



FOP

m a g a z i n e

ANGÉLICA LIDDELL

inaugura la XXXI edición del festival con *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)*

¿Rimar o morir? El último reto de

PABLO MESSIEZ

El regreso de

PATRICE THIBAUD

Tras la pista de

EL CONDE DE TORREFIEL

Lo mejor de

PHILIPPE DECOUFLÉ

Un clásico de la escena italiana en Madrid

PICCOLO TEATRO DI MILANO

La *Traición* de

tg STAN

Por primera vez juntos

ISRAEL GALVÁN Y AKRAM KHAN

CRÉDITOS

FOP MAGAZINE

De octubre de 2013 a junio de 2014

COORDINACIÓN, EDICIÓN Y REDACCIÓN: LUISA CASTIÑEIRA
DISEÑO Y MAQUETACIÓN: CARLOS MALPARTIDA

COLABORADORES:

JOSÉ LUIS ROMO (PATRICE THIBAUD Y PHILIPPE LEYGNAC)
Y OMAR KHAN (ISRAEL GALVÁN Y AKRAM KHAN)

CON NUESTRO ESPECIAL AGRADECIMIENTO A:

GUILLEM CLUA (PABLO MESSIEZ),
PABLO CARUANA (EL CONDE DE TORREFIEL)
Y ROSITA BOISSEAU (PHILLIPE DECOUFLÉ)

FOTO DE PORTADA: AUTORRETRATO DE ANGÉLICA LIDDELL

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

MÁS INFORMACIÓN:



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

Al cierre de esta revista, la programación de la XXXI edición del Festival de Otoño a Primavera todavía no se había cerrado por completo. Por ello, habrá nuevos artistas y obras que poco a poco se irán confirmando en el cartel y que, por lo tanto, no han podido ser incluidos ahora en esta publicación. La página web del festival servirá como altavoz para comunicar todas las novedades de la programación a lo largo del año.

Las fechas y los horarios de las obras reseñadas en esta revista están sujetos a cambios. Es posible consultar la información actualizada de los espectáculos en la página web del festival.



ÍNDICE

03

Prólogo

Presentación de la XXXI edición del Festival de Otoño a Primavera de la Comunidad de Madrid

04 / 06

Angélica Liddell inaugura en octubre el XXXI Festival de Otoño a Primavera con *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)*

Entrevista con Angélica Liddell
Su trilogía china
Muy personal
Qué ha dicho la crítica internacional

08 / 09

Pablo Messiez presenta en la Sala Cuarta pared su último montaje, *Las palabras (Una historia de amor)*

Las palabras que no se lleva el viento
Avance de la obra
“Las palabras de Pablo”, por Guillem Clua
A solas con la actriz Fernanda Orazi

10 / 11

Patrice Thibaud y Philippe Leygnac regresan a los escenarios madrileños con la hilarante *Fair Play (Juego limpio)*

Humor sin palabras: Un dúo tras la estela de Tati, Keaton y De Funès
De risas con Patrice Thibaud
De risas con Philippe Leygnac

12 / 13

El Conde de Torrefiel se cuestiona la insatisfacción del mundo contemporáneo con la obra *La chica de la agencia de viajes nos dijo que había piscina en el apartamento*

Entrevista con Pablo Gisbert y Tanya Beyeler, cabezas pensantes de una compañía a seguir muy de cerca
“Y después de la posmodernidad, ¿qué?”, por Pablo Caruana

14 / 15

Philippe Decouflé y su Compagnie DCA llegan en enero a los Teatros del Canal con *Panorama*, una pieza con la que el coreógrafo revisita algunos de sus mejores trabajos

Mirar atrás pensando en el futuro
“*Panorama* en cinco claves”, por Philippe Decouflé
“Philippe Decouflé”, por Rosita Boisseau

16 / 17

El mítico Piccolo Teatro di Milano saca a escena la corrupción del alma humana con *Le Voci di Dentro (Voces desde el interior)*, dirigida y protagonizada por el gran artista italiano Toni Servillo

La corrupción del alma humana
Eduardo De Filippo, una voz inquebrantable del teatro del pasado siglo
“Reflexiones sobre el autor y su obra”, por Toni Servillo
Piccolo Teatro di Milano, una institución teatral histórica en Europa

18

fg STAN se atreve con *Traición*, una de las obras más celebradas del Premio Nobel de Literatura Harold Pinter

Entrevista a fondo con Frank Verduyssen, uno de los miembros fundadores del excepcional colectivo belga

19

El argentino Alejandro Catalán cruza el charco con su última creación, *Amar*, un celebrado ejercicio sobre el trabajo actoral que podrá verse en junio en el Teatro Pradillo

Actuar, un juego mágico y radical
El hombre detrás de la idea

20 / 21

Israel Galván y Akram Khan, por primera vez juntos sobre las tablas

“Tradiciones re(in)ventadas”, por Omar Khan
“En gestación”, por Israel Galván
“Los cuerpos de la anarquía”, por Akram Khan

22

Últimas novedades

André Engel llega por primera vez al festival con una maravillosa versión de cámara de la ópera *Katja Kabanova*

23

Calendario de representaciones del XXXI Festival de Otoño a Primavera



PRÓLOGO

En octubre inauguramos una nueva edición del **Festival de Otoño a Primavera de la Comunidad de Madrid**. Por segundo año consecutivo, nuestro deseo ha sido el de prolongar la programación del festival a lo largo de toda la temporada con la idea de que resulte más asequible acudir a nuestras salas de una forma dosificada y sin tener que renunciar a ninguna de las grandes figuras de la escena internacional que este año, de nuevo, nos visitarán.

Con esta XXXI edición, presentamos una nueva iniciativa, que lleva por nombre **FOP magazine, la Revista del Festival de Otoño a Primavera** y que surge de nuestra inquietud por ofrecer al público contenidos periodísticos de calidad sobre todas las piezas, los artistas y las compañías que componen nuestro cartel. Esperamos la lectura de esta revista proporcione una aproximación más directa y viva a todas las propuestas presentadas en la programación.

Angélica Liddell será la encargada de inaugurar el **XXXI Festival de Otoño a Primavera** con *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)*, una pieza que ha causado ya una gran impresión en prestigiosos festivales europeos como el de Viena o el de Aviñón. De la mano de Angélica hemos recorrido buena parte de su carrera, siendo testigos, por ejemplo, de sus dos estrenos previos que, junto a esta obra que ahora presenta, componen la trilogía china de la artista.

El dramaturgo y director argentino Pablo Messiez, que nos tiene acostumbrados siempre a lo mejor cada vez que saca sus obras a escena, regresa a la Sala Cuarta Pared con la comedia dramática *Las palabras (Una historia de amor)*.

El genial cómico Patrice Thibaud y su cómplice habitual, el músico Philippe Leygnac, regresarán a nuestros escenarios dispuestos a hacer que niños y mayores se retuerzan de carcajadas en sus asientos con *Fair Play (Juego limpio)*. ¿Cómo no íbamos a querer repetir con ellos tras haber visto en tres ocasiones su mágica *Cocorico*?

El Conde de Torreñiel hará gala de una de las escrituras más punzantes y poéticas que últimamente hemos podido ver sobre las tablas con el estreno en el Teatro Pradillo de *La chica de la agencia de viajes nos dijo que había piscina en el apartamento*. He aquí una joven compañía española a la que, sin duda, habrá que seguirle el rastro.

El mago renovador de la danza contemporánea Philippe Decouflé se presenta como otra de nuestras grandes apuestas en esta XXXI edición. En esta ocasión, el galo revisita los grandes hitos de su carrera junto a su mítica compañía DCA con la obra *Panorama*.

De Italia llega el Piccolo Teatro di Milano, una institución legendaria junto a la cual Toni Servillo, uno de los directores y actores más carismáticos y queridos del panorama europeo, saca a escena un texto mayor de Eduardo De Filippo, de una actualidad asombrosa sobre la corrupción del alma humana.

Por su parte, el veterano colectivo belga tg STAN se acercará a *Traición*, uno de los textos más celebrados del Premio Nobel de Literatura en 2005 Harold Pinter.

