 26 DE OCTUBRE, A LAS 18 HORAS
MÁS INFORMACIÓN:** WWW.MADRID.ORG/TFP

*Las fechas y los horarios están sujetos a cambios. Es posible consultar la información actualizada de los espectáculos en la página web del festival www.madrid.org/tp.

VIDA Y OBRA DE UN MAESTRO



Foto: Ernests Neidzinger

Algunas fechas destacables en la dilatada historia de Peter Brook:

1925 Peter Brook nace en Londres, hijo de judíos rusos emigrados a Inglaterra.

1943 Debuta en la dirección con un montaje sobre Fausto en el Torch Theatre.

1946 Sir Barry Jackson reclama a Brook para que inyecte savia nueva en el Shakespeare Memorial, de Stratford-upon-Avon. Empieza su revolución del teatro aéreo. Allí monta *Love's Labour's Lost (Trabajos de amor perdidos)*, con Paul Scofield, y más adelante su gran éxito *Measure for Measure (Medida por medida)*, con John Gielgud (1950).

1947 Se le encarga la dirección de la Royal Opera House, donde dirige su polémica *Salome*, con decorados diseñados por Dalí.

1951 Se casa con la actriz Natasha Parry, con la que tiene dos hijos.

1953 Debuta en el cine con la dirección de *The Beggar's Opera*. A lo largo de su vida rodará una decena más de títulos, que incluyen algunas de sus adaptaciones shakespearianas.

1954 Dirige su célebre *Marat/Sade*, de Peter Weiss. En el reparto se encuentran actores como Glenda Jackson, Ian Richardson o Clive Revill. Con este montaje gana el primero de sus dos Tonys.

1958 Dirige a Laurence Olivier y Vivian Leigh en *Titus Andronicus (Tito Andrónico)*.

1964 En compañía del crítico y director Charles Marowitz, funda un laboratorio teatral bautizado «Teatro de la Crueldad», basado en las enseñanzas de Artaud.

1968 Publica *The Empty Space (El espacio vacío)*, un ensayo en el que vuela sus experiencias y teorías escénicas.

1970 Da un giro radical a su vida y se muda a París. Allí funda un año después su Centro Internacional de Investigación Teatral, junto a Micheline Rozan.

1974 Establece la sede de su centro de investigación en el Théâtre des Bouffes du Nord. Ese mismo año, Marie-Hélène Estienne trabaja con él por primera vez en el casting de *Timon of Athens*. Estienne se une al C.I.C.T del Théâtre des Bouffes du Nord en 1977 para *Ubu aux Bouffes* y su colaboración con Brook continúa desde entonces.

1985 Estrena su monumental *Le Mahabharata*, una pieza de casi 10 horas junto a Jean-Claude Carrière, basada en una leyenda india.

1993 Se inicia en la investigación neuronal con *L'Homme Qui*, de Oliver Sacks.

2003 Publica su autobiografía, *Threads of Time (Hilos de tiempo)*.

2005 Plasma su pasión por África y su mensaje de tolerancia religiosa en el montaje de *Tierno Bokar*.

2008 Anuncia que irá delegando la dirección artística del Théâtre des Bouffes du Nord en Olivier Mantei.

2012 Su hijo, Simon Brook, rueda el documental *The Tightrope (El funambulista)*, en el que Peter Brook accede por vez primera a que se graben sus ensayos a modo de clase magistral. I.L.R.

LE JEU EST DANS LES DÉTAILS

Por Julio Manrique

Al principio, pensé que se trataba de una broma. Al otro lado del teléfono, una voz, en un cerrado francés que me costaba entender, me contaba que Peter Brook quería verme. Buscaban un Horacio para la versión francesa de su Hamlet y Bruce Meyers, que había impartido dos años antes, en Santiago de Compostela, un curso sobre Shakespeare en el que participé, les había hablado de mí. La voz me proponía fecha y hora para la audición en París y me citaba ni más ni menos que en el Théâtre des Bouffes du Nord, para mí, en aquel entonces, una especie de lejano templo, tan lejano e inaccesible como el propio Brook. Desfilaban por mí atómita cabeza, a toda pastilla, las portadas de los libros: *El espacio vacío*, *La puerta abierta* y, el más reciente, *Hilos de tiempo*, la biografía del maestro, cuya lectura acababa de concluir. «Allô?», espetó la voz, «Est-ce que vous êtes encore là?». Al parecer, la cosa iba en serio.

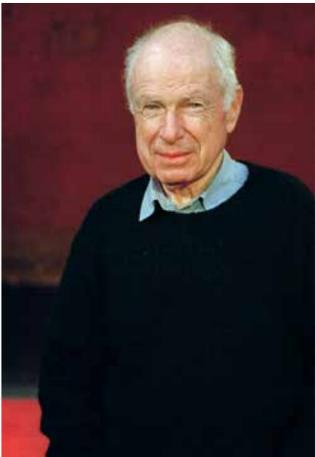


Foto: Ernests Neidzinger

Brook dirigió a Julio Manrique en *Far Away*, de Caryl Churchill.

«Le jeu est dans les détails», me dijo, y sonrió. Al sonreír, se le achinaban aún más aquellos pequeños y vivísimos ojos azules, de un azul casi irreal, cuya penetrante luz parecía atravesarte. Acabábamos de finalizar un ensayo de *Far Away*, la obra de Caryl Churchill que, finalmente, sustituiría a Hamlet, cuyo estreno se había

postpuesto. Era una breve y extraña pieza para cuatro actores, un bello e inquietante poema sobre la guerra, en la que todas las especies vivas del planeta acababan combatiendo las unas contra las otras (era el año 2001 y las Torres Gemelas de Nueva York se habían derrumbado, en el mes de septiembre, ante nuestros incrédulos y horrorizados ojos).

Mi personaje aparecía en el segundo acto y se suponía que era un experto sombrerero. Confeccionaba sombreros que acabarían sirviendo para vestir las cabezas de hombres y mujeres condenados a muerte, aunque eso el personaje lo ignoraba. La cuestión es que tenía que hacer sombreros, mientras instruía (y, de paso, flirtaba con ella) a una joven, guapa y talentosa aprendiz, interpretada por la joven, guapa y talentosa actriz inglesa Jody May. Pero yo me sentía tremendamente torpe. Torpe con las manos y torpe con un esforzado francés que no me alcanzaba —o eso creía yo— para seducir a nadie, y menos aún a Jody, como Dios manda. Aquel día hicimos un primer pase completo de la obra. Tenía tanto miedo que sólo me quedaba un recurso: la bravura española. Me dije: «se acabó, hoy voy a deslumbrar al maestro, voy a volar sobre la alfombra del Bouffes du Nord, se van a enterar, a por eelloos, oééé...». No coló. Aquel día, el maestro, Peter, me habló con firmeza, y también con cariño. Me dijo que había actuado con los sentimientos, hinchando el pecho, a golpes de orgullo, y que eso no era muy interesante. Me dijo que nuestro arte, el arte del actor, está en los detalles. Y en el espacio entre tú y el otro. Que el juego, el placer y la verdad están en ese espacio. Y también me dijo, sin dejar de sonreír, que confiaba en mí y que sabía que acabaría por encontrar el camino.

Brook hablaba poco y decía mucho. Un día comentó que lo más difícil, y también lo más importante, para un director de escena, es saber cuándo intervenir y saber cuándo callar. Aquel día intervino y yo me rendí. Dejé de pelear. Me invitó a confiar y confié. Ya no quería volar sobre la alfombra, me conformaba con danzar sobre ella junto a mis compañeros, contando juntos una historia, la misma historia. Y tratar de hacerlo cada día por primera vez. Y así, poco a poco, fui encontrando el camino, un camino que, por supuesto, aún hoy sigo recorriendo. Y cuando el desánimo o la duda vienen a postrarse sobre mí como un manto de excesivo peso, dos faros se encienden desde un pasado que siempre tuve y tengo muy presente, dos haces de luz azul filtrándose por dos pequeñas grietas que parecen sonreírme: «Julio, le jeu est dans les détails».

Merci, Peter.

***Julio Manrique es actor, director y autor teatral. Dirigió el Teatro Romea de Barcelona entre los años 2010 y 2014. Como intérprete, ha trabajado bajo a las órdenes de directores como Calixto Bieto, Álex Rigola, Josep María Mestres, Oriol Broggi y Peter Brook, entre muchos otros. Junto a Brook, interpretó la obra *Far Away*, de Caryl Churchill, estrenada en 2001.**

★★★ **QUÉ HA DICHO LA CRÍTICA INTERNACIONAL** ★★★

«Un bosque oscuro, *el valle del asombro* o un hogar de infancia, este espectáculo de Peter Brook parece la quintaesencia de su teatro, que nuncaha dejado de sugerir paisajes imaginarios en la mente del espectador».

FABIENNE DARGE, LE MONDE

«Un momento único. Un viaje extraordinario. Teatro que conmueve, que hace reír, que interpela, un teatro fraternal. El gran teatro».

ARMELLE HELIOT, LE FIGARO

«Un banquete para el público, emocionado por lo que existe más allá de las palabras: una observación brillante, una sonrisa encandiladora, un recital que emana de una flauta. *The Valley of Astonishment* es un viaje breve y hermoso. Teatro estremecedor por un temblor de humanidad».

PHILIPPE CHEVILLEY, LES ECHOS

«Bajo la guía sutil pero sólida de Peter Brook, los intérpretes se revelan en su simpleza majestuosa, como testigos y a la vez actores de una humanidad que provoca empatía y compasión».

DIDIER MÉREUZE, LA CROIX

«Por el espíritu que impulsa y la perfección de su puesta en escena, la obra nos guía al corazón de las preguntas existenciales: las aberraciones de la naturaleza, la normalidad, la fragilidad humana, la soledad del hombre frente a la maldad, los límites de la ciencia, etc. [...] Cuando el teatro consigue llevar la emoción a sus más altas cotas».

PHILIPPE TESSON, LE FIGARO MAGAZINE

«Estas historias vitales nos enganchan y nos encienden... la imaginación. La mente es territorio ignoto y en sus bucles y meandros hay corrientes que nos arrastran y arrebatan».

ARMELLE HÉLIOT, LE FIGARO



El reputado creador e intérprete belga regresa a Madrid con una pieza a caballo entre el concierto y el monólogo teatral.

BAILAR HASTA QUE EL CUERPO AGUANTE

Josse De Pauw y el trío de Kris Defoort se suben juntos sobre las tablas a ritmo de jazz para interpretar una bella metáfora en movimiento y una oda a la vida inspirada en el grande del *bebop* Thelonious Monk

¿Hace cuánto tiempo que ya no sale a bailar? O, mejor dicho, ¿hace cuánto tiempo que no le da un arrebatado y ensaya algunos movimientos? Solo, en su casa. Haciendo las tareas domésticas, viendo algún número musical en televisión o escuchando la radio. No importa cómo. La vida le pide sacudirse el polvo acumulado sobre los hombros a ritmo de *swing*, *quickstep* o *modern jazz*, aunque no sepa de qué pasos se componen, tan sólo dejándose llevar por el ritmo que marca la música. En pocas palabras: ¿hace cuánto tiempo que no se siente libre?

An Old Monk, la última producción de la compañía belga LOD *music theatre* y el Théâtre Vidy-Lausanne, a manos del autor Josse De Pauw y el músico Kris Defoort, reflexiona precisamente sobre la conducta humana ante el baile durante todas las etapas de la vida. «La actuación cubre tres estadios», comenta De Pauw, «la juventud, la edad adulta y la vejez. Cuando eres joven, bailas. A esa edad, bailar significa estar en acción, con tu cuerpo perfecto, el que se ajusta a ti como un guante. Luego llega un tiempo en el que ya no bailas. Al menos, eso es lo que les pasa a muchos hombres».

Pero, ¿por qué dejamos de bailar? «Se llega a un periodo dominado por la sensación de que se esperan de ti todo tipo de cosas y los grilletes de la edad adulta te tienen atrapado. Es entonces cuando la vida se vuelve aburrida». Tanto que nos olvidamos de quiénes fuimos un día y de lo que disfrutamos. Nada ni nadie nos alerta de un automatismo que evita utilizar las articulaciones para otro menester que no sea el meramente funcional. ¿De esto iba madurar? Nunca nos lo hubiéramos imaginado a los 20...

Sin embargo, en medio de ese tedioso letargo, afortunadamente, hay quien escoge despertar. «Llega el momento en el que dices: ya está, se acabó, y quieres bailar de nuevo», afirma De Pauw. «No por un impulso infantil, sino porque lo deseas. Simplemente te apetece echar un baile». Pero lo cierto es que la razón no es tan sencilla o, al menos, encierra argumentos mayores, aquellos que convierten a *An Old Monk* en una maravillosa metáfora



El minimalismo sobrevuela todos los aspectos de la producción.

¿Y qué personaje es capaz de escenificar todo este conflicto? Pese a la aparente paradoja, hablamos de un «viejo monje» —interpretado por De Pauw, responsable también de la dramaturgia— que, en soledad y con los huesos entumecidos, se supera a sí mismo alcanzando ese sueño de edad vetusta. El propio protagonista guarda una conexión directa —por el apellido— e indirecta —por su carácter especial— con el autor elegido para guiar las notas musicales: nada menos que Thelonious Monk, precursor del jazz moderno y uno de los padres del *bebop*. Aquel al que llamaban «profeta», «sacerdote», «ermitaño»,

«misterioso»... y ante el cual el mismísimo Julio Cortázar se postró, entre otros artistas, que no le denostaron por su individualismo, ni mucho menos por su visión revolucionaria de la música, como cabría esperarse en una sociedad conservadora.

No obstante, aunque el espíritu de Monk subyace en toda la trama, Kris Defoort —compositor y pianista, junto a Nicolas Thys en el bajo eléctrico y Lander Gyselincx a la batería— advierte: «El espectáculo no trata de la vida de Thelonious Monk, pero sí utilizamos su música. Su ritmo, su *timing*, era perfecto». Probaron composiciones propias pero ninguna se adaptó como la música de Monk. «Posee una densidad emocional y de capas superpuestas que conecta con lo que estábamos buscando. Es melancólico pero nunca melodramático», especifica Defoort. Además, «su singular estilo compositivo fuerza al músico a reinventar su lenguaje y a salirse de su zona de confort. Le obliga a empezar a bailar también».

Por ello, el fascinante paralelismo trazado entre esta pieza y la personalidad de Monk la hace aún más apetecible. Existe un pulso directo con el espectador quien, conociendo un poco el carácter del *jazzman* neoyorkino, es capaz de leer entre líneas y verse reflejado en la ironía y el humor que desprende *An Old Monk*. Todo tiene una explicación: «La manera en que Thelonious Monk pulsaba las teclas del piano, su tono, contenía tanto tristeza como burla de sí mismo», afirma Defoort. «Era a la vez sombrío y alegre. Triste y lleno de humor. ¡Como la vida misma!», sentencia De Pauw.

EL FASCINANTE PARALELISMO TRAZADO ENTRE LA PIEZA Y LA PERSONALIDAD DE MONK LA HACE AUN MÁS APETECIBLE

Acompañada de las ilustraciones del artista Bennoit van Innis, el minimalismo sobrevuela todos los aspectos de la producción. «Es la primera vez que he trabajado con las palabras y la música con tanta libertad. Nos proponemos llegar al jazz auténtico. Con muy pocos arreglos preestablecidos», asegura De Pauw. No es casualidad. La falta de aditamentos está directamente relacionada con el ascetismo que practicaba Monk, álter ego del monje protagonista («monk» en español significa «monje»), pero es también el apellido del músico). Un recogimiento que todos hemos ansiado alguna vez, de hecho, «hay bastante gente a la que en un determinado momento le gustaría pasar un tiempo en un monasterio», comenta De Pauw. Para Defoort, había algo monástico en el autor de *'Round midnight*: «Él también vivía en su propio mundo. Atrapado en su propia soledad».



An Old Monk trata sobre las ganas de vivir a toda costa.

Eso sí, sobre el escenario, el «viejo monje» de De Pauw nos sorprende levantando sus huesos más de lo esperado y marcándose una pirueta. Un impulso que tampoco le sitúa muy lejos de Monk —el músico y el ser humano—, quien, por un lado, era capaz de ponerse a bailar mientras sus compañeros tocaban y, por otro, disfrutaba enseñando a su hijo a jugar al baloncesto o retando a un partido de ping-pong a quien se le pusiera por delante. Una personalidad voluble que los autores de la obra justifican. «¿Acaso eso no se nos puede aplicar a todos? Hoy en día, probablemente calificaríamos a Monk como autista, alguien con un trastorno límite de personalidad. Ahora tenemos maneras de clasificarlo. Estoy seguro de que todo el mundo pasa periodos de su vida en los que se vuelve autista, paranoico o esquizofrénico. Es una condición vital, una fase en la que el cerebro ya no conecta con el cuerpo. Incluso se podría calificar como trastorno el estar enamorado».

«ES LA PRIMERA VEZ QUE HE TRABAJADO CON LAS PALABRAS Y LA MÚSICA CON TANTA LIBERTAD»

¿Y por qué ahora una pieza como ésta? ¿Son acaso sus autores unos devotos del baile? «Siempre me ha gustado», asegura De Pauw, «me viene de familia. Mis padres bailaban mucho y les gustaba acudir a bailes. Cuando yo salieran, apartábamos la mesa y bailábamos. Diez *singles* en un viejo plato». Hoy, con 60 años, De Pauw es consciente de que ha vivido todas las fases de la que habla en el texto —también los momentos flacos— y eso añade verdad a la pieza.