Al cierre de esta revista, continuamos confirmando nuevos artistas y compañías dentro de nuestra programación, que no queremos dejar de mencionar aquí, aunque sea más brevemente. Es el caso del célebre director de ópera y teatro André Engel, que ha sido la última gran figura en incorporarse a nuestro cartel. Ésta será la primera vez que Engel visite el festival, con la maravillosa versión de cámara de la popular ópera del Leoš Janáček *Katja Kabanova*.

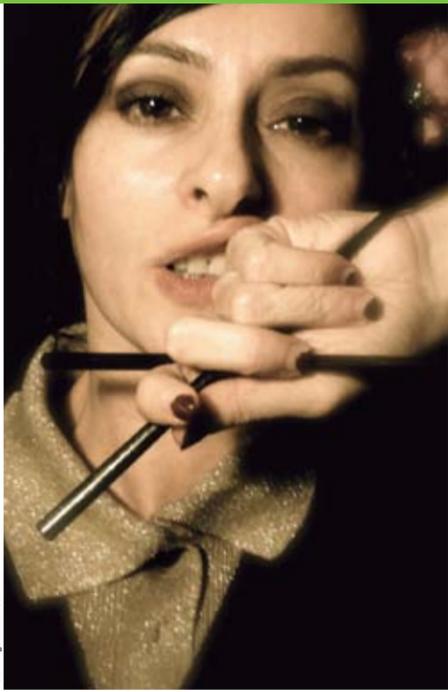
Con él, poco falta ya para que cerremos al completo la programación de esta nueva edición. En la página web del festival, www.madrid.org/fo, os mantendremos informados puntualmente de las nuevas incorporaciones que estamos a punto de recibir.

Os invitamos a disfrutar de estas propuestas escénicas que llegarán a nuestras salas entre los meses de octubre de 2013 y junio de 2014.

¡Os deseamos un buen festival!

FESTIVAL DE OTOÑO A PRIMAVERA DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Dirección General de Artes Escénicas, Música y Audiovisual
Viceconsejería de Turismo y Cultura
Consejería de Empleo, Turismo y Cultura



Autretrato de la dramaturga, directora y actriz española.

“DE NO HABERME DEDICADO AL TEATRO, YA NO EXISTIRÍA”

Tras ganar el León de Plata en la Bienal de Venecia de Teatro, **Angélica Liddell** regresa a los escenarios madrileños con el estreno en España de una pieza que habla sobre la pérdida de la juventud y el miedo a ser abandonado, donde la música juega un papel protagonista

Sobre las tablas, Angélica Liddell (Figueras, 1966) escupe sus parlamentos mientras el mundo a su alrededor parece enmudecer por un instante. Su trabajo incansable durante más de 20 años, su tenacidad y su personal modo de entender el mundo de la escena la han hecho merecedora de reconocimientos tan preciados como el Premio Nacional de Literatura Dramática en 2012 por *La casa de la fuerza* o el reciente León de Plata en la Bienal de Venecia de Teatro por toda su obra.

Tras su estreno absoluto en mayo en el Wiener Festwochen de Viena y su paso en julio por el Festival de Aviñón, la artista regresa ahora a los escenarios madrileños con *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)*, una pieza que, en octubre, inaugura el XXXI Festival de Otoño a Primavera en los Teatros del Canal de la Comunidad de Madrid.

Cuenta Angélica que al escuchar la noticia sobre el tiroteo sucedido en 2011 en la isla noruega de Utoya, en el que fueron asesinados 69 jóvenes, enseguida pensó en otra isla, Neverland, donde el crecimiento también se ve interrumpido. Este hecho le ha llevado a construir una pieza sobre la pérdida de la juventud y el miedo a ser abandonado. “Nos volvemos cada vez más viejos, más repulsivos y deprimentes, pero necesitamos ser amados”, explica la dramaturga, directora y actriz española. A partir de tal paradoja, Liddell entrelaza el azar, la voluntad, los viajes, los sueños y los sentimientos con esa fuerza potente, bella y agónica que solo ella es capaz de imprimir sobre las tablas de un teatro. Esta vez, Angélica se convierte en Wendy “para vengarse por todo aquello que le ha sido arrebatado”, como la propia artista confiesa.



Fabián Augusto Gómez y Lola Jiménez en un momento de la representación del montaje *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)*, que en octubre inaugura el XXXI Festival de Otoño a Primavera.

PREGUNTA.- Tu última pieza se llama *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)*, ¿a qué hace referencia el título?

RESPUESTA.- Es el complemento del síndrome de Peter Pan. Las mujeres con síndrome de Wendy intentan satisfacer todos los deseos del hombre al que aman para no ser abandonadas, por eso se le llama también el síndrome del abandono, porque se desarrolla un terror brutal a la posibilidad de ser abandonado, porque uno se siente abandonado constantemente. El título hace referencia, por tanto, a mi parte Wendy. Yo soy Wendy.

P.- Este montaje es la tercera pieza de una trilogía sobre China, que comenzó con *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation* y continuó con *Ping Pang Qiu* 乒乓球, ¿qué te impulsó a hacerla?

R.- Cuando empecé a trabajar en *Maldito sea el hombre...* no sabía que esta trilogía iba a existir, no era algo premeditado, pero China irrumpió en mi vida bajo la forma de cinco acróbatas que viajaron desde Henan para colaborar en la obra. El encuentro con ellos tuvo una fuerza insospechada. Cuando más hastiada estaba de todo aquello que me rodeaba, apareció China con su manera indescifrable de estar en el mundo. Sentía el aire que hacían sus cuerpos al saltar por encima de mi cabeza y muy pronto les concedimos la categoría de ángeles. En la obra hablábamos de la destrucción de la inocencia, de la desconfianza absoluta en el ser humano, y se originó una paradoja muy hermosa, porque el encuentro con China estuvo bendecido por la inocencia, por el asombro todavía sin mancha hacia lo desconocido, por la fascinación. De manera que me marché a China y comenzaron a hacerse visibles todos los obstáculos que alteraban esa fascinación.

Mi relación con China se acabó convirtiendo en una historia de amor no correspondido y en una obsesión, cuanto mayor era mi fascinación, más evidente se hacía también todo aquello que detestaba. Intentaba comprender el porqué de algunas cosas, tenía una sensación de extirpación, faltaba algo en aquella sociedad y eso me condujo hasta la Revolución Maoísta, sin duda, uno de los episodios más siniestros de la historia de la humanidad. Eso fue tomando la forma de dos obras, una en la que hablaba de aquello que detestaba y otra que se construyó con todo lo que amaba.

P.- Un tiroteo que sucedió en 2011 en la isla noruega de Utoya, en el que murieron un total de 69 jóvenes, sirve como punto de partida del montaje, hablemos un poco más de todo ello...

R.- Cuando tuvo lugar la masacre, la relacioné directamente con otra isla, Neverland, la isla donde los niños no crecen. Breivick, el asesino noruego, había cumplido de una forma violenta los deseos de Peter Pan. Días después de esta matanza, viajé por primera vez a Shanghái. Allí vi bailar a los ancianos en la calle. Enseguida empezaron a establecerse corrientes extraordinarias entre los fantasmas de Utoya y Shanghái. Todo ello me sirvió para reflexionar sobre la pérdida de la juventud poniendo en conflicto las tres edades. Así, esta obra responde al tema clásico de las tres edades.

P.- En el montaje *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)*, la música tiene un papel protagonista...

R.- Sí, en cuanto vi a los bailarines callejeros de Shanghái, pensé en trabajar con ellos. Conocerlos fue una aventura, al principio parecía

imposible. Después me marché a Seúl para buscar a Mr. Cho, quería que compusiera los vales. Esta obra existe gracias a la música y al milagro de la confianza que depositamos los unos en los otros. Trabajar con Cho y con los ancianos chinos ha sido un sueño hecho realidad. Hemos tardado dos años en sacar adelante el proyecto.

P.- La obra habla sobre la pérdida de la juventud y el miedo a ser abandonado, ¿es algo que te obsesiona?