En 1972, Thelonious Monk decidió retirarse, desaparecer en combate, y con tan sólo 53 años. Diez años antes de morir y habiendo cosechado en vida un éxito del que muchos genios incomprendidos no gozan. Cansado o decepcionado, los motivos reales nunca los sabremos. De Pauw estuvo a punto de hacer lo mismo, abandonar el carro, el verano pasado: «Me sentía fatigado y enfermo», pero de nuevo hubo algo que le hizo reaccionar y enfrentarse a su nueva criatura con cada vez más ganas. Como indica su compañero Defoort, quizá cuando paras a una determinada edad el declive se torna veloz. Y un buen baile siempre te puede salvar la vida. CRISTINA ÁLVAREZ CAÑAS



TÍTULO: AN OLD MONK (UN VIEJO MONJE)
 COMPAÑÍAS: LOD *music theatre* y Théâtre Vidy-Lausanne
 ARTISTAS: JOSSE DE PAUW Y KRIS DEFOORT
 DÓNDE: TEATROS DEL CANAL, SALA VERDE
 CUANDO: DEL 30 DE OCTUBRE AL 1 DE NOVIEMBRE DE 2014.
 A LAS 20.30 HORAS
 MÁS INFORMACIÓN: WWW.MADRID.ORG/FP

*Las fechas y los horarios están sujetos a cambios.
 Es posible consultar la información actualizada de los espectáculos en la página web del festival www.madrid.org/fo.



Thelonious Monk en el Minton's Playhouse de Nueva York en 1947.

LA REVOLUCIÓN SILENCIOSA

En 1958, Thelonious Monk editó *Misterioso*, un disco en directo grabado sutilmente en el conocido Five Spot Café de Nueva York. Desde entonces, aquel adjetivo, «misterioso», convertido en sobrenombre, le acompañaría durante el resto de su carrera. Pero, mucho antes, el peculiar genio ya había dado muestra de su carácter especial. La suya era una revolución silenciosa. Aquella de la que el resto de la humanidad suele percatarse —desgraciadamente— tarde, cuando sólo queda la nostalgia. Pero, ¿cómo habría sido ser testigo directo de un cambio irrefutable en la historia de la música?

Thelonious Sphere Monk nació en Carolina del Norte el 10 de octubre de 1917, aunque con tan sólo cuatro años su familia se trasladó a Nueva York, a la calle 63, en Manhattan. La suerte estaba echada. Un piano llegado casi por casualidad al hogar, que aprendió a tocar de manera autodidacta, fue su primera toma de contacto con la música, mientras observaba cómo practicaba su hermana. Con 11 años, habiendo reparado ya en su don natural, comenzó a estudiar piano clásico. Mucho antes de recalar en su primer cuarteto, un impaciente Monk abandonaría sus estudios a los 17 años para irse de gira por todo el país con un... reverendo.



Esa rebeldía y ese individualismo serían los mismos que le llevarían a rechazar formar parte de una *big band* —lo habitual en la época—; o a no reconocer influencia alguna que no fuera el jazz, pese a que existiesen, aunque fuera de manera inconsciente. El locutor y periodista especializado Juan Carlos Cifuentes cita a Duke Ellington y a los grandes pianistas de los años 20, como James P Johnson, Fats Waller o Willie Smith, como parte de aquellos cimientos musicales. Lo que no quita que a lo que el *profeta* Monk se dedicara años más tarde fuera precisamente a demontar lo aprendido para investigar e inventar un nuevo lenguaje —único y original— nunca antes escuchado.

El deseo de experimentación de Monk se hizo realidad en 1941 gracias a un contrato para ser parte de la banda residente del club Minton's, en Harlem. Allí podría dar rienda suelta a su creatividad y a su talento; allí comenzaría a tomar forma el *bebop*. Y el «sacerdote» del llamado *jazz moderno* iría acompañado en su *herejía* nada menos que de Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Kenny Clarke y Charlie Christian. Fueron los cinco (que no cuatro) jinetes del Apocalipsis.

Tras esos primeros pasos del *bebop*, el contagioso foco se trasladaría del Minton's a la Calle 52. Monk actuaría allí en 1944 junto a Coleman Hawkins y su banda en el Onyx Club,

grabando en 1947 su primer disco con merecido liderazgo: *Genius of Modern Music*. La polémica técnica de Monk ha suscitado desde entonces muchas controversias, por carecer de ella o por no utilizarla. El primer supuesto parece descartado, el segundo es sólo una opción vital que le llevó a ser quien fue, hasta el punto de que algunos le reconocieran su gran valía como compositor pero no como intérprete.

Mientras, en 1947, su vida personal iba asentándose. Se casó con su amor de juventud, Nellie Smith, con la que tuvo dos hijos: Thelonious Jr. (1949) y Bárbara (1953). Esa estabilidad sólo se vería sobresaltada tras un confuso episodio en 1951 que involucraba a Monk en la posesión de narcóticos, lo que le supuso la retirada de su carné de músico durante años. La relativa nueva condición de *apestado*, ya alimentada por sus excentricidades en la vestimenta —aquellos carismáticos sombreros—, por su forma de tocar o por su poca capacidad de comunicación, no le dejaría otro alternativa que quedarse en casa la mayor parte del tiempo, eso sí, tocando y tocando y apoyado por su familia. Aunque decepcionado, Monk se lo tomaría como el resto de circunstancias en su vida: con una serenidad pasmosa, fruto de un ser que vive en otro universo: su universo. A pesar de los avatares, en esta época grabaría su aclamado *Brilliant Corners*.

En 1957 —gracias a la ayuda de su buena amiga la baronesa Pannonica de Koenigswarter— recuperaría del todo su estatus. Conoció un contrato en el mencionado Five Spot Café, donde permaneció seis exitosos meses, a partir de los cuales la fama y el reconocimiento al fin llegaron para quedarse. Incluso, en 1964, la revista *Time* le dedicó su portada. Él, sin inmutarse, siguió siendo el mismo, creando música, al menos hasta principios de los 70.

Su desaparición de la escena también fue críptica. En 1972, con 53 años y a 10 años de su muerte, decidió dejar la música sin mayores inconvenientes y mucho menos explicaciones. Quizás, el *monje*, simplemente pensaba que ya había hecho todo lo que tenía que hacer. Era el legado de una leyenda en vida que optaba por un retiro espiritual. C.A.C.

PARA TODOS LOS QUE SABEN CUIDAR LOS PEQUEÑOS DETALLES.

Desde las croquetas más sabrosas hasta multitud de tipos de queso . Makro te ofrece ofrece inspiración e irresistibles productos para tapas a precios excelentes.

tú & makro

www.makro.es



Marianne Faithfull con Mick Jagger en los jardines del Mount St Margaret Hospital (Sídney), en julio de 1969, donde Faithfull se recuperaba tras sufrir una sobredosis.

LAS MÚLTIPLES VIDAS DE MARIANNE FAITHFULL

A menudo se utiliza el término *superviviente* para referirse a personas (artistas) de longeva carrera y épocas circulando por el lado salvaje de la vida. El sambenito, a fuerza de repetirse, se ha convertido ya en uno de los grandes tópicos de los perfiles periodísticos biográficos. Sin embargo, en algunas ocasiones, sí define bien la vida y obra del protagonista, como ocurre con Marianne Faithfull, cantante, novia de estrella del rock y, sí, superviviente de épocas oscuras.

De belleza juvenil angelical, la Faithfull actual muestra un rostro profundo, más áspero, de expresión socarrona y no exento de belleza. La marca del tiempo se ve en las arrugas que surcan su cara y en los pliegues roncos que se le ha añadido a su voz, que fue siempre más grande y honda de lo que se pensó en un principio, cuando cantaba con timbre de niña buena aquel *As Tears Go By* que le escribieron Keith Richards y Mick Jagger.

Fue una *it girl* cuando el concepto todavía no se había inventado y es protagonista de mil y una anécdotas, algunas apócrifas y otras contadas por ella misma. Una de las más famosas tiene precisamente como protagonistas a Richards y Jagger y trata sobre la presunta infidelidad que mantuvo con Richards cuando era novia de Mick

Jagger. La (no tan) dulce Marianne la confirmaba recientemente en una entrevista: «La noche que pasé con Keith fue la mejor de mi vida. Incluso, hoy en día, la tengo muy presente. Creo que fue tan buena y tan memorable porque fue tan solo una vez y se acabó. Todavía somos grandes amigos». Nunca tuvo pelos en la lengua y ahora, a los 67 años y viviendo una de los mejores épocas profesionales de su carrera, menos todavía.

LA ARTISTA FUE DESCUBIERTA EN UN CAFÉ LONDINENSE POR ANDREW LOOG OLDHAM, TAMBIÉN MANAGER DE LOS STONES

La historia de Marian Evelyn Faithfull -su nombre real- arrancó el 29 de diciembre de 1946 en el barrio de Hampstead, al norte de Londres. La curiosa historia de su familia merece una mención. Su padre, Robert, era oficial del ejército británico y profesor de latín en Londres. Más exóticas son sus raíces maternas: la familia de su madre, Eva von Sacher-Masoch, baronesa de Eriso y austriaca de nacimiento, luchó contra la presencia nazi en Austria y, de hecho, Robert y Eva se conocieron gracias al trabajo en el departamento de inteligencia del primero. Las conexiones interesantes no acaban ahí: su tíoabuelo Leopold von Sacher-Masoch fue el autor de la novela erótica *Venus in Furs* y dio nombre al masoquismo.

Las raíces aristocráticas de Marianne, en cualquier caso, no tuvieron demasiado peso en su vida temprana, que fue dividida entre una época en Lancashire, un periplo en una comuna en Oxfordshire y, tras el abrupto divorcio de sus progenitores, una residencia definitiva y modesta en Reading, donde tuvo que luchar contra la tuberculosis, entre otras dificultades.

Aunque fue allí donde empezó a desarrollar su afición por las artes (música e interpretación), estaba claro que la pequeña ciudad inglesa no era el lugar adecuado para la atractiva y ambiciosa Marianne. Unos kilómetros al sur esperaba Londres y Andrew Loog Oldham, manager musi-

cal -inevitadamente, de los Rolling Stones, entre otros artistas- y descubridor oficial de Faithfull, que apenas contaba con la mayoría de edad -la leyenda afirma que fue en un café de la capital británica y que él le dedicó la frase de mánager por antonomasia: «Voy a convertirme en estrella, nena. Y eso sólo para empezar».

En Londres comenzó así la edad dorada juvenil de Marianne, la que la convirtió en novia de Mick Jagger e icono del *Swinging London*. Su single de debut, *As Tears Go By*, publicado en 1964, fue un éxito absoluto y anticipó en más de un año la propia versión de la canción a cargo de los Stones. Tras un breve matrimonio con el artista John Dunbar –con quien tuvo un hijo–, pasó a ser novia oficial de Jagger, convirtiéndose en la pareja estrella de la escena londinense.

Mientras, su carrera musical siguió avanzando y, entre 1965 y 1967, publicó varios encantadores discos y singles de pop dulce y orquestal compuestos en su mayoría por versiones de otros artistas. *Summer Nights*, *In my Time of Sorrow*, *Yesterday* o *Is this What I Get from Loving You* fueron algunos de los éxitos que consiguió en la etapa más prolífica de su carrera, que además completó con diversas y sólidas apariciones en películas, producciones teatrales y trabajos para la televisión.

EN 1979, EN UN MOMENTO TURBULENTO DE SU VIDA, PUBLICÓ UNA LAS GRANDES OBRAS DE SU DISCOGRAFÍA: BROKEN ENGLISH

El final de los 60 y, especialmente, la década de los 70 contemplaron la decadencia vital y profesional de Marianne. Su adicción a las drogas (marihuana primero; LSD después y, finalmente, heroína y cocaína), un aborto, la pérdida de la custodia de su hijo, un intento de suicidio y la ruptura definitiva con Mick Jagger –con quien además tuvo un llo judicial a consta de los derechos de autor de la canción *Sister Morphine*,

incluida en el disco *Sticky Fingers* de los Stones y en la que terminó por constar como co-autora– contribuyeron a su particular descenso a los infiernos.

Las historias de los 70 son particularmente terro-ríficas y, desde luego, son la causa principal de su inclusión en la categoría de «supervivientes». En cierto sentido, es un milagro que Faithfull siguiera con vida: vivió en casas okupas sin electricidad ni agua corriente y llegó hasta a dormir en la calle, tratando de agenciarse su chute. Participó en tratamientos de rehabilitación que resultaron ser sonoros fracasos y sus intentos de volver a la primera línea musical tampoco funcionaron. Sin embargo, casi en el peor momento, se sacó de la manga una de las grandes obras de su discografía: *Broken English* (1979), un trabajo inspirado en el movimiento post-punk de aquel momento que mostró al mundo su nuevo registro vocal -ronco, roto y una octava más bajo que en los 60- y que trataba temas personales con un realismo exacerbado. Esta vez, la mayoría de cortes estaban firmados por la propia cantante.

El éxito de *Broken English* no tuvo una continuación clara en los años 80 pero, mientras seguía batallando contra su adicción tóxica, ahora instalada en Nueva York, sí consiguió publicar discos interesantes como la colección de *standards* de jazz *Strange Weather*, editada en 1987 de la mano de Hal Willner. La década siguiente vio el resurgimiento definitivo de Faithfull, colaborando con un sinfín de artistas (Roger Waters, Angelo Badalamenti, Charlie Watts, Ron Wood, Patti Smith...) y demostrando, en general, haber hecho las paces con su pasado y desarrollando una profunda pasión por el jazz y la música de Kurt Weill. En 1994 llegó su autobiografía, *As Tears Go By*.

Dejando atrás el papel de icono de los 60, Marianne ha conseguido en los últimos años dejar patente que su música importa tanto o más que su leyenda y que sus discos nuevos le permiten estar de actualidad sin necesidad de recurrir a la nostalgia. Desde 2002, cuando publicó *Kissin' Time*, sus elepés han mantenido una estructura similar: diversos compositores de prestigio y de múltiples generaciones (Nick Cave, Damon Albarn, Billy Corgan, Beck, Jarvis Cocker, PJ Harvey, Jon Brion...) han escrito para ella, en ocasiones completando textos de la propia Marianne. *Before the Poison* (2004), resultó especialmente inspirado.

Este año, coincidiendo con el 50 aniversario de la publicación de *As Tears Go By*, aquel primer *single*, Faithfull se ha embarcado en varios proyectos creativos que celebran la efemérides. Por un lado, está el libro *Marianne Faithfull: A Life on Record*, escrito al alimón junto a Salman Rushdie y que recopila imágenes y textos de la vida de la cantante. Por otro, claro, la gira que le traerá a Madrid el 10 de diciembre y que tendrá lugar menos de tres mes después de la edición de su último trabajo, *Give My Love to London*. Durante una hora y media, la vocalista realizará paradas por todas sus épocas acompañada de guitarra, bajo, teclado y batería, haciendo especial hincapié en el nuevo elepé, para el que ha escrito la mayoría de textos y en el que ha contado con música de autores como Nick Cave, Steve Earle, Roger Waters o Pat Leonard. Además, en los créditos aparecen músicos del prestigio de Adrian Utley (Portishead), Ed Harcourt o Jim Sclavounos y Warren Ellis (Nick Cave & The Bad Seeds). Hace tiempo que dejó de usarse la expresión «Marianne está de vuelta» porque no parece que vaya a irse a ningún sitio. Magnífica noticia.

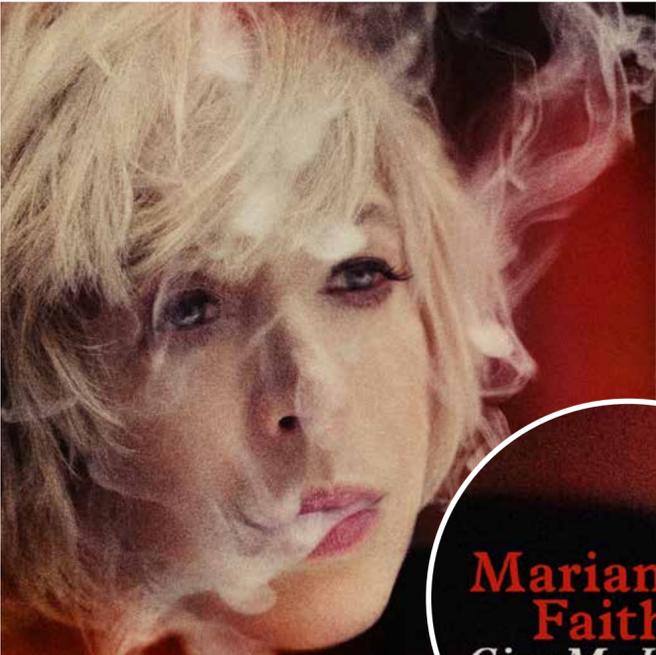
NACHO RUIZ



TÍTULO: MARIANNE FAITHFULL – GIRA 50 ANIVERSARIO
ARTISTA: MARIANNE FAITHFULL
DÓNDE: TEATROS DEL CANAL, SALA ROJA
CUÁNDO: DÍA 10 DE DICIEMBRE DE 2014, A LAS 20 HORAS

*Las fechas y los horarios están sujetos a cambios.
Es posible consultar la información actualizada de los espectáculos en la página web del festival www.madrid.org/fip.

LA CRÍTICA DEL DISCO



Portada del nuevo disco de Marianne Faithfull, a la venta desde el 29 de septiembre de 2014.

Por Nacho Ruiz

En un momento en el que Marianne Faithfull podría optar tranquilamente por la jubilación (ya ha cumplido los 67) o, al menos, abonarse al circuito de la nostalgia y disfrutar de un retiro dorado, tiene doble mérito no sólo que siga publicando discos sino que éstos siempre posean un espíritu inquieto y por momentos hasta incómodo. En la cara de la británica se aprecia el paso del tiempo y de una vida que, en demasiadas ocasiones, no fue fácil. Sin embargo, en su alma creativa brota una intención inequívoca de querer progresar, de no acomodarse nunca y de demostrar que sigue teniendo cosas que decir. De mantenerse viva, en definitiva.

Give My Love to London, su vigesimoprimer álbum (no es fácil llevar la cuenta entre ediciones británicas, americanas y directos), recoge esa condición de artista indomable en constante búsqueda y presenta un sonido vibrante y enérgico que podría representar perfectamente a una veinteañera actual. La voz de Marianne, claro, sí rebosa experiencia y hondura, con ese tono ronco y grave cuyo tan característico y es en la mezcla de géneros tradicionales -folk, rock, pop, jazz- con guitarras distorsionadas, efectos de voz y baterías ruidosas donde reside el atractivo de una obra que pasa como un suspiro.