R.- Mucho. Al final, lo único que cuenta en nuestras vidas cuando cerramos la puerta de nuestra habitación es el mundo afectivo, sentirse amado o no. La pérdida de la juventud y de la belleza nos sitúa más cerca de la exclusión y de la soledad. Es puro determinismo. Hay un determinismo de la belleza y un determinismo de la fealdad.

P.- El estreno absoluto de la pieza tuvo lugar el pasado mes mayo en el Festwochen de Viena y acabas de presentarla también en el Festival de Aviñón, ¿cómo han sido las experiencias?

R.- Totalmente diferentes. Aunque en Viena todo fue bien, no acababa de sentirme satisfecha con la primera parte de la obra y con algunos intérpretes. Así que, cuando regresé a Madrid, nos pusimos a buscar nuevos actores y modifiqué por completo la primera parte. Se puede decir que volvimos a estrenar en Aviñón, reniego del estreno en Viena. Pasar dos veces por el infarto de un estreno es brutal. Además, en Aviñón hacíamos las dos obras el mismo día, *Ping Pang Qiu* por la tarde y *Wendy* por la noche. Salfamos de una sala y nos marchábamos a la otra. Eso fue precioso, porque fuimos puliendo las conexiones entre las dos piezas, las pequeñas coreografías que las unen.

P.- Aunque eres ya un clásico del Festival de Otoño a Primavera, ésta es la primera vez que el festival se inaugura con una de tus piezas, ¿cómo te sientes?

R.- Bueno, la obra es la misma, se inaugure el festival o se cierre. No es algo que me afecte. Pero sí agradezco muchísimo a Ariel Goldenberg su confianza todos estos años. De no ser por él, no hubiéramos podido mostrar nuestro trabajo en Madrid. Del mismo modo que sin Àlex Rigola jamás hubiéramos estrenado en Barcelona. De hecho, ya no estrenamos allí.

“CADA VEZ QUE EMPIEZO UN PROYECTO, ME MUERO DE MIEDO Y ANSIEDAD”

P.- Llevas más de dos décadas sobre las tablas, ¿te imaginas haciendo otra cosa? ¿Qué hubieras sido si no fueras directora, dramaturga y actriz?

R.- No me imagino haciendo otra cosa. De no haberme dedicado a esto, ya no existiría.

P.- La prensa ha dicho que te has convertido en la nueva voz de la vanguardia teatral europea, ¿qué sientes al escuchar esto?

R.- No estoy de acuerdo. La vanguardia no existe con propósito de vanguardia. De manera que la vanguardia no existe. Simplemente, hay creadores a los que la corriente y el espíritu de los tiempos les conducen a conectar con las almas, con la necesidad de arte que hay en el ser humano, con la necesidad de entender el mundo a través

de la belleza. Hay creadores que conectan con la parte inconfesable del hombre, con el mito, con el sacrificio, con la violencia primitiva del nacimiento, del sexo y de la muerte, creadores que construyen ceremonias que ponen en estado de trance espiritual al espectador. El deseo de expresarse y de revelar aspectos del alma humana a través de una ceremonia viviente, la poesía, es algo muy, muy antiguo.

“AVIÑÓN SIEMPRE TE DEVUELVE EL SENTIDO Y LA BELLEZA DE ESTE OFICIO”

P.- Tras el sonado éxito de *La casa de la fuerza* en el Festival de Aviñón, ¿sentiste mucha responsabilidad respecto a lo que se podría esperar de ti a partir de entonces? ¿Qué supuso este reconocimiento internacional para vuestra compañía? ¿Qué se siente al ser una de las figuras más esperadas de este festival desde aquello?

R.- Algo así reafirma la exigencia, por supuesto, aunque, durante muchos años, lo que alimentaba la auto-exigencia era la pobreza. Es decir, no sería capaz de trabajar de otro modo. La responsabilidad y el compromiso con el trabajo son algo que no se fuerza, parten de un profundo deseo de expresión. Cuando te metes en la sala de ensayos, no hay exigencias medianas. ¿Te imaginas a un poeta en su casa pensando en si debe ser más o menos responsable? Pues esto es igual. Me gusta hacer teatro como los poetas escriben, sin distancia. Las obras no nacen en los teatros, nacen en una sala de ensayos.

A Aviñón, y más concretamente, a Vincent Baudriller y a todo su equipo, con los que tengo una deuda y un agradecimiento de por vida, se lo debo todo. Gracias a Vincent, la compañía no desapareció, pudimos seguir trabajando, disfrutando del derecho que cualquier hombre tiene al trabajo y a la expresión, por mucho que la opinión general quiera ver al artista hambriento y en el subsuelo y no le perdonen el hecho de vivir de su trabajo y de sus méritos.

Para el artista, en su acepción de persona que fabrica obras, el trabajo también es un derecho, debería entenderse como lo normal el poder vivir de tu trabajo. Siempre recuerdo unas declaraciones de Gordon Matta-Clark: él decía que no quería defender su obra de los ataques, sino defender el derecho a hacerla. Lo que no es normal es desear el fracaso, hacer oídos sordos al reconocimiento, de la misma manera que en China nunca se dijo que a Gao Xingjian le había sido concedido el Premio Nobel. La omisión es una forma de censura, no la crítica, sino la omisión deliberada. Es infame excluir al artista del derecho al trabajo y condenar al creador y a su público a no encontrarse jamás. Y es más infame aún cuando los propios artífices y defensores de la cultura, los que se manifiestan a su favor, aquellos que se dedican a lo mismo que tú, a la cultura y al teatro, son precisamente los que te excluyen y te condenan. A todos esos que restan derecho al artista, que ponen todo su empeño en omitir y relativizar su presencia hasta donde llega su parcela de poder, yo les llamo las “porteras caviar” de la cultura. Y en España hay muchísimas porteras.

P.- ¿Qué papel crees que la cultura y, más concretamente, el teatro, debe jugar en un momento como el que estamos viviendo en España? ¿Por qué crees que debe defenderse y preservarse la cultura?

R.- La sociedad defiende lo útil, lo práctico, por eso lo primero que cae es la cultura, porque, precisamente, al ciudadano medio no le importa la cultura lo más mínimo, defiende su bienestar y poco más, podría vivir perfectamente sin cultura si tiene sus necesidades cubiertas. Esa falta de interés hay que solucionarla en los colegios, uniendo educación y cultura. Las almas sensibles se deben educar en los colegios. La sociedad ni crea cultura, ni demanda cultura. La sociedad suele aplaudir la ignorancia y se complace en la mediocridad, en el ocio. Los índices de audiencia de la tele-realidad, por ejemplo, lo dicen todo, y esos índices de audiencia están formados por la sociedad, la mayor parte de la población.

La cultura es un esfuerzo, la cultura se crea mediante instituciones y estructuras destinadas a ello, estructuras donde la sensibilidad y el dinero se alían y que, por supuesto, no pueden estar en manos de paletos, sino de individuos que reconozcan la excelencia artística. La cultura puede ser muy conservadora, independientemente de la ideología y de los gobiernos. Yo prefiero hablar de excelencia artística, porque la cultura engloba las artes y el arte es el lugar donde la libertad del creador es irreductible, porque esa libertad está ligada a un deseo también irreductible de expresión. Donde no hay belleza, hay barbarie y vulgaridad.

P.- Si tuvieras que elegir un festival internacional y una sala de teatro de cualquier parte del mundo, ¿con cuáles te quedarías?

R.- Trabajar en Aviñón sigue siendo distinto a todo lo demás, por la presión, por la emoción. Aviñón siempre te devuelve el sentido y la belleza de este oficio. Cuando suenan las trompetas antes de empezar la función, se te ponen los pelos de punta, es como salir a un torneo. Ten en cuenta que, en cinco días, 6.000 personas vieron nuestro trabajo. No se parece a nada, a nada. Y es donde más especiales son los espacios, el Claustro des Carmes o la Capilla de los Penitentes Blancos son lugares maravillosos.

“NO VOY CONTRA EL PÚBLICO, VOY CONTRA LA VIDA, TAL VEZ A ESO LO LLAMEN PROVOCACIÓN”

P.- ¿Es distinto el público español que el extranjero? ¿Y la crítica?

R.- No hay mucha diferencia entre los públicos. Al final, lo universal nos une por encima de lo particular. Es verdad que trabajar para el público español me encanta. Trabajar en el lugar donde se comprende tu lengua es maravilloso, genera una complicidad muy bonita y te permite improvisar más.

En cuanto a la crítica, no puedo contestar. Hace años que no leo las críticas. Pero en cuanto a periodismo cultural, sí hay una diferencia abismal entre Francia y el resto de los países. Sobre todo, entre Francia y España. Allí no te hacen una pregunta sin antes haberse leído todas tus obras y haberse documentado rigurosamente. El respeto al trabajo es profundo, incluso en la confrontación de ideas, no hay una voluntad premeditada de “reventemos al artista”, “vamos a hacernos un tióvivo con su dolor y sus muertos”, no se aferran a lo accesorio, a lo periférico y a lo anecdótico para hacer daño, cosa que suele ocurrir aquí por pura ignorancia o por desconocimiento —a más ignorancia más daño—, o, simplemente, por pura maldad, porque no perteneces a su “familia teatral”. Todavía he tenido que escuchar a algún medio español, este año, preguntarme en Aviñón: “Ah, pero, ¿trabajas como actriz en tus obras?”. Y contestas amablemente por educación, pero muerta de vergüenza y de tristeza.

En 20 años de trabajo en España, algunos profesionales de la información sólo han visto una o dos obras, con suerte. No han hecho bien su trabajo y, ahora, es demasiado tarde. Y sabes que ya da igual lo que digas, lo que hagas, porque no te juzgan por tu trabajo, porque todo es un rumor, un prejuicio, porque no perteneces a la comunidad, porque ya no hay marcha atrás, porque todo es un corta y pega y sabes que hay personas que utilizarán cualquier cosa para ridiculizarte, para hacer leña, porque ése es el tono, la burla, el menosprecio. Ése es el tono, un tono que no se atreverían a utilizar jamás con alguien de su impoluta y respetable “familia teatral”, porque serían devorados por ella. A la poca gente que me ha tratado con respeto y amabilidad en este país, les doy inmensamente las gracias, porque son personas absolutamente excepcionales en medio de la papilla de la histórica mediocridad moral de este país.

P.- En 2012, te dieron el Premio Nacional de Literatura Dramática por *La casa de la fuerza* y, ahora, el León de Plata de la Bienal de Teatro de Venecia, entre muchos otros galardones, ¿qué significan para ti los premios?

R.- Cuando tienes que soportar el menosprecio, el ninguneo, el escarnio, la omisión deliberada, la exclusión, la ignorancia y la maledicencia en tu país durante mucho, mucho tiempo, incluso ahora mismo, a pesar de haber recibido el Premio Nacional, porque si no eres de la “familia teatral” los premios no valen nada, a pesar de tener un público fabuloso en Madrid, no puedes evitar una sensación de exilio inexplicable.

Es algo muy hondo, amargo como la hiel, irreparable. Y es muy difícil que alguien que no lo ha probado lo entienda. Me he hecho muy vieja, ya no hay inocencia, ya no soy una cría. Sabes que la comunidad teatral te juzga con distinta vara de medir, eres consciente del doble rasero, sabes que eres el saco de pegar simplemente por no pertenecer a la comunidad teatral, por no sostener su pacto social, por no responder a su patrón, por ser independiente y trabajar alejada de ella. Se trata del típico poder que ejerce la comunidad por encima del individuo.



Autorretrato de Angélica Liddell, perteneciente a la serie: “Para Romeo Castellucci”.

Cuando llevas una herida así con tu país, herida que no hay premio ni estreno que la restañe, ya no hay compensación posible, ni cura posible. Y eso será así hasta el final. Por todo ello, vivo los premios casi siempre con una felicidad amarga, con una sensación de mucho trabajo a las espaldas. Es como si se me echara encima todo el trabajo, toda la dureza, todas las dificultades y todos los ninguneos soportados.

Cada premio lo he vivido de una manera distinta, desde la maravilla de poder pagar el alquiler hasta una especie de *vendetta* infantil, pero, sin duda, el que más ilusión me ha hecho, el que he vivido con una dicha infinita, ha sido el León de Plata de la Bienal de Venecia. Compartir ese momento con Castellucci fue un privilegio, un verdadero honor. De todos nosotros, Castellucci es el único que pasará a la historia del teatro. Pero lo mejor de recibir un premio es que hay algo más importante, el trabajo. Y lo mejor de todo es que al año siguiente se lo dan a otra persona.

P.- ¿Qué es el “teatro de resistencia”? ¿Buscas la provocación con tus obras?

R.- Es una resistencia contra todo aquello que desprecia. El odio y el asco me ayudan a pensar. Cuando se habla de provocación, se confunde



Angélica Liddell es autora de un blog de fotografía, www.solamentefotoss.blogspot.com.es, donde la artista publica sus autorretratos.

con el escándalo, es un cliché que nos cuelgan a algunos simplemente por romper la barrera del pudor, por trabajar sin distancia con la obra, eso se confunde con agresión al público, etc. Yo no voy contra el público, yo voy contra la vida, tal vez a eso lo llamen provocación.

Tal vez eso mida el grado de libertad, de represión, de buenismo pacato o de estupidez de una sociedad. Pero el encuentro con el público es, ante todo, una unión de sensibilidades, una epifanía íntima entre la obra y cada espectador.

Es un encuentro de voluntades que desean identificar sus sentimientos y asombrarse del mundo. Yo lo vivo como un encuentro, no como un desencuentro. Y me gustaría que tuviera la fuerza

R.- Para mí, escribir es una venganza por tener que soportar la vida y, sobre todo, es un misterio.

P.- Te declaras apasionada del fútbol y de la moda... ¿se refleja esta pasión en el escenario?

R.- Muchas veces pienso que hay que salir al escenario como si fuera la final de la Champions, con esa presión. Y me encantaría trabajar con Galiano, es un genio.

P.- En todos tus montajes, cuidas muchísimo el vestuario, la escenografía, la iluminación... ¿es fundamental la estética?

R.- La estética te permite entrar en un estado crítico de confrontación con tu alma y con el mundo a través de lo bello, de lo sublime. De manera que la voluntad estética es inseparable de la creación.

“PARA MÍ, ESCRIBIR ES UNA VENGANZA POR TENER QUE SOPORTAR LA VIDA”

P.- ¿En qué ha cambiado Angélica Liddell desde que creara su compañía Atra Bilis Teatro en 1993? ¿La experiencia es un grado?

R.- He pasado de las teorías al misterio. Cada vez le doy más oportunidad al azar, a lo inexplicable, no intento explicarlo ni justificarlo todo. La experiencia no significa nada. Cada vez que empiezo un proyecto me muero de miedo y ansiedad.

P.- ¿En qué nuevos proyectos estás embarcada?

R.- Acabo de estrenar *Carta de San Pablo a los Corintios* en el Festival Citemor de Portugal. Creo que es el inicio de una etapa relacionada con lo sagrado. Estoy obsesionada por lo sagrado, por lo ancestral, por la manera en que el ritual nos define como humanos. Las ceremonias están relacionadas con los acontecimientos fundamentales y violentos del hombre, el nacimiento, el sexo, la muerte... Ése es el motivo por el que Jacques Derrida relaciona la idea de sacrificio con el teatro. No sé, quiero devolver el sentido sagrado a aquello que lo cotidiano se ha empeñado en trivializar. Según estas inquietudes, espero montar una *Lucrezia* el año que viene. Es como si hubiera llegado al límite de algo, al límite de lo confesional, necesito ir al polo opuesto y, tal vez, llegar al silencio. Además, tengo otro proyecto interesante, alejarme al fin de todos aquellos que me han hecho daño, para respirar en paz y no tener que vivir con el terrible deseo de devolver el daño causado. **LUISA CASTIÑEIRA**



Autorretrato de la artista durante uno de sus viajes.