La fórmula de las canciones es relativamente parecida a la de elepés anteriores, mezclando textos propios con melodías ajenas (entre ellas, las de Nick Cave, Anna Calvi, Roger Waters, Pat Leonard, Tom McRae y Steve Earle) y versiones, como la adaptación del *Going Home* de Leonard Cohen. En la banda, algunos nombres propios que confirman que lo último que se pretende es hacer el típico disco amable de señora de la tercera edad y entre los que destacan Adrian Utley

LA CONSTRUCCIÓN DEL MONSTRUO

Por Christina Rosenvinge

¿Cómo se mide la altura de un cantante? Veamos, por un lado se tienen en cuenta las cualidades técnicas y, por otro, el talento musical. Las dos cosas son, en principio, innatas, pero se continúan educando, expandiendo y alimentando a lo largo de la vida y se pueden valorar de una forma objetiva. Luego está lo otro, lo que no se puede medir ni explicar. En cualquier persona, la voz dice más de uno mismo de lo que debe. Si en el rostro se puede leer algo de la historia personal, es la voz la que revela detalles indiscretos del carácter, la educación y, por supuesto, el estado emocional. Así, no es extraño que los cantantes, que tienen la voz y la palabra como herramienta de trabajo, desarrollen una relación inevitablemente tormentosa con esa parte tan íntima del ser, el cordón umbilical que les conecta con el mundo.

Entren ustedes en la habitación de algún cantante en gira y encontrarán a unos envueltos en fulares de cachemir, a otros rodeados de colillas, a algunos invocando las fuerzas racionales o irracionales del universo (incluido recurriendo a la química o directamente a la santería), a muchos bebiendo algún brebaje curativo... ¡Lo que haga falta con tal de elevar la noche y hacerla única! Todos irremediablemente obsesionados con la temperatura, ya sea del ambiente, del público, o de ellos mismos. Todos paranoicos y vulnerables, a merced del frágil y precioso instrumento que guardan en la garganta.

SU CARRERA HA ESTADO DEMASIADO CONTAMINADA POR LA CRÓNICA ROSA DE LA HISTORIA DE LA MÚSICA POP

Eso que no se puede medir ni explicar, lo realmente imprescindible, es algo tan intangible e indomable como el espíritu, una fuerza oculta que dice y hace lo que le da la gana. Las voces que poseen esa extraña cualidad de traspasar el oído son aquellas en las que se refleja nuestro propio espíritu. Es decir, el cantante da voz al oyente. Se mimetiza con él. Cada persona escucha algo distinto en la canción porque siente de una manera distinta. Poco importan aquí el rango, la potencia y el timbre, incluso la entonación se convierte en algo subjetivo. Lo que trasciende son otras cosas, el dolor y el placer de lo vivido, lo que se ha visto, leído, pensado o viajado, en fin, lo que se ha llegado a comprender a lo largo de los años encuentra reposo y sedimenta en las cuerdas vocales, transformándose en mati-

ces absolutamente personales. Por eso, en los cantantes que tienen una larga historia detrás, pero conservan la candidez del que se lustra los zapatos para salir a escena con los nervios y la ilusión del primer día, la voz se transforma en un legado invaluable de la experiencia humana. Y la voz del que ha rozado la muerte se convierte en un canto vibrante a la vida misma.

DESDE SU ENCUENTRO CON EL PRODUCTOR HAL WILLNER, FLORECIÓ COMO INTÉRPRETE, INICIANDO UN TRABAJO DE CARÁCTER ANTOLÓGICO

La carrera de Marianne Faithfull ha estado demasiado contaminada por la crónica rosa, amarilla y negra de la historia dorada de la música pop. Durante demasiado tiempo nos ha llegado una construcción de su persona que la relegaba a un papel de musa (lo que sea eso) en la mitología pop. Su historia parecía ser una parte de la historia de otros. No en vano fue arte y parte del torbellino centrifugo de los años 60, ese momento mágroso en los que los niños perdidos de Nunca Jamás se lanzaron a la conquista del mundo adulto. Vivió el ascenso y la caída a los infiernos de los buscadores del Santo Grial, la colisión entre la *jeunesse dorée*, los *beatniks* convalecientes y el *Swinging London*. Leer su autobiografía es una delicia para un mítomano. Su vida ha sido tan intensa, tan extrema, que de ellos mismos. Todos paranoicos y vulnerables, a merced del frágil y precioso instrumento que guardan en la garganta.

Eso que no se puede medir ni explicar, lo realmente imprescindible, es algo tan intangible e indomable como el espíritu, una fuerza oculta que dice y hace lo que le da la gana. Las voces que poseen esa extraña cualidad de traspasar el oído son aquellas en las que se refleja nuestro propio espíritu. Es decir, el cantante da voz al oyente. Se mimetiza con él. Cada persona escucha algo distinto en la canción porque siente de una manera distinta. Poco importan aquí el rango, la potencia y el timbre, incluso la entonación se convierte en algo subjetivo. Lo que trasciende son otras cosas, el dolor y el placer de lo vivido, lo que se ha visto, leído, pensado o viajado, en fin, lo que se ha llegado a comprender a lo largo de los años encuentra reposo y sedimenta en las cuerdas vocales, transformándose en mati-

*Vinculada a la música desde la adolescencia, Christina Rosenvinge posee una de las carreras más singulares en la música pop en España. Ex integrante de las bandas Álex & Christina y Christina y Los Subterráneos, la cantautora ha pasado del éxito comercial que obtuvo a finales de los 80 y principios de los 90 a facturar un estilo confesional y arriesgado que, en la actualidad, la sitúa como una figura de referencia en el pop de autor de nuestro país. Entre sus últimos trabajos se citan *Verano fatal* (2007, junto a Nacho Vegas), *Tu labio superior* (2008), *Tu labio inferior* (2008), *La joven Dolores* (2011) y *Un caso sin resolver* (2011).

XXIX EDICIÓN DEL FESTIVAL INTERNACIONAL

MADRID

EN DANZA

DEL 6 AL 30 DE NOVIEMBRE/2014





La Suma de Todos
Comunidad de Madrid
www.madrid.org



Antonio Ruz se pone a las órdenes de Juan Kruz Díaz de Garaio Esnaola para explorar nuevos registros en un solo cantado.

ENCONTRADOS

Tras su paso por el Teatro Central de Sevilla y el Mercat de les Flors de Barcelona, llega hasta el Festival de Otoño a Primavera **Vaivén**, último trabajo de los creadores e intérpretes **Juan Kruz Díaz de Garaio Esnaola** y **Antonio Ruz**, resultado de un original encuentro, tan íntimo como poético, con formato de díptico coreográfico

Sus trayectorias profesionales, la de Antonio Ruz (Córdoba, 1976) y Juan Kruz Díaz de Garaio Esnaola (Legazpi, Guipúzcoa, 1966), coincidieron por primera vez hace ahora ocho años bajo el manto de la reputada coreógrafa alemana Sasha Waltz, con quien los dos creadores vienen desarrollando prolíficas colaboraciones desde hace años. Y cruzarse, buscarse y encontrarse se presentó como algo casi natural en su recorrido. «Mi primer encuentro con Antonio fue como intérprete en *Fantasie*, de Sasha Waltz. Después compartiríamos un proceso de investigación también bajo la dirección de esta coreógrafa... y descubrí una sensibilidad con tantos puntos comunes a la mía que provocarían una curiosidad y una sed por seguir conociéndole que me llevó a invitarle como intérprete de mi obra *Ars Melancholiae*», recuerda Juan Kruz. Cercanos a la honestidad que otorga la búsqueda, ajenos a la oferta de corte comercial y amantes del contagio disciplinario y la colaboración artística, los dos creadores se descubrieron en un universo de inquietudes similares y respeto mutuo. «En *Ars Melancholiae*, Juan Kruz me hizo cantar por primera vez en escena. Una experiencia que me marcó y con la que pude descubrir que, lejos de gustos personales, compartíamos una sensibilidad artística con la que me sentía muy identificado. Un universo musical del que sigo nutriéndome hasta hoy», rememora el coreógrafo cordobés. Musical, además de dancística, es la formación



Juan Kruz interpreta un solo en el que el cuerpo eclipsa la escena.



Los artistas se dirigen mutuamente en esta aventura.

VAIVÉN

No es difícil, repasando la carrera artística de uno y otro y atendiendo al interés que cada uno de ellos muestra por el trabajo de su compañero dancístico, adivinar de este encuentro entre los dos, una inusitada ocasión para descubrir el universo de cada uno de ellos en manos del otro. Surgió *Vaivén* de una necesidad y vio la luz con una condición. La necesidad de Antonio Ruz de ponerse en las manos de Juan Kruz Díaz de Garaio Esnaola y la condición del segundo de que tal aventura fuera recíproca. «En un deseo por seguir explorando mi voz e investigando en nuevos registros como intérprete, le hablé hace años a Juan de mi deseo por hacer un solo cantado (y poco bailado), idealmente dirigido por él. Conociendo y admirando su trayectoria musical y creativa, sabía que nadie mejor que él podría guiarme y traducir mis ideas... Así que, después de trabajar un tiempo en el concepto, de forma más concreta, Juan aceptó dirigirme con la condición de que yo lo dirigiese también a él en un mismo espectáculo. Un doble reto que me entusiasmó. Dicho de manera un poco simplista, Juan quería bailar y yo, cantar», declara Antonio Ruz. «Cuando Antonio compartió conmigo su deseo de que yo le dirigiera en un proyecto en el que le hiciera cantar, yo le confesé la necesidad que con el tiempo crecía en mí de abandonarme como intérprete en este momento de mi vida a alguien con quien tuviera una relación de confianza tal, que ninguna de las dos partes tuviera temores, juicios, ni expectativas sobre las vías a explorar; yo tengo la convicción de que los desafíos mayores, más íntimos y profundos nos vienen de quienes mejor nos conocen, si ambas partes están dispuestas a revalorar con toda honestidad, humildad y apertura, desde ese conocimiento mutuo, desde esa historia común, toda suposición, percepción o creencia que tengamos de quienes somos, de nuestros ideales y metas. Así nació este proyecto tan dual, yo dirigiendo y guiando a Antonio a través de un trabajo vocal y de la integración de este medio como instrumento expresivo y narrativo que él tanto deseaba explorar, para después intercambiar nuestros roles y funciones, en un reverso de la misma moneda, en el que él me dirigiera en una exploración que yo quería que fuera concentrada en el cuerpo y en su potencial, despojándolo al máximo de toda distracción ajena a él», confiesa Juan Kruz. A partir de ahí, los dos coreógrafos se escriben el uno al otro lo que han llamado «carta a los Reyes Magos» («y dos lecciones que todo niño aprende rápidamente son que no toda petición es satisfecha por esos Reyes Magos y, sobre todo, que no se revela a nadie el contenido de esa carta», advierte Juan Kruz) y comienzan a trabajar. El resultado, un regalo mutuo que ofrece la oportunidad de viajar por el cosmos de cada uno de estos dos destacados creadores e intérpretes, cristalizado en dos solos.

PREGUNTA.- ¿Qué resaltarían el uno del otro en cuanto a este trabajo en concreto?

Antonio Ruz.- Aunque lo conozco muy bien como intérprete, confieso que la idea de dirigir por primera vez a alguien a quien tanto admiro y al que considero mi «maestro» me creaba cierta aprehensión, pero desde el primer día que pisamos el estudio, Juan se entregó al trabajo con la generosidad e ilusión de un niño. Sin prejuicios y con una apertura que han hecho del proceso un disfrute y un aprendizaje; su consciencia corporal y su presencia escénica son una importante fuente de inspiración para mí en este trabajo. Como director, no sólo ha respetado y traducido mis deseos y fantasmas sino que también, siendo consciente de mis limitaciones, me ha hecho deambular por terrenos desconocidos y he pasado de su mano por lugares de una vulnerabilidad y exposición nunca visitados por mí.

Juan Kruz Díaz de Garaio Esnaola.- Yo ya había dirigido a Antonio en varias ocasiones, así que su talento, potencial, maleabilidad, riqueza de registros y colores como intérprete me eran ya familiares. Es la primera vez que me dirige y es siempre un placer ponerse en manos de alguien que sabe discernir la claridad de visión del dogmatismo, que sabe trabajar con rigor y disciplina absolutos sin perder flexibilidad de espíritu, que está siempre a la escucha, y que puede desafiarte y sacarte de tus propios patrones, hábitos y trampas, que tiene la suficiente humildad (y no falsa modestia) para crear un diálogo constructivo en el que todo se mantiene siempre en proceso de continua valoración y revaloración.

«SIEMPRE ES UN PLACER PONERSE EN MANOS DE ALGUIEN QUE SABE TRABAJAR CON RIGOR Y DISCIPLINA SIN PERDER LA FLEXIBILIDAD DE ESPÍRITU»

P.- Sobre los dos solos que componen este trabajo, ¿qué diría que les une y que les hace diferentes, además de la interpretación?

Antonio Ruz y Juan Kruz Díaz de Garaio Esnaola.- Definir la forma de cada una de las dos mitades de *Vaivén* como sendos «solos» nos parece siempre incompleta e injusta (aunque nosotros mismos no dispongamos de otro apelativo), ya que el cómo cada una de esas partes define y enmarca a la otra, constituye uno de los elementos más importantes y singulares que las une. Las motivaciones que nos han llevado a cada uno de nosotros a compartir y colaborar en este proyecto no son necesariamente idénticas, pero comparten esencialmente una base. Y los dos abordamos el cuerpo en su integridad como instrumento expresivo y narrativo. La diferencia más obvia entre los dos «solos» (siempre a falta de un mejor sustantivo) es que en uno se presenta el cuerpo como generador y motor de movimiento en un contexto de total austeridad, despojando de toda trama musical y elemento escenográfico, en un deseo de búsqueda emocional desde esa reducción de recursos, mientras que en el otro se incluye la voz (a través de canciones con todo el bagaje inevitablemente inherente que con ellas viene), que se convierte en foco y punto de partida de nuestra propuesta, además de incluir elementos escénicos que lo enmarcan en un discurso teatral totalmente ausente en el primero.

MERCEDES L. CABALLERO



TÍTULO. VAIVÉN
ARTISTAS. JUAN KRUIZ DÍAZ DE GARAIO ESNAOLA Y ANTONIO RUZ
DÓNDE. SALA CUARTA PARED
CUÁNDO. DEL 11 AL 13 DE DICIEMBRE DE 2014, A LAS 21 HORAS
MÁS INFORMACIÓN. WWW.MADRID.ORG/FOP

*Las fechas y los horarios están sujetos a cambios. Es posible consultar la información actualizada de los espectáculos en la página web del festival www.madrid.org/fop.



NEW APP! MADRID 5D ¡NUEVA APLICACIÓN!

¡DESCÁRGALA YA! / DOWNLOAD IT NOW!

GUÍA INTERACTIVA GRATUITA que recoge los principales atractivos turísticos de la región de Madrid de una manera dinámica y visual.

FREE INTERACTIVE APP showing the main tourist attractions in the region of Madrid in a visual and dynamic way.



- **Más de 800 puntos geocalizados**
More than 800 geolocated points
- **Más de 2500 imágenes**
Over 2,500 images
- **Vistas en 360°**
360° views
- **Realidad aumentada**
Augmented reality

Descárgala aquí:
Download it from here:



www.turismomadrid.es



Con su nueva creación, Galván revisita piezas de toda su obra, desde ¡Mira! Los zapatos rojos (1998) hasta Lo Real (2012).

FLAMENCO MAN

El bailaror y coreógrafo sevillano **Israel Galván** deconstruye el flamenco y se deconstruye a sí mismo en **FLA.CO.MEN**, una revisión creativa de toda su obra

Deconstrucción. Constructivismo. Son términos a los que se recurre cada vez con más frecuencia para intentar definir y precisar la manera en que el bailaror y coreógrafo Israel Galván (Sevilla, 1973) aborda el flamenco, que aparece reinventado en su cuerpo sin traicionar su esencia y, con frecuencia, al servicio de una dramaturgia con ideas concretas. Jugando a esa deconstrucción desde el mismo título, FLA.CO.MEN, su nuevo solo, supone también una deconstrucción de sí mismo, una mirada a su pasado en la que la música es al unísono protagonista, medio y mensaje. «Es como una versión de mí mismo, una manera de resumir todos mis trabajos en uno pero sin repetirlos», explica distendido el creador. «He retomado las músicas de mis creaciones y las he organizado como un concierto. Es la misma música pero vista con otros ojos. Hay canto y percusión con arreglos sinfónicos acompañados de un xilófono, un violín bajo y un bajo eléctrico, un poco a la manera del flamenco de antes, pero no quería que el reencuentro de estas músicas con mi cuerpo fuese igual, no es un popurrí ni una repetición aunque se remonta a varias épocas de mi trabajo».

Enrique Morente, maestro, le dejó a Galván una máxima sobre la innovación en el flamenco que parece ser el faro conductor de **FLA.CO.MEN**: «Se trata de traducir la tradición y ser consciente de la traición que siempre se encuentra implícita en dicha operación». De esa conciencia surge esta nueva pieza, que lo pone de nuevo a la cabeza de cartel en el Festival de Otoño a Primavera de la Comunidad de Madrid, y recoge los sonidos de creaciones tempranas y recientes de su catálogo, que van desde su primera incursión de éxito ¡Mira! Los zapatos rojos (1998), pasando por títulos como *La metamorfosis* (2000), en la que llevaba a Kafka a su propio territorio, *Arena* (2004), homenaje a la tauromaquia, *La edad de oro* (2005), *El final de este estado de cosas (redux)* (2008), sobre la base del *Apocalipsis* bíblico, hasta *La curva* (2011) y la trágica *Lo Real* (2012). Paisajes sonoros todos ellos, que Galván dispone ahora juntos en **FLA.CO.MEN** como parte de una creación nueva que se sustenta en un material coreográfico inédito. Pura deconstrucción.



Galván clausuró la pasada edición del festival con **TOROBKA**.