TÍTULO: TODO EL CIELO SOBRE LA TIERRA (EL SÍNDROME DE WENDY)
COMPAÑÍA: ATRA BILIS TEATRO
DRAMATURGIA Y DIRECCIÓN: ANGÉLICA LIDDELL
MÚSICA: CHO YOUNG WUK
INTÉRPRETES: FABIÁN AUGUSTO GÓMEZ BOHÓRQUEZ, XIE GUINÜ, LOLA JIMÉNEZ, JENNY KAATZ, ANGÉLICA LIDDELL, SINDO PUCHE, ZHANG QIWEN, SAITE YE
ORQUESTA: PHACE ENSEMBLE
PIPA CHINO: XUE YING DONG WU
DÓNDE: TEATROS DEL CANAL, SALA ROJA
CUÁNDO: DÍAS 4 Y 5 DE OCTUBRE DE 2013, A LAS 20 HORAS.
DÍA 6 DE OCTUBRE, A LAS 18 HORAS
MÁS INFORMACIÓN: WWW.MADRID.ORG/FO

*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

3 SU TRILOGÍA CHINA

-1-

Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation

Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation fue la primera de las tres obras que conforman la trilogía china de Angélica Liddell. Su estreno absoluto tuvo lugar dentro del marco del Festival de Otoño a Primavera en el mes de mayo de 2011. Por entonces, China comenzaba ya a abrir una brecha en el maltrecho corazón de Angélica. La obra era un trabajo visual y conmovedor sobre la pérdida de la inocencia y la desconfianza en la raza humana, que la propia artista definió en su día como “una venganza contra el fraude de la vida”. En ella, cinco acróbatas chinos compartían escenas con Angélica y los intérpretes de su compañía. “Ellos trajeron el misterio”, recuerda la artista. “Cuando estás harta de todo lo que conoces, te sientes atraída por lo que no puedes descifrar”. Frente a la pérdida de la inocencia denunciada en la pieza, surgió el amor hacia la pureza de lo desconocido. Angélica viajó a China presa de su obsesión, pero su fascinación pronto se tambaleó: “Al principio quería contar una historia de amor sencilla y acabé hablando de la represión”.



Tras arrasar con *La casa de la fuerza* en Aviñón, la artista se encerró para escribir *Maldito sea el hombre...*, una pieza sobre la pérdida de la inocencia y la desconfianza en el ser humano.

-2-

Ping Pang Qiu 乒乓球

Ping Pang Qiu 乒乓球, la segunda pieza del compendio, sacó a escena en 2013, también dentro de la programación del festival madrileño, la relación de la artista con la escritura china a través de la disciplina, la pasión y el exceso. Lo que empezó siendo amor y admiración por la cultura china terminó por convertirse en un rechazo de la barbarie impuesta por la Revolución Cultural y el régimen maoísta, que Angélica mostró sobre las tablas en clave de teatro documental de la mano de una mesa de ping pong, el deporte nacional chino, para hablar del exterminio del mundo de la expresión y sus consecuencias.



Con *Ping Pang Qiu* 乒乓球, Angélica Liddell pone en tela de juicio la barbarie de la Revolución Cultural China y el régimen maoísta.

-3-

Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)

En mayo de 2013, *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)* se estrenó en el prestigioso Wiener Festwochen de Viena cerrando la trilogía. El conflicto de la edad y la pérdida de la juventud son el punto de partida de un trabajo en el que la música cobra vida propia gracias a los vales creados por Cho Young-Wuk, compositor de bandas sonoras surcoreano, famoso por sus colaboraciones con el realizador Park Chan-Wook (que ha dirigido, entre otras, *Old Boy*, Gran Premio del Jurado en el Festival de Cannes en 2004). El montaje, interpretado en español, mandarín y noruego, podrá verse ahora dentro la programación del XXXI Festival de Otoño a Primavera. Precisamente, el pasado mes de julio, la dramaturga, directora y actriz española presentó en el Festival de Aviñón un programa doble con *Ping Pang Qiu* 乒乓球 y *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)*, ganándose de nuevo el favor del público y de la crítica a nivel internacional, mientras ella continúa gritando y exhalando su malestar con el mundo y el ser humano. LC.



Angélica Liddell se inspira en Wendy, la famosa heroína del cuento de Peter Pan de J.M. Barrie, para poner en pie su nueva obra *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)*.

MUY PERSONAL SOBRE ANGÉLICA...



Foto: Angélica Liddell

Un lugar para escribir...
Cualquiera. No tengo escritorio.

Un lugar para esconderse...
El cine. Me gusta ir sola. También los museos.

Un teatro...
Como espacio maravilloso:
El claustro des Carmes de Aviñón.

Un festival...
Aviñón.

Una ciudad...
Venecia.

Un diseñador...
Alexander McQueen.

Un personaje histórico...
Lawrence de Arabia.

Un cuento...
Wakefield, de Nathaniel Hawthorne.
Y todos los de Edgar Allan Poe.

Un poema...
El amor, el amor, de Houellebecq.
Lo tengo en la pantalla de inicio del iPad.

Un libro en tu mesilla de noche...
Bajo el volcán, de Malcolm Lowry.

Una película que te haya marcado...
El color de las granadas, de Paradjanov.

Un director de teatro para el que trabajar...
No me atrevería. Soy tímida.

Una obra teatral y un personaje a interpretar...
Siempre quise interpretar a Ricardo III...
y ya lo he hecho.

Un asunto pendiente sobre las tablas...
El silencio absoluto.

Un maestro...
Me rebelaría contra el maestro.

Un miedo...
Envejecer.

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

La puesta en escena de *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)* en el mítico Festival de Aviñón (Francia) el pasado mes de julio, trajo consigo ríos de tinta en los tablones más importantes del país. He aquí algunos ejemplos:

LE FIGARO

“Angélica Liddell, el hechizo de la rabia”.
“Una desgarradora reflexión”.

“La artista española vuelve a exhibir la devastadora y deslumbrante energía que ya mostró en *La casa de la fuerza*”.
“Nos encontramos con los grandes temas de Angélica Liddell: su sufrimiento, su inestabilidad, la manera con la que no cesa de destruirse y recomponerse”.

VAUCLUSE

“*Todo el cielo*: Una energía diabólica”.

LE MONDE

“Una interpretación alucinante”.
“El público se quedó paralizado durante unos segundos después de la primera función de *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)*”.
“Es increíble la belleza que esta inconsolable mujer consigue crear con la fealdad del mundo”.

Comunidad de
MADRID



—tan cerca—

MADRID
about you

www.turismomadrid.es

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



El elenco al completo de la nueva obra de Pablo Messiez, una parábola llena de humor y delicadeza donde los protagonistas deberán elegir entre rimar o morir.

LAS PALABRAS QUE NO SE LLEVA EL VIENTO

El dramaturgo y director argentino **Pablo Messiez** pone en tela de juicio el uso irresponsable del lenguaje con su último montaje, *Las palabras (Una historia de amor)*, una bella comedia dramática que en el mes de noviembre llega a la Sala Cuarta Pared

Pablo Messiez (Buenos Aires, 1974) es un fiel representante de la última y aclamada generación de autores y directores argentinos, como Daniel Veronese o Claudio Tolcachir, que en los últimos tiempos tanto viene gustando en nuestros escenarios. Además de actuar, dirige, escribe y versiona. Tras el éxito de sus anteriores montajes – *Muda* (2010), *Los ojos* (2011), *Las criadas* (2012) y *Las plantas* (2012)–, Messiez regresa en octubre a la Sala Cuarta Pared de la mano del XXXI Festival de Otoño a Primavera, donde presentará su última creación, *Las palabras (Una historia de amor)*.

La nueva obra del argentino, que se ha formado junto a maestros como Ricardo Bartís, Juan Carlos Gené o Rubén Szuchmacher, continúa una vez más la estela de su técnica sin artificios, para

sacar de nuevo a escena su sencillez escenográfica, su particular visión de lo cotidiano, un cuidado trabajo actoral y una poderosa hegemonía del texto sobre las tablas. Su teatro se caracteriza por obras sencillas aunque profundas, que le dan voz a las personas corrientes y abordan, con justas dosis de poesía, cuestiones universales de la condición humana.

“Pablo Messiez es un director que empieza a acostumbrarnos a esperar lo mejor”, elogiaba un conocido crítico de nuestro país tras uno de los últimos estrenos del creador. Nacido en Buenos Aires en 1974, aunque afincado en Madrid desde hace poco más de cuatro años, Messiez se pasea con sus piezas entre la comicidad y la más profunda tragedia. Rimar o morir será en esta ocasión el dilema al que habrán de enfrentarse sus personajes, interpretados por algunas de las

artistas que con más regularidad hemos podido ver en sus anteriores montajes: Fernanda Orazi, Estefanía de los Santos y Marianela Pensado. A ellas se suman el popular y televisivo Javivi Gil Valle y la actriz Alicia Cálot, que ha trabajado junto a directores de la talla de Celso Cleto, Ernesto Caballero o Mario Gas.

Las palabras (Una historia de amor) es una parábola llena de humor, ternura y delicadeza sobre la corrupción del lenguaje y sus consecuencias, donde elegir la palabra precisa se convierte en el antídoto de la desgracia. Messiez la describe así: “Imaginen una historia de amor. En *Las palabras* no importa dónde estamos, cuándo fuimos, quiénes seremos. Importa qué decimos. Y cómo lo hacemos”. He aquí un canto optimista, inspirador y contagioso sobre la capacidad redentora del habla. **L.C.**

LAS PALABRAS DE PABLO, por Guillem Clua

Nadie me ha hecho llorar tanto con una obra de teatro como Pablo Messiez. Fue en el Teatro Fernán Gómez con *Los ojos*. Acudí a verla tras recibir un sinfín de recomendaciones: ¡No te la pierdas! ¡Es la obra del año! Ya sabéis; ese entusiasmo generalizado que normalmente sólo garantiza el incumplimiento de todas tus expectativas. Así me senté en mi butaca, pensando que iba a ver una obra sobre la vista, la tierra y el amor (o la falta de cualquiera de las tres cosas, como rezaba su subtítulo), sin saber que estaba a punto de vivir una experiencia teatral inolvidable.

Desde entonces he procurado no perderme ninguno de sus trabajos. Además de autor, Pablo es actor, director y adaptador. Puedo disfrutar viéndole interpretar a Horacio en *Hamlet* o versionando maravillosamente *Las criadas* de Genet, pero son sus textos, sus palabras, lo que siempre busco con más ganas.

Las palabras de Pablo encuentran la belleza en los lugares más insospechados. Ya puede hablar de amor o de muerte, de plantas, de familias, de traumas, de semen, de Argentina o de Moscú. Sus palabras siempre son bellas y se convierten en magia cuando los actores las hacen suyas, y les dan vida, y las sufren, y las ríen, y las cantan hasta que te hacen sufrir, reír y cantar a ti.

Las palabras de Pablo emocionan porque están hechas del material más precioso para un dramaturgo: la verdad. En su teatro no hay artificios banales ni atajos fáciles. Es un teatro que da y pide honestidad a sus intérpretes y a su público. Porque Pablo no escribe con el ordenador ni con el bolígrafo. Pablo escribe con las entrañas.

Las palabras de Pablo se nutren de música y poesía, de ese personaje de aquí, de esa canción de allá, de ese libro que le marcó y que subrayó demasiado, pero también de ese beso que le dieron, de ese charco que cruzó, de esas esperanzas que se rompieron y de esos sueños que están al alcance. Emociones de diversas fuentes, en definitiva, que todos los autores usamos al escribir, pero que Pablo convierte en algo mucho más poderoso en la penumbra del patio de butacas.

Y es allí donde las palabras de Pablo se te meten dentro, como lluvia entre las grietas, grietas que no sabes que tienes hasta que ves una obra suya. Se te meten y se quedan ahí, en tu garganta, en tu estómago, en tu recuerdo, y te las llevas contigo, y te acompañan por el camino, quizás un rato, quizás unos días. A mí, desde luego, me acompañarán toda la vida.

*Guillem Clua (Barcelona, 1973) es dramaturgo, autor de obras como *El sabor de las cenizas*, *Marburg*, *Killer*, *La piel en llamas*, nominada a los Premios Max 2013 como Mejor Texto Teatral en Castellano, o *Smiley*, una de las grande triunfadoras de la cartelera barcelonesa en 2013.



El dramaturgo, director y actor Pablo Messiez.

Como aperitivo de lo que podremos ver en la Sala Cuarta Pared en el mes de octubre, Pablo Messiez nos avanza aquí un fragmento de su última obra, *Las palabras (Una historia de amor)*. El verso cobra protagonismo en un texto que narra cómo una extraña peste asola el lugar donde habitan los protagonistas, quienes descubren que sólo al hablar rimando se pueden curar.

Ángela ¿Sabes qué hago yo y me sirve?

Carmela ¿Qué haces?

Ángela Te lo diré: yo sonrío.

Carmela ¿Qué sonríes? ¿Qué dices? ¿Y eso por qué?

Ángela Aunque no haya motivos. Cuando me siento caer me doy la orden y veo mis labios obedecer como si hubiera razones. Y a mí eso me hace bien.

Carmela Pues mira lo que te digo: hace rato que mi cuerpo sonreír no sabe qué es.

Ángela Deberías intentarlo y verás como hace bien.

Carmela No digas gilipollices. Sonreír sin un porqué es de tontos, es de locos y tonta no quiero ser.

Ángela Será de tontos o locos, pero si a mí me hace bien yo seguiré sonriendo, como si hubiera un porqué.

Carmela Tú misma.

Ángela Yo misma, claro. Yo no quiero perecer. Si de parecer se trata, si es que hay que parecer algo tonta o algo loca, no me importa parecer. Ya hay suficientes muertos. Muerta yo no quiero ser. Sonreír lo que haga falta. Lo que sea menester para arrancarme del alma las cenizas que al caer enturbian todos mis días y ya no me dejan ver. Si yo con una sonrisa puedo desaparecer escaparme de este mundo. Entonces sonreíré.

Carmela Sonríe, loca. Sonríe.

Ángela Sí, loca, sonreíré, hasta que haya motivos.

(Pausa)

Carmela Te quiero.

Ángela (Sonriendo) Sí. Ya lo sé.

AVANCE AVANCE



Marianela Pensado, Alicia Cálot y Estefanía de los Santos.

TÍTULO: LAS PALABRAS (UNA HISTORIA DE AMOR)
DRAMATURGIA Y DIRECCIÓN: PABLO MESSIEZ
INTÉRPRETES: ALICIA CÁLOT, JAVIVI GIL VALLE, FERNANDA ORAZI, MARIANELA PENSADO Y ESTEFANÍA DE LOS SANTOS
DÓNDE: SALA CUARTA PARED
CUÁNDO: DEL 15 AL 19 DE OCTUBRE DE 2013, A LAS 21 HORAS
MÁS INFORMACIÓN: WWW.MADRID.ORG/FO

*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



Fernanda Orazi protagoniza *Las palabras* (*Una historia de amor*).

“HAY ALGO INHERENTE A PABLO RELACIONADO CON LA NATURALEZA MISMA DE LA POESÍA”

La actriz fetiche de Pablo Messiez se pone de nuevo bajo las órdenes del director argentino en *Las palabras* (*Una historia de amor*), donde da vida a Marina, una artista que encuentra en el amor la cura a una extraña enfermedad

Presencia y naturalidad se dan la mano sobre las tablas cuando Fernanda Orazi (Buenos Aires, 1975) sale a escena. Tenaz e incansable, la artista es un animal de teatro de pura raza. Por algo será que esta argentina afincada en España se ha convertido en uno de los rostros más habituales de la cartelera madrileña de los últimos años. Siempre en proceso de investigar y de afrontar nuevos retos sobre un escenario, actúa, dirige e imparte, además, clases de interpretación. Trabajó durante años junto a la compañía del creador argentino *Ciro Zorzoli*, con quien visitó nuestro país para presentar *Ars Higiénica*, antes de establecerse en Madrid cuando corría el año 2005. Aquí ha interpretado piezas como *Noventa por ciento humedad*, *La realidad* o *Algo de ruido hace*, entre muchas otras.