«A mí todavía me apetece seguir bailando solo. No es exhibicionismo, sino necesidad de trabajar para mí, para mis adentros, y ver el flamenco desde distintos ángulos. Poder presentarlo desde dentro hacia fuera, como queriendo que el público mire en mi interior, como diciéndoles «mira lo que siento». La deconstrucción me da esa libertad y me permite encontrarme de otra

forma con estas músicas que pertenecen a varias propuestas, enseñar ahora lo que tenía guardado, así que no es una recopilación de coreografías antiguas sino un intento de revisar lo que ya he contado pero desde otra mirada, con nuevos ojos, desde una madurez».

La ya vasta y significativa obra de Israel Galván admite clasificaciones. De un lado están las obras conceptuales, que tienen su inspiración en la literatura y en el cine o en reflexiones incluso históricas, como *Lo Real*, que se ocupa de la tensión entre nazis exterminadores y gitanos exterminados, y del otro, sus obras de flamenco puro, donde el baile mismo y su buen hacer son el mensaje, como en su celebrado *Solo* (2007), obra sin música de fiereza singular, pudiéndose añadir también algunas colaboraciones puntuales, en las que se permite acceder al universo de otro artista y cede a ajenos el paso al suyo. Aceptó el reto de trabajar con la coreógrafa de contemporáneo Sol Picó en su *Paella mixta* (2004), invitó a luminarias del baile flamenco como Belén Maya e Isabel Bayón a participar en *Lo Real* y, más recientemente, creó mano a mano con el británico Akram Khan *TOROBKA*, duelo de *kathak* y flamenco estrenado también bajo la sombrilla del Festival de Otoño a Primavera el mes de junio pasado. Todas estas tendencias, modos y vertientes de su trabajo convergen ahora, juntos, en **FLA.CO.MEN**. «Aunque está hecho a partir de mi pasado, me voy encontrando cosas nuevas en este proceso. He invitado a participar en la dirección a Patricia Caballero. Yo le he ido acercando a estas músicas y a la manera en que he venido bailándolas durante años, pero voy abierto, me dejo dirigir y ella me enseña otra manera de ponerlas en escena. Además, bailo también una coreografía creada íntegramente por ella y otra de mi colaborador habitual Pedro G. Romero».



El artista baila de nuevo en solitario en **FLA.CO.MEN**.

Siendo las músicas de su pasado creativo la columna vertebral de su nueva pieza, **FLA.CO.MEN** supone adicionalmente una amalgama de compositores e intérpretes que le han acompañado en su viaje, ofreciéndole sonoridades de lo más diversas y tan contrastadas como pueden ser las palmas rudas de Bobote y el piano experimental de Sylvie Courvoisier. Así, David Lagos, Tomás de Perrate, Eloísa Cantón, Caracafé y Juan Jiménez Alba y Antonio Moreno, de Proyecto Lorca, serán los amigos habituales que (de)construyan en directo el conocido y al mismo tiempo nuevo universo sonoro de este **FLA.CO.MEN** bailado en solitario por Israel Galván. **OMAR KHAN**



TÍTULO: FLA.CO.MEN
ARTISTA: ISRAEL GALVÁN
DÓNDE: TEATROS DEL CANAL, SALA ROJA
CUÁNDO: DEL 8 AL 10 DE ENERO DE 2015, A LAS 20 HORAS.
DÍA 11 DE ENERO DE 2015, A LAS 18 HORAS
MÁS INFORMACIÓN: WWW.MADRID.ORG/POP

*Las fechas y los horarios están sujetos a cambios. Es posible consultar la información actualizada de los espectáculos en la página web del festival www.madrid.org/foj.

QUIZÁS SE HAYA CAMBIADO EL ORDEN DE LAS SÍLABAS, PERO SIGUE SIENDO FLAMENCO

Por Pedro G. Romero



Galván revisa en **FLA.CO.MEN** la música de sus pasadas creaciones.

Seremos breves esta vez, de eso se trata. Iremos al grano. La música, ese es el argumento. La música que ha sonado, a lo largo y a lo ancho, en las propuestas escénicas de Israel Galván, aligerada ahora de tramas, de libretos y de teatro. *Los zapatos rojos*. *La Metamorfosis*. *Galvánicas*. *Arena*. *El final de este estado de cosas*. *Lo Real*. *Le Réel*. *The Real*... sonando sin argumento, con la inercia del cuerpo y el ritmo. Solo la música.

Se trataba de eso, de adelgazar de cualquier gravedad uno de los hallazgos más luminosos de los espectáculos de Israel Galván: el sonido. La cosa surgió entre Utrera y La Rinconada, entre la beneficencia y las hipotecas, reciclando audio con un selecto grupo de sus músicos; ofreciendo al público breves estallidos de felicidad. Todos sabemos que Israel Galván es una máquina y aquí suena en toda su pureza.

¡Solo la música! En fin, esa es una de las características del baile flamenco y del baile de Israel Galván en particular. El cuerpo es un instrumento. No solo de percusiones, también de viento, metales, cuerda, pues sí, el cuerpo habla. Cuando se tuerce ante el violín de Elo Cantón las notas son más de madera. Quieto frente a David Lagos o Tomás de Perrate, es más cuerpo, redundante. Caracafé es casi su gemelo, unas veces diestro y otras siniestro. Y más flamenco cuando remacha las percusiones y los metales de Juan Jiménez Alba y Antonio Moreno, de Proyecto Lorca.

Israel Galván ha huido siempre de la fusión, extraña categoría musical, vaga, llena de obviedades. Lo suyo es el montaje, como en el flamenco de siempre, como en la cinta cinematográfica. Saber componer con trozos, pedazos, pecios. Es verdad que Israel Galván arrima otras referencias: no es Tárrega quien se asoma en la rondeña sino Ligeti, ni es Albeniz quien abre la granaina sino Luigi Nono. Pero el sentido es el mismo. Se trata de música flamenca en su estado primigenio, todavía en ebullición, antes de que comenzaran las pétreas cristalizaciones.

Por eso podemos encontrar que el taranto se emparenta con la tarantela o que los tangos siguen la senda del rimbético, que en la toná hay letra de Hugo Ball y música de Mauricio Sotelo, incluso unos verdiales tal y como los toca Antony and the Johnsons. Y en este concierto hay un regalo, ya antiguo, que le hizo el maestro Morente a Israel Galván. Toda una definición para su quehacer, su forma de hacer: «Fui piedra y perdí mi centro, me arrojaron al mar y al cabo de mucho tiempo, mi centro vine a encontrar». La letra, clásica, metida por solé, por malagueña, en una toná con la batería de los Lagartija Nick.



El bailaror ha invitado a Patricia Caballero a participar en la dirección.

Israel Galván no confunde el juego con lo ligero, la combinatoria también puede ser cosa grave. Por eso, cuando repasa su trayectoria, cuando intenta expresar cómo se vive cargando con tantas músicas, con tantas formas del cuerpo, con tantos sonidos en la cabeza, pues a menudo lo expresa con la metáfora de la ballena, sí, la ballena blanca, la vida del artista, del creador, como Moby Dick, Leviathan, Job antes de ser expulsado a la playa. Hay un poema («en el interior de la ballena todo anda revuelto: los muebles, los libros, los relojes») de una cantaora flamenca, Charo Martín, que expresa a la perfección las cualidades curativas de ese viaje en el interior de la ballena. Israel Galván es a la vez la ballena y su interior descompuesto, el capitán Acab que la alcanza y el Leviathan que los engulle a ambos.

Además, Israel Galván ha invitado en esta ocasión a Patricia Caballero para que le ayude a gestionar gestos y tiempos. Ya pasaba con *La edad de oro*, un espectáculo anterior, puesto que no se trata de un espectáculo cerrado, su propia construcción pide que, en cada representación se ensayen cosas, se recuperen hallazgos, se introduzcan elementos novedosos. Se trata de un espacio de libertad en el que Israel Galván recuerda y ensaya lo viejo y lo nuevo. No se conocen el baile de Patricia Caballero, pero en *Lo raro es que estamos vivos* pueden entender muy bien la elección de Israel Galván. No se opera sobre las palabras ni sobre las cosas, se trata de gestionar el tiempo, una rara idea del tiempo en la que se confunden lo cronológico con lo atmosférico.

«EN EL BAILE DE ISRAEL GALVÁN EL CUERPO ES UN INSTRUMENTO. NO SOLO DE PERCUSIONES, TAMBIÉN DE VIENTO, METALES, CUERDA»

Muchas veces se habla de que Israel Galván juega con total libertad con los elementos propios del flamenco. Exageradamente se ha hablado, a la vez, de deconstrucción y de constructivismo. Y algo de eso hay, no sólo en el propio Israel Galván sino en el mismo flamenco. De forma casi milagrosa, un grupo de artistas, casi en los márgenes de la sociedad, supieron integrar partituras olvidadas con ritmos cubanos, viejas melodías entre melismas y jipíos, tambores africanos ajustados a distintos politonos, como se dice ahora. Pues aquí está, una muestra más. Quizás se haya cambiado el orden de las sílabas, pero sigue siendo flamenco.

***Pedro G. Romero es el director artístico de FLA.CO.MEN, y de la mayor parte de los trabajos de bailaror y coreógrafo Israel Galván. Es un artista polifacético que desarrolla su actividad a través de múltiples disciplinas: es escultor, pintor, performer, autor teatral, guionista, crítico de arte y literatura, editor y ensayista, además de apasionado y experto en flamenco.**

Nuevo Clase V.

Tan grande como la vida.

Descubre una nueva dimensión de la versatilidad: con una configuración de asientos variable de hasta ocho plazas, el nuevo Clase V está preparado para el ritmo familiar y gracias a su exclusivo diseño interior, también para las altas exigencias del mundo ejecutivo. Descubre más sobre tu nuevo compañero en www.mercedes-benz.es/nuevo-v

Una marca Danimer

Mercedes-Benz
The best or nothing.

Consumo de combustible (l/100 km): ciudad: 7.7 - 6.3 / carretera: 5.6 - 5.0 / mixto: 6.1 - 5.7; emisiones de CO₂ (combinado): 159 - 149 g/km. Las cifras no se basan en las específicas emisiones o consumo de combustible de un solo vehículo, no formando parte de ninguna oferta y se ofrecen únicamente con fines comparativos entre diferentes modelos de vehículos. Consulte condiciones del Plan PIVE 6. Limitación de opcionales por precio máximo (25.000 € y 30.000 € para familias numerosas y PMR, antes de impuestos sin IVA).



«NUESTRO VIAJE CREATIVO FUE UN PROCESO DEMOCRÁTICO CONTINUO, SALPICADO POR SITUACIONES DICTATORIALES»

Los jóvenes intérpretes de *A Coming Community* investigan la relación entre los cuerpos y los objetos e interpretan música en directo.

El Teatro Pradillo acoge en enero una pieza humorística e intensa que explora los límites de la danza y las relaciones interpersonales de la mano del prestigioso centro de producción contemporánea belga CAMPO

El centro de arte CAMPO ha vuelto a dar en el clavo. Este teatro y espacio de investigación escénica belga nació en 2008 tras la unión de Nieuwpoorththeater y Victoria ha reunido por primera vez a cuatro artistas completamente diferentes para producir la obra *A Coming Community*. Ellos son Pieter Ampe (Burundi, 1982) y Guilherme Garrido (Portugal, 1983) –quienes, como dúo, ya habían visitado el Festival de Otoño a Primavera en 2012 con la pieza *Still Standing you–*, Hermann Heising (Alemania, 1981) y Nuno Lucas (Portugal, 1980). Aunque sus trayectorias ya se habían cruzado previamente de forma aleatoria o en parejas, nunca hasta ahora se había dado una colaboración a cuatro bandas de sus antagónicas experiencias. ¿Saldría algo coherente de este loco encuentro? Desde luego, no es de extrañar la expectación por el resultado.

A priori, son muchas menos las cosas que les unen que las que les separan. Aunque sí existe una motivación común a todos sus trabajos: el gusto de los cuatro jóvenes por explorar los límites de la danza. Con esta obra han demostrado que se puede crear algo juntos, si se desea, salvando las diferencias. Aunque la tarea resulte ardua. Aunque renunciar a la individualidad y al propio ego en beneficio del grupo pueda ser difícil e incluso doloroso. Pero ellos lo han logrado con *A Coming Community*, una suerte de caos controlado y lleno de humor que invita al público a asistir a una fiesta en la que lo insignificante se convierte en grandioso. Un viaje por cuatro universos distintos en el que el «tú» y el «yo» desaparecen para dar paso al «nosotros». El claro ejemplo de que se puede construir desde la diversidad. Pieter Ampe y Nuno Lucas lo explican en la siguiente entrevista. Aunque siempre será mejor ir a verles del 26 de enero al 1 de febrero de 2015 y comprobarlo personalmente en el Teatro Pradillo.

PREGUNTA.- En este montaje os habéis unido cuatro artistas diferentes, con formas distintas de ser y trabajar. ¿Cómo habéis conseguido unir vuestros cuatro universos y no morir en el intento?

NUNO LUCAS.- Trabajar juntos fue un gran desafío para nosotros. Aunque nos gustan las creaciones de nuestros compañeros y sus actuaciones sobre el escenario, tenemos estilos muy diferentes. El problema fue cómo encontrar un lugar

común. ¿Cómo podríamos trabajar juntos, si a uno le gustaba hacerlo por la mañana temprano y a otro por la noche? Estas simples cuestiones fueron cimentando la manera de ensayar *A Coming Community*. Fue una constante construcción, todos los días surgían nuevos desafíos. Pero, principalmente, fue un proceso democrático continuo, aunque salpicado por situaciones dictatoriales. Estábamos más de acuerdo cuando improvisábamos que cuando había un consenso previo. Fue duro, pero el resultado es hermoso. Espero que todos puedan verlo sobre el escenario.

PIETER AMPE.- A los cuatro nos gustó la idea de poder trabajar juntos y unir nuestras prácticas artísticas. Yo, personalmente, creía que podríamos hacer un «dúo de dos dúos». Pero, muy pronto, en cuanto empezamos a trabajar, vimos claramente que eso no funcionaba. E intentamos probar diferentes constelaciones, rompiendo nuestras parejas habituales, haciendo tríos, intentando cosas individualmente... Hablamos mucho entre nosotros para saber qué teníamos en común y qué nos diferenciaba.

Se crearon momentos muy divertidos. Una vez intenté enseñar a interpretar a Nuno y a Hermann la pieza que Guilherme y yo creamos hace tiempo, *Still Difficult Duet*, pero se rindieron en cuanto les dije que tenían que golpearse el uno al otro. Pensé que no me estaban tomando en serio y Hermann casi se pone a llorar cuando le abofeteé como ejemplo de lo que es un buen golpe. Ellos no entendían el sentido de la resistencia al dolor que siempre había estado presente en mi trabajo con Guilherme.

Luchamos y discutimos mucho entre nosotros sobre la mejor manera de trabajar y, mientras lo intentábamos, a veces éramos demasiado críticos y poco generosos con las ideas de los demás. Afortunadamente, finalmente aprendimos a hacerlo, ya que teníamos una fecha límite para tener lista la pieza. No estaba muy consolidada entonces, pero fue un comienzo. Después de un par de actuaciones ante el público, empezamos a asimilar la manera de estar juntos en el escenario. Confiábamos más los unos en los otros y dejábamos que el trabajo respirase más. Finalmente, interpretar la obra llegó a ser una fiesta, y el público todavía nos sigue enseñando a estar unidos con nuestras individualidades.

P.- ¿Qué os separa y qué os une?

N.L.- El humor nos une. Nuestro amor por el arte nos une. Nuestras maneras de trabajar nos separan. Nuestras personalidades nos separan. Pero nuestro amor por los demás envuelve todo esto.

P.A.- Guilherme y Nuno son portugueses, tienen el pelo y los ojos oscuros. Hermann y yo somos de partes germanas de Europa, somos pálidos y rubios. Guilherme, Nuno y yo somos muy tercos, Hermann es más suave. Guilherme no tiene paciencia con las cosas que él piensa que yo sona mierda. Hermann es alto, Guilherme y yo somos más bajitos. Nuno es pequeño. Hermann y yo intentamos ser diplomáticos, Guilherme es muy impulsivo. Nuno es a veces muy pesimista, pero es la persona en este mundo que más puede

hacerme reír siendo pesimista. Todos amamos hacer música, pero no todos juntos. A Nuno, a Guilherme y a mí nos gusta cocinar. A todos nos encanta comer.

P.- En alguna ocasión habéis declarado que sois una formación incongruente y que os cuestionáis el sentido de vuestra presencia frente a vuestros compañeros y frente al público. ¿Habéis encontrado alguna respuesta?

P.A.- No tenemos respuestas, pero sí hemos aprendido a vivir con nuestras diferencias. Idealmente, pensamos que cada espectáculo puede lidiar con los problemas que aparecen en cada momento, por eso no damos por terminadas las cosas que en principio parecen solucionadas. Individualmente, todos cambiamos constantemente. Es por eso que un grupo de personas tampoco puede ser siempre el mismo. Creemos que tenemos mucho que agradecer a nuestras diferencias, como si se tratase de un excelente bufé que combina todas las comidas del mundo.



La obra es un tributo al amor y a la pura diversión.

P.- ¿Cuáles son los lenguajes escénicos que utilizáis en esta pieza?

P.A.- Empezamos a trabajar con opiniones diferentes. Antes de que comenzase el proceso de creación, yo estaba seguro de que queríamos hacer un espectáculo de danza. Pero existía también la idea de hacer una obra de teatro con mucha música en vivo. Decidimos que el tema central debía ser mantener y trabajar la relación entre nuestros cuerpos, pero después empezamos a investigar en la relación entre los cuerpos y los objetos, con el diseño del espacio escénico y la iluminación e interpretando música todos juntos.

P.- ¿Cuáles son los temas que os gusta investigar sobre el escenario?

P.A.- El deseo de sentir que estamos unidos, pero mostrando también las diferencias. Intentar conseguir la unidad y demostrar la imposibilidad, en algunas ocasiones, de ese intento. Y, también, no estar solo.

N.L.- A mí me gusta trabajar con «la presencia». ¿Qué es estar presente en el escenario y cómo se articula nuestra necesidad de expresión a través de diferentes medios? El humor es una cualidad y me gusta utilizarla, pero también aprecio un talante contemplativo y reflexivo. Me gusta tra-

bajar con gente y ser inspirado por gente. Por eso hago este trabajo, para estar cerca de diferentes personas y utilizar ese proceso como un eterno cuestionamiento de la vida y el arte.

P.- ¿Cómo es y cuál es la intención de vuestra primera pieza conjunta, *A Coming Community*?

N.L.- No me gusta demasiado definir mi trabajo, porque entonces me temo que estoy defendiendo un territorio o estoy dándole sentido a algo que no lo tiene en absoluto. Pero mi intención es clarificar nuestra relación con el mundo. ¿Cómo vemos el mundo? ¿Cómo nos relacionamos con la gente? ¿Quiénes somos? ¿Quién soy yo? ¿Tiene algo sentido? ¿Por qué nos reímos? ¿Cómo podemos compartir una experiencia con otra persona? ¿Cómo podemos compartir un pensamiento? ¿Cómo podemos vivir mejor? Todas estas preguntas y muchas más están presentes en la pieza.

Al fin y al cabo, *A Coming Community* es un cuarteto interpretado por cuatro artistas, Pieter, Guilherme, Hermann y Nuno, sin ninguna intención clara. Creo que es una recopilación de lo que cada uno de nosotros quiere que sea el montaje. Es un viaje donde puedes seguir a cada uno y entender las estrategias individuales que cada uno utiliza, inmersas en una dinámica de grupo. Los grupos pueden ser estúpidos y las dinámicas de grupo quizá más. ¿Cómo se llega a un acuerdo individual dentro de un grupo? ¿Qué es la democracia?

Con esta pieza descubrimos que conseguir la democracia es una tarea diaria, algo por lo que tienes que trabajar. No es algo que tú poses. Pienso que esta obra es un tributo al amor y a la pura diversión. Al perdernos en una comunidad olvidamos que hay algo más que un «tú» y un «yo», y descubrimos el «nosotros». Se construye entonces una historia común. Esa es parte de nuestra historia.

«CON ESTA PIEZA DESCUBRIMOS QUE CONSEGUIR LA DEMOCRACIA ES UNA TAREA DIARIA, ALGO POR LO QUE TIENES QUE TRABAJAR»

P.- ¿Cómo se transforma algo mundano en algo fabuloso?

N.L.- Todas nuestras vidas están llenas de cosas extraordinarias que tendemos a olvidar: el agua caliente, un refugio, el amor, la amistad, la luz, el sol, la naturaleza... ¿Cómo podemos transformar estos aspectos cotidianos en algo grande a cada momento? Observando todas estas cosas como si fuera la primera vez que las viéramos. Ese es nuestro deseo.

P.A.- Debemos mostrar las facetas pequeñas que todos tenemos y demostrar que son preciosas también.

P.- ¿Tiene algún mensaje *A Coming Community*? En caso afirmativo, ¿cuál es?

N.L.- Me encantaría que la gente viniera a ver la pieza y entonces discutir lo que piensan sobre ella, hablar de su experiencia tras la obra. Si hay un mensaje, ese es mi mensaje.

P.A.- Intentar vivir juntos, no solos..., aunque no siempre seamos capaces de superar nuestras diferencias. **MACHÚS OSINAGA**



TÍTULO: A COMING COMMUNITY (UNA COMUNIDAD QUE VIENE)
COMPAÑÍA: CAMPO
ARTISTAS: PIETER AMPE, GUILHERME GARRIDO, HERMANN HEISIG Y NUNO LUCAS
DÓNDE: TEATRO PRADILLO
CUÁNDO: DEL 30 DE ENERO AL 1 DE FEBRERO DE 2015, A LAS 21 HORAS
MÁS INFORMACIÓN: WWW.MADRID.ORG/FP

*Las fechas y los horarios están sujetos a cambios. Es posible consultar la información actualizada de los espectáculos en la página web del festival www.madrid.org/fo.



El centro de creación contemporánea CAMPO produce esta obra.

¡PERO QUÉ LOCOS ESTOS FLAMENCOS!

Por Machús Osinaga

A menudo me asalta esta pregunta: ¿Por qué la inmensa mayoría de los espectáculos y artistas que provienen de Bélgica, concretamente del área flamenca, tienen un plus de calidad añadido? ¿Qué pasa dentro de las fronteras de este pequeño y en ocasiones desgobernado país? Recordemos, por ejemplo, nombres indispensables de la escena belga y mundial que, además de CAMPO, han visitado en diferentes ocasiones el Festival de Otoño a Primavera, como Jan Fabre, los Ballets C de la B con Alain Platel al frente, la compañía Peeping Tom, Anne Teresa De Keersmaecker y su compañía Rosas o los ya habituales tg STAN. Todos ellos nos han dejado una incontestable huella de su talento y despiertan a cada paso una admiración unánime a nivel nacional e internacional.

Buscando respuesta a este particular fenómeno territorial hemos consultado a un experto en la materia y gran conocedor de la escena que se cuece en Bélgica, Manuel Llanes, director artístico del Teatro Central de Sevilla. En este espacio ha programado ciclos rompedores de artes escénicas belgas, además de haber sido el hombre que trajo por primera vez a España

a Jan Fabre en 1983, con la pieza *Esto es teatro como era de esperar y prever*, creación que dejó al público sumido en un auténtico *shock*. Se estableció entonces una relación entre artista y director que ha llegado a convertirse en una sólida amistad con el paso del tiempo. La última vez que pudimos ver a Fabre en Madrid fue en 2011, de nuevo dentro del marco del Festival de Otoño a Primavera, con la puesta en escena de *Preparatio Mortis* en la Sala Cuarta Pared.

«Las causas de esta singularidad se pueden encontrar atendiendo a diferentes aspectos», apunta Llanes. «En primer lugar, hay que tener en cuenta que, antes de 1959, Bélgica no contaba con una verdadera tradición dancística. La llegada de Maurice Béjart y la creación de la escuela MUDRA causaron entonces una verdadera revolución, que provocó que los creadores surgieran «ligeros de equipaje», gozando de una libertad sin precedentes desde comienzo de la década de 1980».

Otro de los motivos de la singularidad de la escena en Flandes, según Llanes, es «la violación de las fronteras entre géneros que hizo únicos a Jan Lauwers con Needcompany, Anne Teresa De Keersmaecker -fundadora de la emblemática escuela P.A.R.T.S.- o Vandekeybus, que se atrevieron a incorporar música contemporánea, teatro físico o *performances* a sus creaciones». Ellos fueron los verdaderos «padres fundadores» de una comunidad de artistas que surgió a partir de ese momento y que creció internacionalmente a lo largo de los 90.

«Finalmente, todo este movimiento fue apoyado y difundido por festivales de nuevo cuño, interesados por esos artistas escénicos más avanzados, como es el caso del Sigma de Burdeos o el Festival d'Été de la Seine Maritime, que crearon un caldo de cultivo propicio para el desarrollo cultural».

En definitiva, Manuel Llanes apunta que aquella frase acuñada a mediados de los 80 sobre la eclosión del espectáculo vivo en Flandes: «Mais quelle folie chez les flamands!» («¡Pero qué locos estos flamencos!»), sigue hoy todavía más vigente que nunca. Amén.



Foto: Renzo del

Mira al futuro con buena energía.

El 94% de nuestra energía producida en España está libre de CO₂. Así, nuestro compromiso con el medio ambiente lo convertimos en buena energía para ti.

ADOP
Patrocinador del Equipo Paralímpico Español

IBERDROLA



Foto: Blind Summit Theatre

Desde su fundación en 1997, Blind Summit Theatre ha apostado por imprimir un estilo personal y contemporáneo al teatro de títeres.

BECKETT ENTRE TÍTERES

La compañía británica **Blind Summit Theatre**, todo un referente mundial en el teatro de marionetas, presenta *The Table*, un montaje de creación propia inspirado en **Beckett** y con el que devuelve a los títeres, una disciplina alejada durante demasiado tiempo de la escena adulta, al lugar que se merecen

Varios son los motivos que convierten a Blind Summit Theatre en una *rara avis* dentro de la escena internacional. El primero y más evidente es haber recuperado del destierro adulto el arte del titiritero, una disciplina hoy conocida como teatro de objetos, olvidada por los grandes teatros y erróneamente vinculada al terreno infantil, que ellos han modernizado por completo para una audiencia renovada. El segundo y no menos importante es haber desafiado las convenciones del género con producciones de vanguardia y contagiado a otras compañías del entusiasmo por las redescubiertas e inagotables perspectivas artísticas del lenguaje de las marionetas en colaboraciones inesperadas que mezclan los títeres con el teatro naturalista. «Montamos nuestro primer espectáculo como respuesta a la escena imperante de títeres, para demostrar que estos pueden madurar y seguir entreteniendo al público», explican. Suyo es el mérito, por ejemplo, de que cerca de 50 guiñoles se llevarán gran parte del protagonismo en la ceremonia de inauguración de los Juegos Olímpicos de Londres 2012 bajo la dirección de Danny Boyle, entre ellos un Voldemort escupe fuego de casi 20 metros de altura que habría hecho temblar la varita del propio Harry Potter.

En su afán por luchar contra la etiqueta de arte menor pero sin perder su vocación popular, Blind Summit Theatre ha apostado desde su formación en 1997 por lo que sus fundadores, Mark Down y Nick Barnes, consideran «el arte extremo del titiritero», es decir, una filosofía de trabajo que bebe de la tradición del guiñol para imprimir un nuevo y personal estilo a unos títeres contemporáneos que bajo ningún concepto han agotado todas sus posibilidades estilísticas. Sus marionetas, obras de arte en sí mismas, pueden parecer en ocasiones irreverentes, amenazadoras y hasta espeluznantes, pero son en realidad astutas e ingeniosas, están cargadas de simbolismo y, sobre todo, alcanzan cotas de expresividad insospechadas. Tanto es así, que algún crítico se ha referido a ellas como los «personajes más auténticos que he visto sobre el escenario».

Su buen hacer como compañía, tanto en el taller como en la manipulación, los ha colocado como referente ineludible del gremio, y su objetivo sigue invariable: mezclar folclore e innovación para presentar un insólito concepto de marionetas para el público adulto, en lugares insospechados y de la manera más rompedora posible.

Además de su comentada participación en la gala de los Juegos Olímpicos de Londres, el joven pero nutrido historial de la compañía acumula otros logros como haber dado vida a un perro cantarán en la ópera de Simon McBurney *A Dog's Heart*, a un niño de tres años en la versión de *Madame Butterfly* dirigida por el desaparecido Anthony Minghella –producción que regresó al escenario de la English National Opera de Londres el pasado año–, al gato negro de la adaptación de *El maestro y Margarita* de la compañía Complicite bajo la dirección de Simon McBurney y a un plantel de 12 marionetas en la ópera *La flauta mágica* que David Poutney ideó para el escenario acuático del Festival de Bregenz. También el bailarín y coreógrafo Akram Khan quiso contar con sus marionetas para su solo *Gnosis*, arriesgándose a que le robaran el protagonismo.

El éxito de *The Table* se debe a mucho más que la recuperación del tradicional arte titiritero. Crítica y público han aplaudido la manera en la que la compañía juega con la forma y la técnica de la pantomima bunraku, el milenar arte japonés del manejo de títeres, para entroncar con el discurso del teatro del absurdo en un espectáculo que hubiera merecido el aplauso del mismísimo Samuel Beckett. Porque aparte del virtuosismo en la manipulación, este *The Table*, su montaje más aplaudido hasta la fecha, comparte muchos puntos en común con la obra del dramaturgo irlandés, empezando por los soliloquios y el minimalismo en su puesta en escena, pasando por el fino uso de la ironía y la sátira y terminando por el sentimiento de desasosiego y angustia vital que marcó gran parte del teatro de mediados del siglo XX. La

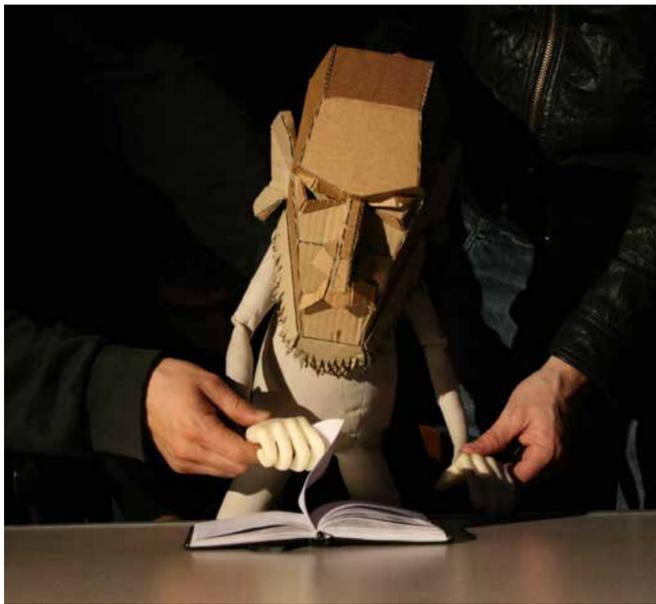


Foto: Blind Summit Theatre

Las marionetas creadas por la compañía británica son obras de arte en sí mismas.

compañía cita más referentes manifiestos –como la Biblia e Ikea, que no por distantes entre sí parecen menos acertados–, y a los que habría que sumar otros como el Black Light Theatre de Praga y autores recurrentes en su ideario artístico como Charles Bukowski o George Orwell, de cuya novela *1984* montaron su personal versión.

LA OBRA ES UN HITO DEL TEATRO DE TÍTERES POR SU UNIÓN DE TRADICIÓN Y VANGUARDIA

Dirigido por Mark Down, *The Table* es, desde su estreno en 2011 en el Fringe Festival de Edimburgo, donde se llevó el primer premio, un hito del teatro de marionetas por su unión de tradición y vanguardia. Su protagonista es Moisés, un títere de poco más de 60 centímetros de alto y cabeza de cartón que vive encima de una modesta mesa y es manipulado por tres técnicos siempre visibles a ojos del espectador. Harto de que solo requieran sus servicios para

fiestas de cumpleaños infantiles, cuentos de hadas y demás menudencias, esta marioneta, que tiene plena conciencia de sí misma, se presenta ante el público dispuesta a recrear –en tiempo real– las hipotéticas últimas doce horas en la vida del Moisés bíblico como si de una tragedia griega se tratara. La mesa es suya y la de hoy promete ser una noche legendaria, con un espectáculo único donde poder demostrar por fin que es todo un artista.

Pasados unos minutos, y tras las oportunas presentaciones del propio Moisés, el espectador se olvida por completo de que a este títere lo sostienen tres operarios –el propio Down por el brazo izquierdo y la cabeza, Sean Garratt por el derecho y desde el trasero y Cالدow a las piernas–. Moisés es la única estrella de este *one-man-show* (¿o deberíamos decir *one-puppet-show*?): la voz áspera, los gestos delicados y el movimiento armónico de este muñeco de tela y cartón alcanzan un nivel de expresión prácticamente inaccesible a actores de carne y hueso, aunque su aspecto ajado, su discurso deslenguado y su ceño fruncido nos parecen más humanos que cualquiera de nosotros.

Los problemas surgen cuando, en un ejercicio de metaficción, el relato bíblico se mezcla con las divagaciones del propio Moisés, su difícil vida como marioneta sobre una mesa y su incapacidad para comprender al prójimo. Por mucho que intente recuperar las riendas del espectáculo, Moisés acabará por hablarnos más de su crisis existencial que de los 40 años de travesía por el desierto del personaje de la Biblia. Con sus convenientes tacos deslizados como buen anciano cascarrabias que es, Moisés cuestiona la naturaleza del arte de la marioneta, mantiene desacuerdos con sus titiriteros, requiere la ayuda del público, se desmonta en diferentes partes, muestra sus habilidades como bailarín, sufre un percance con una máquina de correr y examina exhaustivamente la Biblia para dar con su propio discurso filosófico, entre lo humano y lo divino, con el que resulta difícil no empatizar.

El diseño del títere Moisés a lo George Grosz, inspirado en los grotescos carteles de propaganda del régimen nazi, estaba pensado para representar al líder de la resistencia secreta, Emmanuel Goldstein, en la adaptación teatral de *1984*. Pero, finalmente, la calidad del muñeco motivó a la compañía a reservárselo para un espectáculo en el que lucirlo en solitario y con un texto de nueva creación. Y, desde su estreno en 2011, *The Table* no ha dejado de acumular premios en su paso por festivales. Además de en el Fringe de Edimburgo, se ha llevado los galardones principales en Kontrapunkt y Bielsko-Biala (ambos en Polonia) y ha girado por 15 países en más de 300 representaciones. En España pudo verse, entre otros lugares, en el Festival Titirimundi de Segovia. Comedia, metateatro, mimo, poesía, danza y reflexión se dan la mano en un montaje ágil y entretenido que reivindica el oficio del titiritero por todo lo alto. **PABLO GIRALDO**



Foto: Nigel Downey

TÍTULO: TÍTULO: THE TABLE (LA MESA)
COMPAÑÍA: BLIND SUMMIT THEATRE
DIRECTOR: MARK DOWN
DÓNDE: TEATRO DE LA ABADÍA, SALA JOSÉ LUIS ALONSO
CUÁNDO: DEL 4 AL 7 DE FEBRERO DE 2015, A LAS 21 HORAS
MÁS INFORMACIÓN: WWW.MADRID.ORG/POP

*Las fechas y los horarios están sujetos a cambios. Es posible consultar la información actualizada de los espectáculos en la página web del festival www.madrid.org/tp.



Una de las marionetas de la obra *Low Life* (2005).

¿COSA DE NIÑOS?

Todo empezó en 1997 cuando el director de escena Mark Down conoció al diseñador de títeres Nick Barnes en un taller que este último impartía. Su aproximación al mundo de las marionetas le pareció tan cercana al arte performativo que ese mismo año nacería Blind Summit Theatre y su espectáculo debut, *Mr. China's Son*, uno de los primeros ejemplos modernos en dignificar el arte del guiñol y traducirlo a la sensibilidad del siglo XXI. Desde entonces, la compañía no ha dejado de reivindicar el teatro de objetos para adultos junto a otros discípulos aventajados que también han recogido el testigo.



Una de las marionetas de la obra *The Puppet Monologues* (2013).