Bajo la batuta del también porteño Pablo Messiez, Fernanda ha protagonizado *Muda*, *Ahora*, *Los ojos* y *Las criadas*. Con esta última, que fue presentada en el mes de mayo de 2012 dentro de la programación del Festival de Otoño a Primavera, Messiez adaptó el famoso texto de Jean Genet, donde Fer (como así la conocen sus amigos) le daba la réplica a Bárbara Lennie en el papel de una espléndida Solange. Ahora, la artista repite a las órdenes de Messiez en su última aventura, *Las palabras* (*Una historia de amor*), para calzarse las botas de Marina, una artista que padece una extraña e inquietante enfermedad.

PREGUNTA.- Es el quinto montaje en el que actúas bajo las órdenes de Pablo Messiez, ¿cómo es trabajar con él?

RESPUESTA.- Trabajar con él es muy fácil. Estamos acostumbrados a desmenuzar las cosas y, cuando parecen difíciles, intentar comprender qué las hace así. El universo de Pablo está en la superficie: su palabra es su deseo y no recurre a consignas metafóricas o grandilocuentes. Pide justo lo que quiere y, por lo general, depende de ti como actriz el saber leer la complejidad que está ahí sintetizada. A mí me basta con escucharle o leerle, así se resume todo. Él apela a la inteligencia del actor (en el más amplio sentido de la palabra). El reverso, la sombra, los caminos posibles... tienen ya lugar en sus palabras. Y, como aborda los temas de una manera tan clara, tan simple, tan honesta y tan feliz, yo (que soy una rebuscada) pienso: ¿Se habrá dado cuenta de todo lo que contiene este material que acaba de proponerme? Hay algo inherente a Pablo relacionado con la naturaleza misma de la poesía. Trabajar con él es fácil, intenso, libre y feliz.

P.- ¿Cómo y cuándo os conocisteis?

R.- Nos conocimos en Madrid a principios de 2009. Teníamos varios amigos en común y nos habíamos visto trabajar, pero nunca habíamos coincidido. A través de unos amigos supe que Pablo se venía a Madrid y me puse en contacto con él. Tomamos un café y nos dimos cuenta de que íbamos a ser amigos. Ese mismo día, me habló de *Muda* y me dijo: “Escribí una obra y vos podrías ser uno de los personajes, Flor”. Y yo respondí: “Cuando quieras empezamos”. Así, en el verano de 2009, comenzamos a ensayar nuestra primera pieza juntos.

P.- ¿De qué manera implica Pablo Messiez a los intérpretes dentro del proceso de creación de sus obras?

R.- Desde el momento cero, establece una relación de reciprocidad entre su obra y los actores. Él escribe para los actores que elige, apela a la belleza de cada actor, es decir, a la potencia estética de cada uno. Pablo ve. Y, a nivel de la dinámica y del clima de trabajo, es de nuevo fácil. Le da mucho valor a que cada uno encuentre un lugar, un espacio desde donde le sea posible la entrega, el riesgo y el disfrute. Esto depende de cada uno también, tienen que existir el deseo y la necesidad de entrar ahí. Cada uno va hasta donde quiere y por los caminos o atajos que quiere. Esto es así y se respeta mucho, es parte de ese lugar.

P.- *Muda*, *Ahora*, *Los ojos*, *Las criadas* y *Las palabras*, ¿con cuál te quedas?

R.- Tengo un vínculo muy singular con cada una. Cada pieza significó cómo era mi relación con la actuación en ese momento (algo que va cambiando mucho, por suerte). Me gustan todas; todas tienen mucho sentido y belleza. Pero si me tengo que quedar con una, me quedo sin duda con *Las palabras*, la que estamos creando ahora, la que nos necesita y con la que aún tengo mucho que dialogar. Amo estas instancias de los procesos. Todo vuelve a preguntarse, todo tiene que ser creado, todo sentido tiene que volver a ser elegido, encontrado o inventado. Me quedo con *Las palabras* porque he disfrutado cada proceso y cada pieza y porque sé que cada nueva obra implica a todas las anteriores y algo nuevo, lo que aún está por descubrir.

P.- Cuéntanos cómo es un día de ensayo de *Las palabras* (*Una historia de amor*)...

R.- Cada día es distinto, pero sí es cierto que se va creando una dinámica que nos gusta respetar. Comenzamos, por lo general, con unos minutos en los que cada uno hace lo que necesita para entrar (a medida que pasan los ensayos, uno va sabiendo más claramente qué necesita hacer). Pablo siempre plantea un orden para trabajar cada día. Hay lugar para poner a prueba algunas ideas que no están plasmadas en papel y, después, la mayoría del tiempo trabajamos sobre las escenas ya escritas, dialogando y probando sugerencias no solo de Pablo, sino también las propuestas que traigamos los actores. Algunas veces (y más aún en esta obra), se trabaja además sobre la escucha de los textos, sobre la palabra.

P.- Háblanos de tu personaje...

R.- Marina es una artista plástica y desde, hace un tiempo, se está aventurando en el mundo de la *performance*. Ella está en el mismo lugar que el resto de los personajes de la obra, pero no parece ser de allí, aunque tampoco parece ser de algún sitio en particular. Lo que le ocurre a Marina es que, buscando la cura de un mal que le viene aquejando (un mal que aqueja a muchos en la historia), se topa con el amor: se enamora del

médico que le da la clave para curarse. Vive una absoluta experiencia de amor. Es el amor el que la cura. Habla poco, su manera de comunicar pasa por el gesto estético y es desde ahí desde donde intenta vincularse con su ser amado. La mediación de la belleza entre lo real y la construcción del mundo parece ser necesaria, muy necesaria, para Marina.

P.- ¿Cuáles son vuestras expectativas de cara al estreno madrileño de *Las palabras*?

R.- Todas. Las que tengan que caer, que caigan. Hacemos *Las palabras* porque creemos honesta y apasionadamente que esto es lo que tenemos que hacer ahora. Las expectativas son todas, como siempre, lo cual no quiere decir que yo tenga las mismas que el resto del mundo teatral, cada uno tiene las suyas. Podría decir que mi expectativa fundamental y esencial es que la obra viva. Una obra vive mientras se hace. No hay fracaso si la obra vive hasta que ella sola cumple su ciclo, esto es muy importante. Y es algo que, por muchas razones, no sucede aquí, y es una pena. A veces, una se queda con la sensación de que no hay lugar para el cuerpo vivo de la obra, para que cambie, para que crezca y dialogue en el tiempo con los otros y con lo otro.

P.- ¿Sientes que ha cambiado la escena madrileña desde que desembarcaste aquí en 2005?

R.- Sí que ha cambiado. Ahora mismo, por las razones obvias que todos conocemos, se están transformando los modos de producción y ojalá esto lleve a cambios a nivel de relación con la creación que nos hagan cuestionar el modo de hacer teatro, que pongan en crisis los sentidos, que haya que volver a creer y a crear todo de nuevo, volver a pensar (¡me apunto!). Hay gente que ya lo está haciendo. Creo que algo está cambiando y ojalá no llegue a un puerto pronto. Ojalá empiecen a surgir más lenguajes que no puedan ser absorbidos inmediatamente por la dinámica dominante, si no, no hay cambio real. Al menos, que impliquen un cambio de dinámica y de pensamiento para poder legitimarse. Yo tengo expectativas acá también, ¡todas! Si no tuviera estas expectativas, haría otra cosa, supongo. Además, en ese cambio de modos de producción han surgido nuevos espacios, alternativos de las alternativas, y espero que esto también siga vivo. La búsqueda del espacio del teatro conceptual debería ser permanente.

“NECESITO QUE EL TEATRO SIGA SIENDO SIEMPRE UN DESAFÍO”

P.- ¿Qué hizo que te quedaras en Madrid? ¿Cómo fueron tus primeros momentos aquí, tus primeros trabajos, tus primeras sensaciones?