En nuestro país, tal es el caso de instituciones como el Centro Internacional del Títere de Tolosa, compañías como Libélula y festivales como Titirimundi, que han luchado para que la percepción del género pasara de anécdota infantil a disciplina de prestigio para todas las audiencias. Al fin y al cabo, si grandes como Cervantes, Valle-Inclán o Lorca cultivaron el teatro de títeres con sus textos, ¿por qué no habría de suceder lo mismo en la escena contemporánea nacional e internacional? Con su respeto por las raíces y la tradición, el guiñol de compañías como Blind Summit Theatre y otras como Girovago & Rondella Family Theatre, Story Box o Bakelite ha conseguido por fin esquivar los tópicos de moralizante y pobre para demostrar que las marionetas pueden ser de todo menos un juego de niños. **PF.**



QUÉ HA DICHO LA CRÍTICA INTERNACIONAL

LYN GARDNER, THE GUARDIAN

«Con una agudeza considerable, Blind Summit demuestra de nuevo que cuando se trabaja en miniatura no hay por qué pensar en pequeño».

MARK FISHER, THE SCOTSMAN

«Un espectáculo que demuestra la deslumbrante inventiva y la vertiginosa precisión de esta compañía londinense de renombre internacional».

LAURA BARNETT, THE TELEGRAPH

«Asombrosamente logrado».

KEITH WATSON, METRO

«Cuando dejó el escenario, parte de mi corazón se fue con él».

BRUCE DESSAU, EVENING STANDARD

«Extremadamente entretenido, (...) Deje el cinismo en casa y vaya a verlo. Lo recomendamos, sin hilos ni ataduras».

MANUEL SESMA SANZ, ARTEZBLAI

«Un espectáculo sencillo y grande a la vez, intelectual y emotivo, divertido y profundo, físico e imaginativo».

CA2M EXPOSICIÓN. 9 OCT 2014— 1 FEB 2015 COLECCIÓN IX. COLECCIÓN FUNDACIÓN ARCO

CA2M
Centro de Arte Dos de Mayo
Comunidad de Madrid

FA
Fundación
ARCO

IEEMA
Feria de
Madrid

CA2M
Centro de Arte Dos de Mayo
Av. Constitución 23
28931 Móstoles Madrid

Cercanías C5 Móstoles
(23' desde Embajadores)
Metro L12 Pradillo

De martes a domingo
11:00 a 21:00 h.
Lunes cerrado

Tel. 91 276 02 21
www.ca2m.org
Entrada gratuita al centro y a todas sus actividades

Juan Muñoz, *Hunter*, 1988. Colección Fundación ARCO / Depósito CA2M. Foto Andres Arranz



En 2015, la formación británica visitará por segunda vez el Festival de Otoño a Primavera tras haber presentado en 2010 *Quizzoal*

«QUIERO DELEGAR EN EL PÚBLICO PARTE DE LA RESPONSABILIDAD, INVITARLE A SER AUTOR Y A COLABORAR EN EL OBRA CON SU IMAGINACIÓN»

La compañía británica **Forced Entertainment** estrena en España *Tomorrow's Parties (Las fiestas del mañana)*, una pieza de vanguardia brillante y cautivadora sobre las hipotéticas posibilidades que el futuro nos depara



Tim Etchells es el director artístico de Forced Entertainment.

Es escritor, director, intérprete y artista. Su producción es incansable y prolífica. Y no solo junto a su compañía de teatro Forced Entertainment, que en febrero de 2015 tendremos el honor de volver a ver en España, sino también en proyectos artísticos de toda índole, ya sean individuales o en forma de colaboración. Hablamos de Tim Etchells (Sheffield, 1962), director artístico de esa particularísima *troupe* británica nacida en Sheffield, que desde hace tres décadas revoluciona la escena internacional con su rompedora visión del teatro de vanguardia. El Festival de Otoño a Primavera, que ya fuera testigo de su *Quizzoal!* en 2010, presenta ahora *Tomorrow's Parties (Las fiestas del mañana)*, una versión en pequeño formato de la compañía, tan ácida y trascendente como acostumbra, en la que

son necesarios, no cambiaría ninguno. A pesar de que nuestras decisiones puedan parecer desacertadas, eran las que debíamos tomar en cada momento.

P.- Esta es la segunda visita de su compañía al Festival de Otoño a Primavera. La primera ocasión tuvo lugar en 2010 y debió resultar agotadora, puesto que fueron cerca de seis horas de actuación en directo. ¿Cómo fue la experiencia?

R.- Se trata de una obra de nuestra serie de funciones largas, de entre 6 y 24 horas de duración, en la que los actores interpretan en directo e improvisan de acuerdo con unas normas establecidas previamente. Estas actuaciones combinan su alegría y su energía con una estructura perfectamente controlada y constituyen una especie de prueba de maratón para los actores, puesto que demuestran sus habilidades para compaginarse con los demás y con la audiencia, además de la facilidad para crear, componer e inventar sobre la marcha. Este tipo de obras resultan extremadamente adictivas, tanto para los intérpretes como para la audiencia. No creo que las reacciones varíen entre los diferentes países, creo que más bien varían de una ciudad a otra, o de un contexto a otro. Esto está íntimamente relacionado con la confianza de la audiencia, los trabajos que han presenciado con anterioridad y el nivel de relajación que presentan. Recuerdo que el público de Madrid fue muy cariñoso y estaba muy relajado.

P.- ¿Qué significa el teatro para Forced Entertainment y cuál cree que debe ser su papel en la sociedad? En su opinión, ¿cuáles son las reglas del teatro hoy en día?

R.- Para mí, el teatro y la interpretación constituyen una forma de hablar y de pensar, además de una forma de vida. Estoy de acuerdo con la idea de necesidad. El teatro y la interpretación presentan formas muy abiertas, pueden conformar muchas cosas diferentes. Y nosotros tratamos de trabajar con sus límites y descubrir su combinación con otras formas. Hace poco, escribía que el teatro es «un grupo de personas reunidas en una sala para observar a otras personas mientras hacen algo». Parece un buen punto de partida para una definición.

Para nosotros, dos aspectos importantes son, por una parte, el dinamismo y, por otra, la duración. Mediante el dinamismo, mostramos nuestro interés por la fragilidad de la comunicación en vivo y la estabilidad de la relación entre intérpretes y audiencia. ¿En qué consiste ese extraño momento en que las personas pagan por sentarse en la oscuridad y observar a otras personas mientras hacen algo? Nos resulta fascinante y nos hemos esforzado mucho para tratar de acercarnos a los límites del teatro como forma, elaborando diferentes tipos de proyectos. Baudelaire dijo que la primera reacción de los niños ante un juguete es pensar cómo podrían romperlo y creo que, en ocasiones, esa ha sido también nuestra actitud con respecto al teatro. Nos introducimos en el teatro como intrusos, utilizándolo como un objeto y preguntándonos qué se puede hacer con él. ¿Qué ocurre si uno no consigue hacer lo que se espera de él en el escenario? ¿Y si hace poco? ¿O demasiado? ¿Se puede romper? ¿Qué quedará si se intenta?

Tratamos de luchar por lo que yo consideraría unas posibilidades y un dinamismo bastante vivo dentro del teatro, además del entretenimiento y de la competencia y, a menudo, por una relación bastante directa con la audiencia. Creo que, con el paso de los años, hemos tratado los mismos asuntos, relacionados con el mundo contemporáneo, la experiencia en las ciudades, la identidad y otros temas relacionados, pero siempre volvemos a la primera pregunta sobre el modo en que el teatro establece contacto con la audiencia, cómo se comunica con ella y con el tiempo en el que vivimos.

«EL TEATRO Y LA INTERPRETACIÓN CONSTITUYEN UNA FORMA DE HABLAR Y DE PENSAR, ADEMÁS DE UNA FORMA DE VIDA»

P.- Si tuviera que definir el trabajo de su compañía en unas palabras, ¿cuáles utilizaría?

R.- Para nosotros, trabajar en conjunto implica que todos aportamos algo. Ninguna visión es mejor que otra. Todos debemos escuchar, adaptarnos, comprometernos con nuestras ideas y combinarlas con las que tienen los demás. Nos

basamos en la idea (y en la práctica) del trabajo en grupo y, por consiguiente, las funciones que presentamos cuentan con el apoyo de todos. Cada uno debe aportar sus ideas en cuanto al texto, los temas, las imágenes, la música, el vestuario, el decorado y la estructura. Diariamente, estas ideas se materializarán, se compararán y se reinventarán con las de los demás. Los intérpretes forman parte de este proceso, igual que los encargados de otros roles, como escritores, directores, diseñadores de decorados o compositores.

En nuestra compañía, nadie debe aportar nada terminado al proceso creativo y yo, como escritor, suelo colaborar con notas, fragmentos, opiniones e ideas para las estructuras. Mis compañeros pueden ampliar, modificar, dividir e incluso completar mis aportaciones. Todos deben contribuir con aportaciones incompletas. Esta nos parecía la forma más «lógica» de trabajar. La interpretación es inherente a este proceso colaborativo de fertilización cruzada, especialmente si se pretende trabajar sin enaltecer el texto escrito.

En resumen, podríamos decir que nuestro método consiste en invertir gran cantidad de tiempo en la misma habitación. Realizamos la mayor parte del trabajo en esa sala, pero se necesitan muchas horas y un grupo de personas preparado para esta forma de trabajo. En mi opinión, este proceso fortalece el producto final, puesto que las ideas que se investigan para las funciones se someten a la crítica de todos los demás. Por consiguiente, el contenido que supere estos obstáculos debe adaptarse, luchar o morir... El proceso del grupo implica también que las obras sean un punto de encuentro entre diferentes intenciones y no incluyan la visión pura de ningún autor en particular, sino que exista un espacio donde confluyan diferentes visiones. Creo que esto se puede observar fácilmente en nuestras creaciones.



Imagen de la obra *Pleasure*, que la compañía estrenó en 1997.

P.- Como comenta, el método que utilizan para la creación de sus obras no es en absoluto convencional. ¿Podría explicarnos más a fondo cómo trabajan en conjunto?

R.- La clave reside en utilizar una cámara de video. De esta forma, las improvisaciones quedan grabadas y pueden estudiarse, transcribirse y analizarse con posterioridad. Esto nos permite comprobar que lo que parecía caótico, evocador e inestable, en realidad resulta entretenido, como los movimientos, las decisiones y las interacciones que tienen lugar en un momento determinado. Nos ayuda a dar sentido y conformar la estructura de nuestro trabajo. Desde que comenzamos a trabajar con la cámara, hace alrededor de 11 o 12 años, se han producido muchos cambios.

En relación con la cultura, sufrimos altibajos que derivan en la desorganización, la desfragmentación del trabajo y el estancamiento en debates. Sin embargo, por suerte, siempre reaccionamos para encaminarnos hacia la claridad y una energía diferente con el deseo de crear y conectar cosas. Es posible que lo hagamos en el último momento y que las cosas empeoren antes de mejorar, pero creo que, después de trabajar juntos durante tanto tiempo, tenemos un talento especial y hace falta mucho para asustarnos.

Mi papel en el proceso sigue estando estrechamente relacionado con la generación y la organización del material, tanto de textos como de cualquier otra cosa. Durante las improvisaciones, suelo subir y bajar del escenario continuamente, susurrando instrucciones y, en ocasiones, incluso grito



«LA OBRA TRATA SOBRE LA ESPERANZA Y LAS POSIBILIDADES DEL FUTURO, Y CREO QUE SON DOS BUENOS TEMAS PARA LA AUDIENCIA ESPAÑOLA»

Imagen del montaje *The Travels* (2002), para el cual cada miembro de la compañía hizo un viaje en solitario por Inglaterra durante dos meses.

para tratar de cambiar el curso de la trama, añadir detalles o simplemente ajustar algunos elementos. Tengo una visión de conjunto, incluida la situación de las personas y la imagen general, y puedo hacerme una idea de la trayectoria que se debería seguir. Evidentemente, los demás miembros del grupo permanecen inmersos en la obra todo el tiempo y, por tanto, sus percepciones individuales son bastante particulares. Con *The Coming Storm*, utilizamos una nueva perspectiva porque, en ocasiones, varios intérpretes debían vestir trajes bastante ridículos que les impedían moverse, ver y escuchar correctamente y, a menudo, tenían la sensación de no saber lo que sucedía en realidad. En mis intervenciones en las improvisaciones, trato de orientar a los intérpretes hacia un contenido o tono en particular de entre los que trabajamos, mientras que, en otras ocasiones, les indico que corten una escena y sigan adelante antes de que resulte demasiado estática.



Imagen de la obra *Dream's Winter*, estrenada en 1994.

P.- Tal y como han explicado en múltiples ocasiones, en Forced Entertainment han elaborado listas, han jugado, han utilizado palabrotas, han permanecido en silencio, han organizado desastres, han hecho trucos de magia, han contado chistes, han bromeado, han fingido su muerte, se han disfrazado, desnudado, confesado o emborrachado y han actuado durante 6, 12 e incluso 24 horas seguidas... ¿Qué están deseando hacer sobre un escenario que no hayan hecho todavía?

R.- Me encantaría hacer una obra de teatro. Realmente, ¡nunca hemos hecho ninguna! Todavía no hemos descubierto cómo se hace, pero es posible que lo consigamos en un futuro.

P.- La crisis económica ha modificado las reglas del arte y el artista, no solo en España y Reino Unido, sino en todas partes. ¿Era más complicado trabajar hace 30 años que en la actualidad?

R.- En muchos aspectos, creo que es más difícil ahora. Para los artistas más jóvenes, los que están empezando, resulta extremadamente complicado, y pienso que llegará a serlo todavía más.

«EN NUESTRA COMPAÑÍA, NADIE DEBE APORTAR NADA TERMINADO AL PROCESO CREATIVO»

P.- ¿Diría que sus obras tienen un telón de fondo político?

R.- Mi trabajo está motivado por el deseo de cuestionar y reflexionar acerca de los mecanismos a los que nos aferramos: los mecanismos del lenguaje, del teatro, de la sociedad, etc. Pretendo recargar sobre estos mecanismos y circunstancias y, en cierto modo, criticarlos. También quiero delegar en el público parte de la responsabilidad, invitarle a ser autor y a colaborar en la obra con su imaginación. Esto también puede resultar importante en términos políticos, ya que la gente es consciente y reflexiona sobre su influencia, sobre la importancia de la toma de decisiones y la creación de significado, no solo en el arte, sino también en el mundo y en su propia vida.

Existe una inquietud común en todos mis trabajos que está íntimamente relacionada con el deseo de hallar diferentes formas de comunicarse con la audiencia, los espectadores

o los lectores. Esta inquietud consiste en la prioridad de la comunicación sobre todo lo demás. Todos los proyectos que hago y todas las tareas secundarias que debo llevar a cabo están relacionados con este deseo de encontrar nuevas formas de comunicarse.

P.- El nombre de la compañía parece toda una declaración de intenciones, ¿qué pretenden transmitir al público? ¿Por qué han elegido la conversación y la interacción como forma de transmitir sus montajes a los espectadores?

R.- Nos gustó el nombre Forced Entertainment («Entrenamiento Forzoso») y su combinación de algo positivo y agradable, como es el entretenimiento, con la palabra forzoso, que hace referencia a algo más problemático y difícil. En aquel entonces no éramos conscientes pero, en cierto modo, esta dualidad ha ocupado el centro de nuestro trabajo desde el primer momento y, por lo tanto, se ha convertido en una especie de manifiesto. En cuanto a la relación con la audiencia, la forma de pensar o trabajar es fundamental para nosotros. En cierta manera, cada espectáculo reinventa esta relación, no por la nueva puesta en escena, sino mediante el modo en que las diferentes obras se dirigen al espectador y las distintas exigencias o invitaciones que le ofrecen.

P.- *Tomorrow's Parties* es Forced Entertainment desde una perspectiva íntima y cómica, pero, ¿pero podría decirse que contiene también una gran parte de crítica? ¿Es un espectáculo realista o de ciencia ficción? ¿Ofrece una visión positiva o negativa del futuro?

R.- La obra trata sobre la esperanza y las posibilidades del futuro, y creo que son dos buenos temas para la audiencia española. Combina optimismo, pesimismo y todo lo que existe entre ambos. Nos interesa representar el enfrentamiento entre ambos aspectos y la tensión dinámica de su confluencia. La representación sufre giros constantes en este sentido, no permanece en una sola posición. Y también existe cierto optimismo en el ingenio más puro de los intérpretes, en el modo en que inventan más y más situaciones y lo absurdas y detalladas que pueden llegar a ser. Desde mi punto de vista, resulta fascinante tanto su voluntad como su capacidad de invención.

Se describen varios futuros, no solo uno. Enfocamos el futuro desde muchos ángulos diferentes, pensando en situaciones como el calentamiento global o en fuerzas como la religión, el desarrollo científico y tecnológico, la medicina, la desigualdad entre sexos, etc. Algunos de los temas que se tratan en las

interpretaciones se asemejan a la ciencia ficción, mientras que otros parecen más bien sacados directamente de las páginas de un periódico.

A mí me resultan interesantes las obras que, al mismo tiempo que tratan sobre el futuro, hablan también sobre el pasado. De esta forma, los posibles futuros se relacionan con las situaciones que tuvieron lugar anteriormente. Es evidente que, cuando hablamos sobre el futuro, en realidad estamos haciendo referencia al presente, revelando y descubriendo los deseos y temores del presente tal y como se manifiestan en los futuros que podemos imaginar con más facilidad.

P.- Forced Entertainment tiene más de 15 proyectos en marcha en la actualidad. ¿Cómo lo hacen? ¿Podremos disfrutar de Forced Entertainment durante, al menos, otros 30 años?

R.- Consiste en encontrar el equilibrio, aunque también hace falta suerte. Buscamos continuamente nuevos desafíos y nuevas audiencias, pero tendremos que esperar y ver lo que nos depararán los próximos 30 años. **LUISA CASTAÑEIRA**



TÍTULO: TOMORROW'S PARTIES (LAS FIESTAS DEL MAÑANA)
COMPAÑÍA: FORCED ENTERTAINMENT
DIRECTOR: TIM ETHELLES
DÓNDE: TEATRO DE LA ABADÍA, SALA SAN JUAN DE LA CRUZ
CUÁNDO: DEL 19 AL 21 DE FEBRERO DE 2015, A LAS 20 HORAS
MÁS INFORMACIÓN: WWW.MADRID.ORG/FP

*Las fechas y los horarios están sujetos a cambios. Es posible consultar la información actualizada de los espectáculos en la página web del festival www.madrid.org/fo.



«TIENE QUE VER MÁS CON EL PUNK QUE CON EL ESTRUCTURALISMO»

Imagen de *Quizoola!* (1996), una performance en la que los intérpretes permanecían en escena durante cerca de seis horas.

Por Pablo Caruana

«Tiene que ver más con el punk que con el estructuralismo». Así se expresaba en una entrevista en la revista escocesa *Variant* Robert Arthur, miembro de Forced Entertainment, en el año 1998. «No se trata de tener una visión intelectual sobre lo que está mal en la sociedad, se trata de decirlo», añadía Arthur al hablar sobre qué era político en el teatro de esta compañía que lleva 30 años funcionando en la ciudad noroeste de Sheffield (Inglaterra). Hace 16 años de ese *statement*, corrían los 90, la compañía estaba que lo petaba, habían subsistido bajo seis años de mandato de Thatcher en una de las ciudades más golpeadas y más violentas en la época de aquella «Iron Maiden» del demonio; y habían conseguido enraizarse en su comunidad con un teatro en absoluto fácil para una sociedad, la británica, que tiende a minusvalorar todo lo que no tenga un *playwright* detrás (dramaturgo, decimos nosotros).



Imagen de la obra *Exquisite Pain*, estrenada en el año 2005.

Montajes como *200% and Bloody Thirsty* (1987), con tres locos destruyendo el espacio en una borrachera infame y mortuoria, la muy política pieza *Emanuelle Enchanted* (1992), engarzada a través de acciones y fragmentos, o el *site-specific* de 30 sonámbulos en pijama perdidos en la biblioteca pública de Manchester, *Dream's Winter* (1994), quedaban atrás. En los momentos en que Robert Arthur decía esto, la Forced Entertainment estaba montando *Pleasure* (1997), obra que tenía lugar en un garito a las cuatro de la mañana, vivía un afianzamiento y una expansión de su trabajo y, además, comenzaba a tener la bendita «internacionalización», que parece premisa para no desaparecer en esto de las artes vivas.

Hoy han pasado 16 años de aquella entrevista. La compañía ha seguido trabajando y desarrollando su diversificación. Su director, Tim Etchells, es también afamado artista y hombre requerido en diversos proyectos artísticos por toda Europa; otros miembros también han estado en diferentes proyectos multimedia, instalaciones, etc. La gran compañía inglesa con tantos años a su espalda se ramificaba para poder seguir nutriendo al propio colectivo. Es muy interesante lo que dice Claire Marshall, otro de los seis miembros de la compañía, en la misma entrevista, cuando se hablaba de esta doble vida que comenzaban a tener: «Es un acto político dedicar tanto tiempo y tanto trabajo manual a cada pieza. Todo sigue teniendo que ver con nosotros limpiando edificios, con todos nosotros siendo responsables de cada pequeño trabajo. No me puedo imaginar a Richard Lowdon (diseñador de las piezas) sentado, dibujando un escenario y dándonoslo para que lo construyamos». «Dios, no sé si todavía seguimos siendo una cooperativa, pero sigue habiendo una manera de trabajar.

Es una especie de socialismo pragmático. Eso está cambiando, pero la raíz sigue estando ahí y no puedo ni imaginar que vayamos a caer en la división del trabajo o la especialización. Si miras al teatro que se opone al *live art*, si miras al teatro social o al teatro político que ha surgido en los últimos 30 años en este país, te darás cuenta que la mayoría se ha realizado en un contexto de un increíble, pernicioso, desagradable, sistema capitalista (...), donde las nociones democráticas y de compromiso se han arrojado por la ventana. Si piensas en nuestros grandes dramaturgos, su relación con los medios de producción es, digamos, dictatorial (...). Es totalmente ridículo que se autodenominen como escritores de izquierdas, sociales, cuando la manera que tienen de traer su trabajo al mundo es más que sospechosa», añade Robert Arthur.

Quizá me esté alargando con las citas de esta entrevista, pero las encuentro relevantes. Hablan muy bien de ese momento en que a Forced Entertainment le pasan varias cosas que son vitales en su trabajo. Una compañía atípica, con papeles designados pero con actividad horizontal y buscando y arriesgando maneras y modo en cada montaje. Me hubiera encantado ver la obra que hicieron en el 2002: *The Travels*, en la que cada miembro de la compañía se fue a hacer en solitario durante dos meses de verano un viaje por Inglaterra. La pieza eran ellos mismos diciendo y mostrando el material que habían ido recogiendo durante todo ese tiempo. Hubiera pagado bastante dinero por ver el montaje que hicieron sobre ese libro de la francesa Shopie Calle, *Douleur Exquise*, que ellos titularon *Exquisite Pain* (2005), caray, con las ramificaciones e influencia de este libro. Pero es desde hace pocos años que hemos podido ir viendo en España el trabajo de estos ingleses. En 2010 estuvieron en este mismo Festival de Otoño a Primavera en la Casa Encendida con un montaje de seis horas, *Quizoola* (1996), y en el añorado Conservas de Barcelona (1996), y en el Párraga de Murcia con otra pieza, *Spectacular* (2008).



Imagen del montaje *200% and Bloody Thirsty* (1987).



Imagen de *Emmanuelle Enchanted* (1992), una pieza muy política engarzada a través de acciones y fragmentos.

Hoy, la compañía que tuvo que sufrir durante años en su país cierta minusvaloración por ser «demasiado desordenados» (les espetaban), por hacer un teatro donde la palabra, el físico y la acción se miraban horizontalmente y estructuraban según convenía; hoy, como decía, esa misma compañía es reconocida y apoyada. Sus montajes siguen intentando hacer caber en el teatro lo que parece que no puede entrar, haciendo montajes de 24 horas como *Who Can Sing a Song to Unfrighen Me?* (1999), o la pieza que realizaron con la compañía flamenca Victoria, con 16 niños en escena que quizá alguien pudo ver en el también desaparecido festival valenciano VEO en 2010, *That Night Follows Day*. Sus obras siguen buscando maneras de reflejar esta sociedad posindustrial y «tecnologizada», siguen buscando formalmente plasmar en escena cómo pensamos y tenemos hoy, buscando, tanto en la alta como en la baja cultura, en lo obsceno y en lo íntimo, qué podemos esperar, con qué podemos o podríamos llegar a soñar... Y, para eso, siguen diciendo que vale todo, sobre todo, la libre inteligencia. Pero antes de decir dos palabras sobre el trabajo que traen este año a Madrid, déjenme otra pequeña perla de esa entrevista tan «noventera» y que tan bien refleja el ambiente teatral inglés de la época: «Cuando esa pieza, *Blasted*, estaba en el Royal Court, puedo recordar cómo todo era horrible y ultra violento: sodomía y terribles palabra malsonantes en escena. Me acuerdo de leer aquello y pensar: bueno, nosotros ya hemos hecho todo eso, simplemente no hicimos un escándalo de ello y no pretendíamos que la sangre fuese real. Decíamos que era falsa y se podía ver de dónde salía el chorro, simplemente, al final nos cubríamos de sangre y nos moríamos», dice Claire Marshall sobre la pieza de Sarah Kane que tuvo uno de los más controvertidos estrenos en los últimos decenios en el teatro inglés.

Como decía, llega este año Forced Entertainment con *Tomorrow's Parties* (2011). Nada que ver con *All Tomorrow's Parties*, posnuclear, deprimente, oclusiva y excepcional canción de la Velvet Underground. Esta pieza es más bien el reverso de aquella canción de 1967. Si hubiera que ponerle algún antecedente, elegiría a los grandes socialistas utópicos del XIX: Robert Owen, Saint-Simon o Fourier y, por qué no, a sus antecesores, Campanella, Moro o el mismísimo Platón. Esa libertad de poder imaginar cómo seremos en el futuro, cómo podríamos ser. A alguien podría parecerle atrevida la comparación cuando vea la pieza, donde predomina la contradicción, a veces el absurdo y donde quizá lo más importante es el «o» disyuntivo. Es un montaje simple, con dos actores encima de unos tabloneros, pero con toda la chufia y mala leche de la compañía. Su trasfondo es negro y más en esta Europa de una sola dirección, de un solo sentido permitido. Creo que, en España, ese acto simple de subirse a un tablón (que recuerda al Speakers' Corner de Hyde Park) e imaginar cómo y qué puede ser el ser humano resonará doblemente. El mismo acto certifica que el futuro no está escrito, pensamiento subversivo hoy en día. Es, en algún sentido, un acto de voluntad esperanzadora. Tiene además, la pieza, algo del engranaje pos-patafísico del *Je me souviens* de Georges Perec, de ese engranaje de acumulación libertaria que va encontrando sus pequeñas vetas poéticas. Disfruten.

*Pablo Caruana Húder es periodista en medios como El País o TEATRON. Ha dirigido también proyectos de gestión cultural tales como el departamento escénico de Casa de América o festivales como INVERTEBRADOS y SISMO.

En la XXXII edición del Festival de Otoño a Primavera de la Comunidad de Madrid editaremos dos números de la revista FOP Magazine para que los lectores puedan disfrutar con entrevistas, reportajes y artículos de opinión sobre todos los artistas y compañías que forman parte de la programación. Este primer número comprende los estrenos que tendrán lugar entre los meses de octubre de 2014 y febrero de 2015. Además, a mediados de temporada, publicaremos un segundo número de FOP Magazine, que englobará los montajes que podrán verse entre los meses de marzo y junio de 2015. He aquí un breve avance sobre ellos:



Foto: Nicola Frank Vachon

TÍTULO: NEEDLES AND OPIUM (AGUJAS Y OPIO)
DIRECTOR: ROBERT LEPAGE
COMPañÍA: EX MACHINA
DÓNDE: TEATROS DEL CANAL, SALA ROJA
CUÁNDO: DÍAS 7, 9 Y 10 DE MARZO DE 2015,
A LAS 20 HORAS. DÍA 8 DE MARZO, A LAS 18 HORAS

Humor, poesía y un ingenioso uso de la tecnología. Tales son los ingredientes de la nueva creación que Robert Lepage acercará en marzo de 2015 al Festival de Otoño a Primavera. Una noche de 1949, a bordo del avión que le lleva de vuelta a Francia, Jean Cocteau escribe su *Lettre aux Américains*, en la que se mezclan la fascinación y el desencanto tras descubrir Nueva York. Al mismo tiempo, Miles Davis visita París por primera vez y los aficionados al jazz de la ciudad se sumen en un estado de éxtasis. Mientras flotan en el aire las notas de *Je suis comme je suis*, Juliette Gréco le toma en sus brazos. Cuarenta años después, en el Hotel La Louisiane en París, un quebequense solitario trata de olvidar a su antigua amante. Sus tormentos emocionales y su adicción al amor se asemejan a la dependencia de Cocteau con el opio y de Davis con la heroína. Con un montaje altamente visual, a medio camino entre la magia y el teatro, Lepage revisita, 20 años después de su producción original, *Needles and Opium* (Agujas y opio), con el actor Marc Labrèche como genial protagonista. Como elogiaba Le Huffington Post tras el estreno de la obra en Canadá, «como siempre sucede con Robert Lepage, todo encaja, se imbrica, de forma fluida y lúdica».



Foto: Hervé All

TÍTULO: CYRANO DE BERGERAC, DE EDMOND ROSTAND
DIRECTOR: GEORGES LAUVAUDANT
COMPañÍA: LG THÉÂTRE
DÓNDE: TEATROS DEL CANAL, SALA ROJA
CUÁNDO: DÍAS 13 Y 14 DE MARZO DE 2015,
A LAS 20 HORAS. DÍA 15 DE MARZO, A LAS 18 HORAS

Cyrano de Bergerac, la obra de teatro más célebre de Edmond Rostand, fue escrita en 1897 y representada por primera vez a finales de ese año en el Théâtre de la Porte-Saint-Martin de París. Todos enloquecieron ante ella, ya fuera para alabarla o para vapulearla. La obra alcanzó su representación número mil en el año 1913 y, en 1938, La Comédie Française retomó su puesta en escena, consolidándola como una de las grandes obras del teatro no solo francés sino también universal. La versión de esta gran narración de amor que en marzo de 2015 llega al Festival de Otoño a Primavera se mece a caballo entre la comedia y la tragedia. El director George Lauvaudant ha depurado y abreviado su puesta en escena para convertirla en una creación elegante, íntima y despojada de grandes maquinarias, con un elenco compuesto por la friolera de 17 intérpretes. Entre ellos destaca el actor Patrick Pineau, quien encarna al protagonista de larga nariz, mostrando toda su genialidad interpretativa sobre las tablas y dotando de humanidad a un personaje melancólico pero elocuente, por el cual ha sido aplaudido de forma unánime por el público y la crítica en escenarios de medio mundo.



Foto: Valeria Tomasulo

TÍTULO: LA MERDA (LA MIERDA)
AUTOR: CRISTIAN CERESOLI
COMPañÍA: SKAGEN
DÓNDE: SALA MIRADOR
CUÁNDO: DEL 19 AL 21 DE MARZO DE 2015,
A LAS 21 HORAS

Estrenada con gran revuelo en el Fringe Festival de Edimburgo en 2012, *La Merda* se ha alzado desde entonces con grandes premios internacionales, como los codiciados Scotsman Fringe First o el The Stage Award a la mejor actriz, Silvia Gallerano. El éxito de la obra se asienta sobre dos grandes pilares: los certeros y airados textos de Cristian Ceresoli y la cautivadora interpretación su «joven, fea y desnuda» protagonista, como literalmente la describe la propia compañía. En un descarnado monólogo, Gallerano descubre sobre las tablas sus secretos más terribles mientras lucha de forma valiente, decidida y obstinada por alcanzar el éxito en un lugar que ella misma define como «la sociedad de los muslos y la libertad». Tras una intensa gira europea, en la que no ha dejado de colgar el cartel de «no hay entradas» allá donde se muestra, *La Merda* visitará Madrid abalada por grandes críticas internacionales: «Cruda, impactante, inteligente y cautivadora» (*The List*); «Un monólogo interior devastador» (*The Scotsman*); «Una sinfonía verbal totalmente fascinante» (*The Herald*); «Un texto excelente con un regusto shakesperiano y un hilo narrativo cercano a Pasolini» (*Il Fatto Quotidiano*); o «Pura potencia, política y poética» (*Examiner*).



Foto: Pedro Albornoz

TÍTULO: A-CREEDORES
DRAMATURGIA Y DIRECCIÓN: CLAUDIA FACI
INTÉRPRETES: PABLO MESSIEZ, FERNANDA ORAZI, CLAUDIA FACI, MR. X
DÓNDE: NAVE 73
CUÁNDO: DEL 26 AL 29 DE MARZO DE 2015,
A LAS 21 HORAS

La incansable autora, actriz, coreógrafa, bailarina y directora Claudia Faci explora la obra *Acreedores* de August Strindberg en su última creación. Estrenada en Copenhague en 1889 y calificada por el propio autor como una «tragicomedia en un acto y en prosa», *Acreedores* pertenece a la etapa naturalista de Strindberg, considerado como el escritor y dramaturgo sueco más importante de la historia. Estructurada en tres cuadros que se suceden sin solución de continuidad, la pieza narra la historia de un ajuste de cuentas entre una mujer, su ex marido y su actual pareja. En la obra, el conflicto de intereses de los tres protagonistas desemboca en auténtica violencia, sobre todo psíquica. A través de intensos diálogos y situaciones, los tres intérpretes comparten su autorreflexión con el público que les escucha. En palabras de Claudia Faci, que cuenta con los intérpretes Pablo Messiez y Fernanda Orazi como cómplices sobre el escenario *Acreedores*, «nos sirve para activar una serie de cuestiones pero elocuente, por el cual ha sido aplaudido de forma unánime por el público y la crítica en escenarios de medio mundo».



Foto: Cartel de la obra BigMouth

TÍTULO: BIGMOUTH (BOCAZAS)
ARTISTA: VALENTIJN DHAENENS
COMPañÍA: SKAGEN
DÓNDE: TEATRO DEL BARRIO
CUÁNDO: DEL 7 AL 9 DE MAYO DE 2015, A LAS 21 HORAS

«Quien sabe elegir sus palabras es capaz de transformar el argumento más débil en la más poderosa de las razones». Bajo esta poderosa premisa llega al Festival de Otoño a Primavera *BigMouth*, a cargo del genial creador e intérprete belga Valentijn Dhaenens. La obra, que supuso todo un éxito en el Fringe Festival de Edimburgo en 2012, ha sido definida por la crítica como un «auténtico torbellino». A partir de fragmentos de discursos célebres y de otros algo menos conocidos, Dhaenens nos muestra que los trucos de la oratoria apenas han cambiado en los últimos 2.500 años y que la verdad absoluta no existe, sino tan solo bellas mentiras pronunciadas por aquellos que aspiran a alcanzar el poder o coger la mano de la persona amada. La prensa internacional ha elogiado *BigMouth* como: «Fantástica... una experiencia fascinante» (*The Guardian*); «Una profundísima y espectacular obra de arte» (*exeuntmagazine.com*); «Un trepidante viaje a través de la historia de la (in)humanidad de la mano de un auténtico torbellino: Valentijn Dhaenens» (*The List Magazine*); o «Cinco micrófonos, la voz y su propio talento. Eso es todo lo que el actor Valentijn Dhaenens necesita para convertir el monólogo *BigMouth* en una obra teatral llena de originalidad y de un inmenso poder de convicción» (*De Volkskrant*).



Foto: Christian Berthelot

TÍTULO: DAISY
DIRECTOR: RODRIGO GARCÍA
DÓNDE: TEATROS DEL CANAL, SALA VERDE
CUÁNDO: DÍAS 29 Y 30 DE MAYO DE 2015,
A LAS 20.30 HORAS. DÍA 31 DE MAYO, A LAS 18.30 HORAS

Tras su revolucionaria *Muerte y reencarnación en un cowboy* (2010), el siempre interesante Rodrigo García visita de nuevo en 2015 el Festival de Otoño a Primavera con su última creación, *Daisy*, que en el mes de mayo podrá verse en la los Teatros del Canal. Con una poesía llena de rabi, tierra y desnuda, el controvertido creador muestra su desconcierto ante lo absurdo del quehacer cotidiano y se afana en desmontar la estupidez de una sociedad que considera monstruosa. En *Daisy* se muestran rituales de la masonería de la cucaracha, danzas con perros, caracoles, tortugas y cucarachas vivas, bailes con centollos y un cuarteto de cuerdas que interpreta a Beethoven, por hay también mucho más de lo que, a primera vista, se puede apreciar. Una vez más, el sorprendente lenguaje escénico de Rodrigo García mezcla sensaciones que hacen evolucionar con gracia devastadora sus fieles intérpretes, Juan Lorient y Gonzalo Cunnill, a los *ve performers*, bailarines y cómplices llenos de rabi del director. Tras su estreno en París, *Le Monde* apuntó sobre la pieza: «Una vez más, el autor y director de 49 años desarrolla un talento único en el manejo de la paradoja, de la mala fe, de la verdad y de la imprecación».



Foto: Mario del Curto

TÍTULO: GREEN PORN, LIVE ON STAGE (PORNO VERDE, EN VIVO EN ESCENA)
ARTISTA: ISABELLA ROSSELLINI
DÓNDE: TEATROS DEL CANAL, SALA VERDE
CUÁNDO: DEL 4 AL 6 DE JUNIO DE 2015,
A LAS 20 HORAS. DÍA 7 DE JUNIO, A LAS 18 HORAS

La gran musa del cine independiente Isabella Rossellini retoma su pasión por la naturaleza con la obra *Green Porno, Live on Stage*, que podrá verse por primera vez en España como clausura de la 32ª edición del Festival de Otoño a Primavera. Con grandes dosis de humor, la que fuera rostro inolvidable de la firma Lancôme y protagonista de películas de culto como *Terciopelo azul* de David Lynch, ofrece aquí una actuación encantadoramente excéntrica, con la que explora la vida sexual de las criaturas silvestres. Y es que ha sido, precisamente, en la naturaleza, donde la actriz ha descubierto los escándalos de catre más jugosos, como se empeñará en demostrar de forma tan gráfica como hilarante a lo largo de todo el montaje. Tras su premiada serie de cortometrajes llamada también *Green Porno*, que serán proyectados en escena como complemento a su monólogo, Rossellini explora de cerca a la vida privada de los animales más diversos, destapando la biología como uno de los mayores espectáculos del mundo. *Green Porno, Live on Stage* ha sido aplaudido por la crítica como un montaje «innegablemente divertido y entretenido» (*The Hollywood Reporter*) o «fascinante, un testimonio de la increíble variedad de la naturaleza» (*The New York Times*).

Y ADEMÁS...

No te pierdas la programación de actividades paralelas del XXXII Festival de Otoño a Primavera: habrá encuentros con el público, charlas, talleres con artistas, etc.

Consulta la página web del festival, www.madrid.org/fop, para mantenerte informado de todas las iniciativas y novedades.

LO QUE SE ESTÁ COCINANDO...

Como novedad de esta 32ª edición, los fogones se convertirán en protagonistas del Festival de Otoño a Primavera de la Comunidad de Madrid para ofrecer una experiencia sensorial de artes escénicas y gastronomía única hasta la fecha. Algunos de los cocineros más premiados de Madrid sacarán a escena todas sus dotes culinarias en una innovadora propuesta donde el teatro y la cocina mariden a la perfección a partir de un planteamiento dramaturgico ideado por dos jóvenes directores del nuevo panorama teatral madrileño. El público, parte activa del experimento en su doble faceta de espectador y comensal, podrá disfrutar de una función íntima a través de sus cinco sentidos. Todos los misterios de la iniciativa se desvelarán muy pronto a través de la web oficial del festival: www.madrid.org/fop. No es simplemente una cena, ni tampoco un espectáculo teatral al uso. Habrá que ir al teatro y atreverse a experimentarla.

CALENDARIO XXXII FESTIVAL DE OTOÑO A PRIMAVERA

COMUNIDAD DE MADRID / DEL 23 DE OCTUBRE DE 2014 AL 7 DE JUNIO DE 2015

Peter Brook y Marie-Hélène Estienne / Théâtre des Bouffes du Nord
The Valley of Astonishment
(El valle del asombro)

Teatros del Canal, Sala Roja
Días 23 y 24 de octubre de 2014, a las 20 horas
Día 25 de octubre, a las 17 y 21 horas
Día 26 de octubre, a las 18 horas

Josse De Pauw y Kris Deefort / LOD music theatre y Théâtre Vidy-Lausanne
An Old Monk (Un viejo monje)

Teatros del Canal, Sala Verde
Del 30 de octubre al 1 de noviembre de 2014, a las 20.30 horas

Marianne Faithfull
Marianne Faithfull – Gira 50 Aniversario

Teatros del Canal, Sala Roja
Día 10 de diciembre de 2014, a las 20 horas

Antonio Ruz y Juan Cruz Díaz de Garaio Esnaola
Vaivén

Sala Cuarta Pared
Del 11 al 13 de diciembre de 2014, a las 21 horas

Israel Galván
FLA.CO.MEN

Teatros del Canal, Sala Roja
Del 8 al 10 de enero de 2015, a las 20 horas
Día 11 de enero de 2015, a las 18 horas

Pieter Ampe, Guilherme Garrido, Hermann Heisig y Nuno Lucas / CAMPO
A Coming Community
(Una comunidad que viene)

Teatro Pradillo
Del 30 de enero al 1 de febrero de 2015, a las 21 horas

Blind Summit Theatre
The Table (La mesa)

Teatro de La Abadía, Sala José Luis Alonso
Del 4 al 7 de febrero de 2015, a las 21 horas

Tim Etchells / Forced Entertainment
Tomorrow's Parties
(Las fiestas del mañana)

Teatro de La Abadía, Sala San Juan de la Cruz
Del 19 al 21 de febrero de 2015, a las 20 horas

Robert Lepage / Ex Machina
Needles and Opium (Agujas y opio)

Teatros del Canal, Sala Roja
Días 7, 9 y 10 de marzo de 2015, a las 20 horas
Día 8 de marzo de 2015, a las 18 horas

Georges Lavaudant / LG Théâtre
Cyrano de Bergerac, de Edmond Rostand

Teatros del Canal, Sala Roja
Días 13 y 14 de marzo de 2015, a las 20 horas
Día 15 de marzo de 2015, a las 18 horas

Silvia Gallerano
La Merda (La mierda), de Cristian Ceresoli

Sala Mirador
Del 19 al 21 de marzo de 2015, a las 21 horas

Claudia Faci
A-creedores

Nave 73
Del 26 al 29 de marzo de 2015, a las 21 horas

Valentijn Dhaenens / SKaGeN
BigMouth (Bocazas)

Teatro del Barrio
Del 7 al 9 de mayo de 2015, a las 21 horas

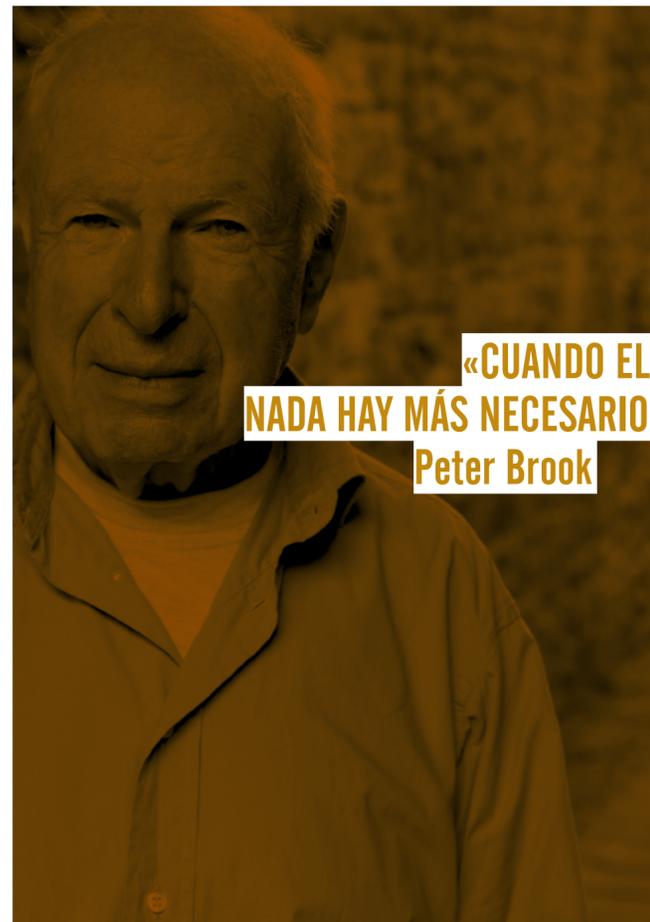
Rodrigo García
Daisy

Teatro del Canal, Sala Verde
Días 29 y 30 de mayo de 2015, a las 20.30 horas
Día 31 de mayo de 2015, a las 18.30 horas

Isabella Rossellini
Green Porno, Live on Stage
(Porno verde, en vivo en escena)

Teatro del Canal, Sala Verde
Del 4 al 6 de junio de 2015, a las 20 horas
Día 7 de junio de 2015, a las 18 horas

EDITORIAL



Por Miguel del Arco

No seré yo el que le lleve la contraria al Maestro, pero «con la que está cayendo» –terrible frase con la que parece justificarse cualquier tropelía–, ¿para qué necesitamos el teatro? No es fácil responder a esta pregunta en una sociedad donde la utilidad de la actividad profesional que uno desarrolla se mide, cada día más, siguiendo parámetros de productividad y beneficio. Tal vez por eso muchos hemos caído en la trampa de contestarla utilizando argumentos contaminados por la corriente imperante: que si los puestos de trabajo que genera, que si las empresas que aglutina, que si los efectos en las actividades comerciales paralelas, que si el porcentaje en el PIB... como si realmente fuera necesario definir su rentabilidad económica.

Puede que «¿para qué necesitamos el teatro?» no sea la pregunta adecuada, y una de las cosas que debe saber hacer el teatro es formular interrogantes que inciten a que cada uno encuentre sus propias respuestas o ayuden a interrogarse mejor, es decir: a construir el criterio y la personalidad. Otro dato negativo para los estadistas de lo útil. Lo intangible no merece su atención. No suma en su cuenta de datos. Y lo que no suma, según sus parámetros, es lo primero de lo que hay que prescindir en tiempos de crisis. ¿Se debería, por ejemplo, tener en cuenta que Grecia fue la cuna ideológica de todo lo que supuestamente nos une en esta supuesta civilización occidental ahora que no es rentable?

Fue allí donde inventaron la democracia al mismo tiempo que el teatro. Crecieron juntos y se educaron mutuamente. La democracia no es un estado natural de los seres humanos, más propensos por naturaleza a la ley de la selva. El teatro, sin embargo, es el lugar donde se desarrolla una capacidad que si tenemos de forma innata y natural: contar historias. La democracia hay que aprenderla, asumirla, interiorizar sus reglas. Y qué mejor lugar, debieron pensar los visionarios griegos, que un espacio donde las personas se reúnen con predisposición a escuchar y dispuestas al diálogo. Donde asistes a otras vidas con los

canales de la empatía abiertos para comprender. Donde caben todas las emociones, todos los conocimientos y todas las Artes. Donde las palabras son capaces de enhebrar seres humanos y hacerles sentir de forma conjunta libres, concernidos y solidarios. Donde pueden ser «entretenedos», verbo sin atisbo de connotación peyorativa como algunas personas, profundamente equivocadas, han intentado señalar, porque, como decía Ionesco, «donde hay risa, no hay odio ni cólera». «Somos de la misma opinión», dirán. «En cuanto salgamos del túnel volveremos a ocuparnos de esas cosas». Pregunto: ¿Se puede salir del túnel sin ocuparse constantemente de ellas?

Victor Hugo pronunció un discurso memorable en 1848 con motivo de los recortes que el Gobierno francés estaba haciendo en cultura. Defendió apasionadamente que en tiempos de crisis es más necesario que nunca preservar «todos los refugios donde se medita, donde se instruye, donde se recoge, donde uno aprende alguna cosa, donde uno se hace mejor (...) para que penetre por todos lados la luz en el espíritu del pueblo, pues son las tinieblas las que lo pierden». Y terminaba diciendo: «Han caído ustedes en un error deplorable; han pensado que ahorrarían dinero, pero lo que se ahorran es gloria». Y no creo que Hugo se refiriera solo a la gloria artística, ese bien intangible que sirve para definir mejor que ningún otro el espíritu de un pueblo –no confundir con la «marca»– sino que se refería también a ese sentimiento igualmente intangible que se produce, por ejemplo, entre las personas que asisten juntas a una representación teatral y sienten que su emoción, aún siendo personal e intransferible, les hace experimentar la gloria de formar parte de una colectividad que toma consciencia de sí misma. Esa consciencia es, creo, la base de la democracia, la libertad y el verdadero progreso.

***Miguel del Arco es dramaturgo, guionista, director de escena y actor, además de fundador de la productora teatral Kamikaze. Entre sus títulos más destacados se encuentran La función por hacer, Veraneantes, La violación de Lucrecia, Juicio a una zorra, De ratones y hombres y El Misántropo.**

ALCALÁ 31

EL ROSTRO DE LAS LETRAS

ESCRITORES Y FOTÓGRAFOS EN ESPAÑA DESDE EL ROMANTICISMO HASTA LA GENERACIÓN DE 1914

2014/15 25 SEPTIEMBRE - 11 ENERO

ESPACIOS PARA EL ARTE

FOTOGRAFÍA

COMUNIDAD DE MADRID

www.madrid.org

Cándido ANSEDO. En sus últimos días, después de la firma preceptiva en la Universidad, don Miguel de Unamuno volvió a casa, se echaba en la cama con un libro y aún le quedaba tiempo para dar un paseo antes de morir, 1914. Fondo Cándido Ansedo. Tatane Ruiz Ansedo. Filmoteca de Castilla y León

SALA

ALCALÁ 31

C/ALCALÁ, 31, MADRID

www.madrid.org

COMISARIO:
ORGANIZAN:

Publio López Mondéjar
Consejería de Empleo, Turismo y Cultura
Dirección General de Bellas Artes, del Libro y de Archivos
Acción Cultural Española (AC/E)
Real Academia Española (RAE)

HORARIO:

MARTES A SÁBADOS: de 11.00 h. a 20.30 h.
DOMINGOS Y FESTIVOS, 24 y 31 DE DICIEMBRE: de 11.00 h. a 14.00 h.
LUNES, 25 DE DICIEMBRE, 1 y 6 DE ENERO: cerrado
T. 91 720 82 51

ENTRADA GRATUITA

PROGRAMACIÓN DE OCTUBRE 2014 A FEBRERO 2015

Compañía Nacional de Danza 35 aniversario
Director artístico: José Carlos Martínez
Del 3 al 19 de octubre de 2014

Lluvia constante, de Keith Huff
Dirección: David Serrano
Con Roberto Álamo y Sergio Peris-Mencheta
Del 9 al 26 de octubre de 2014

Las niñas no deberían jugar al fútbol
Texto y dirección: Marta Buchaca
Del 13 de octubre al 1 de noviembre de 2014

Ciclo de Jóvenes Intérpretes de la Fundación Scherzo
30 de octubre y 2 de diciembre de 2014

Festival Internacional Madrid en Danza
Del 6 al 29 de noviembre de 2014

Memoria musical de una época de guerra (1914/18 centenario)
12 horas de música, teatro, danza...
9 de noviembre de 2014. Entrada libre

Lac, de Jean-Christophe Maillot
Les Ballets de Monte-Carlo
Del 20 al 23 de noviembre de 2014

Casa de muñecas, de Henrik Ibsen
Dirección: Ximo Flores
Del 26 de noviembre al 7 de diciembre de 2014

Querido Ibsen: soy Nora, de Griselda Gambaro
Basado en Casa de muñecas
Del 4 al 7 de diciembre de 2014

De Buenos Aires a Madrid
Enrique Pinti - 4 y 5 de diciembre
Susana Rinaldi - 6 y 7 de diciembre
Martin Bossi - 10 y 13 de diciembre
Elena Roger - 11 y 12 de diciembre

A + A
Ángel Corella y Ara Malikian
Del 18 de diciembre de 2014 al 4 de enero de 2015

The Gagfather
Yllana
Del 18 de diciembre de 2014 al 11 de enero de 2015

Pedro y el lobo tocan en la orquesta
Basado en Pedro y el lobo
de Sergéi Prokófiev
Compañía PYEI
Del 26 de diciembre de 2014 al 4 de enero de 2015

El asno de oro, de Lucio Apuleyo
Rafael Álvarez, el Brujo
Del 14 de enero al 8 de febrero de 2015

Carmina Burana
La Fura dels Baus y Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid
16, 17 y 18 de enero de 2015

Mediterráneo
Compañía Miguel Ángel Berna
Del 22 de enero al 1 de febrero de 2015

Dear Darwin
Parlon Film & Cup of Theatre
24 y 31 de enero de 2015

The Healing Notes
(Las notas que curan)
Documental + concierto
1 de febrero de 2015

La belle au bois dormant
(La bella durmiente)
Les Grands Ballets Canadiens de Montréal
Del 5 al 8 de febrero de 2015

El reportaje, de Santiago Varela
Teatro Picadero de Buenos Aires
Del 10 al 22 de febrero de 2015

El Pimiento Verdi, de Albert Boadella
Del 13 de febrero al 1 de marzo de 2015

Ne m'oubliez pas / Forget me not
(No me olvides)
Philippe Genty
Del 13 al 22 de febrero de 2015

Carnaval barroco
Le Poème Harmonique
Del 28 de febrero al 3 de marzo de 2015

Conciertos Ibercaja de Música con la Joven Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (JORCAM)
Temporada 14/15

Más información en:
teatros canal.com

CONTRA