R.- Llegué a España, a Cádiz más concretamente, de gira con *Ars Higiénica*, junto a la compañía con la que llevaba trabajando ocho años, dirigida por *Ciro Zorzoli*. Después de un mes de gira, vine a Madrid a visitar a unos amigos y lo cierto es que sabía que me quedaría un par de meses, pero no que permanecería aquí años. Me fui quedando. Al principio, sencillamente, sabía que no era el momento de volver a Buenos Aires, no quería y sentía que tenía que seguir moviéndome aquí. Me fui quedando o fui “no-yéndome”, se puede ver de las dos maneras.

Estuve dos años sin actuar. Había convocado a tres actores para trabajar en una creación como directora y ese proceso se extendió durante un año y medio, aunque no pude acabarlo, no llegué a estrenar. Mi primera sensación fue: fracaso. Tenía tres actores buenísimos y mucho material, pero a la hora de gestionar una programación, de “vender” mi trabajo, se me hizo imposible en ese momento y también me di cuenta de que tenía que conocer el funcionamiento del teatro aquí en Madrid y conocer a gente. Después de esta experiencia, sufrí, pero también decidí hacer algo con la impotencia y le pedí a *Juan Branca* que me dirigiera en una pieza pequeña para mí sola, ya que tenía algunas ideas y algunos textos de dos o tres líneas. *Juan* desarrolló las ideas e hicimos la pieza en bares y salas pequeñas. Pasaron cosas lindas con aquel trabajo y volví a actuar (2 años es mucho tiempo si antes nunca había parado durante casi 15). Decidí otra vez ser actriz. Empecé a conocer a más gente, a entender cómo funcionaba aquí la cosa, es muy distinto a lo que yo estaba acostumbrada. Estuve vinculada al Teatro Pradillo durante más de dos años, lo cual me ayudó mucho y, en ese tiempo, conocí a Pablo y trabajé también con otros directores. Desde 2009, no he parado de hacer teatro, de hacer cosas que quiero hacer y esto hace que mi experiencia personal con el teatro aquí sea muy buena. Además, estrené dos obras mías y formamos dos compañías. Está muy bien, la verdad.

P.- ¿Cuál es tu visión de la escena española frente a la escena de Buenos Aires?

R.- No puedo pensarlo en términos comparativos. Son procesos y configuraciones muy diferentes. Lo que ocurre en cada escena es consecuente, apropiado y necesario. Hace ocho años dejé de hacer teatro en Buenos Aires. En ese momento, la escena independiente, alternativa, *off*, era ya bastante prolífica y, por lo que veo cuando voy o cuando leo cosas en la distancia, sigue siéndolo incluso más. Es cierto que, en Buenos Aires, el teatro ha sido (y supongo que aún lo es) un acto de militancia. Una diferencia interesante es que, allí, muchos creadores que “la pegaron” o triunfaron siguen vinculados a los espacios independientes para hacer sus creaciones y esto, en algunos casos, está claramente diferenciado de lo que se hace “comercialmente”. Es algo que aquí no ocurre y me resulta curioso. Porque, justamente, cuando el artista tiene su situación económica “resuelta”, es cuando podría ser un buen momento para asumir riesgos o exponerse a otras condiciones de producción. Siempre me pregunto: Si un gran escritor “la pega” y vive de escribir por encargo, ¿deja necesariamente de hacer su obra?

También es verdad que aquí la escena teatral no es todo lo prolífica que lo es en Buenos Aires y que no hay tanto público de teatro, pero esto no significa que no sean momentos determinados de un proceso, por eso me resulta imposible comparar. En Buenos Aires, para mi gusto, hay buen teatro y mal teatro. En Madrid, hay buen teatro y mal teatro. Dónde hay más, hay más de las dos cosas y, donde hay menos, hay menos de las dos cosas.

P.- Actúas, pero también diriges e impartes cursos teatrales... ¿con qué rol te sientes más cómoda? ¿Qué sientes que te queda todavía por hacer sobre las tablas?

R.- Es curioso, pero yo vivo estos tres roles como partes (necesarias) de una unidad. Todo esto es hacer teatro para mí. Necesito que el teatro siga siendo siempre un pensamiento vivo, que siga siendo un problema, un desafío. Como suelo decir en los cursos: “Esto no está ganado. Hay que volver a hacerlo cada vez”. Eso me fascina. Y eso está en los tres roles. Cuando trabajo dirigiendo, entrenando a actores o actuando, estoy trabajando siempre mi relación con el teatro, estoy pensando y, cuantos más lugares encontremos desde los que pensar, cuantos más espacios de pensamiento generemos, más viva será la relación con lo que hacemos. Supongo que seguiré haciendo las tres cosas para poder hacer una de ellas. El teatro piensa, pero no en casa, piensa en espacios de interacción y esos espacios no existen hasta que no hay gente que se junta a hacer algo.

P.- Si pudieras señalar a un director con el que trabajar, ¿a quién elegirías?

R.- Me resulta difícil pensar en esto. No suelo tener esas fantasías. Bueno, sí, claro, con el cine: *Lars Von Trier*, *Mike Leigh*, los *Dardenne* (de quienes me enamoré recientemente) o *Visconti* (si estamos jugando, vale muertos, ¿no?). Pero, en el teatro, me ha sucedido siempre que me gusta trabajar con quienes trabajo. Nunca me ha pasado el haber soñado con un director y que, de pronto, me llamase. Prefiero no fantasear, deseo trabajar con quien ya trabajo, siempre surgen los encuentros y el deseo de colaborar. Lo que me gusta es poder establecer una relación creativa con los directores con los que colaboro, una relación muy activa y viva, tanto en el proceso de creación como en las representaciones. Luego, si hablo en términos de directores con los que me gustaría trabajar tan solo para escucharlos o para verles en acción, pienso, quizás, en *Pina Bausch* (ya sé que ahora es imposible) o en alguien como *Romeo Castellucci*. Verles trabajar sería una gloria, seguro.

P.- ¿Qué personaje de una obra teatral te gustaría interpretar por encima de todo?

R.- Olga, de *Las Tres Hermanas*, de *Chéjov*. Pero también Marina, de *Las palabras*, de *Messiez*.

P.- ¿Cuáles son tus próximos proyectos?

R.- Con mi compañía *El Rumor* estreno una nueva pieza el 1 de diciembre. También tengo nuevos proyectos con Pablo, pero aún no son del todo concretos. Hay algunas puertas abiertas con algunos artistas que me estimulan, con quienes me gustaría trabajar en un proceso de creación. En general, son proyectos con los que buscamos poner a dialogar nuestros universos. Son personas con mucho talento, que tienen una relación con el teatro que genera en mí mucha admiración. Tengo muchas expectativas con esto, pero no puedo decir más. **L.C.**



Patrice Thibaud y Philippe Leygnac se meten en la piel de dos peculiares deportistas en *Fair Play (Juego limpio)*.

UN DÚO TRAS LA ESTELA DE TATI, KEATON Y DE FUNÈS

Tras el rotundo éxito de *Cocorico*, el descacharrante tándem galo formado por el cómico **Patrice Thibaud** y el músico **Philippe Leygnac** visita de nuevo los escenarios madrileños con *Fair Play (Juego limpio)*, una obra que hace gala de la buena forma y el sentido del humor que esta pareja demuestra siempre sobre las tablas

Patrice Thibaud y Philippe Leygnac coincidieron por primera vez en un escenario en el año 2003 con *Les étourdis*, de Jérôme Deschamps y Macha Makeïeff, un espectáculo muy en la línea de *Tiempos modernos*, de Chaplin, que ponía en evidencia los desastres del mundo laboral. Allí nació una pareja cómica emblemática, que algunos críticos rebautizaron como los nuevos Laurel & Hardy, por su físicos contrapuestos. En 2006, el Festival Internacional de Salzburgo les encargó con insistencia un espectáculo, que se tradujo en una descacharrante pantomima de 20 minutos, aunque su gran reconocimiento llegaría en 2008 con *Cocorico*. Esta obra ganadora del Herald Angeles Award de 2009 recibió elogiosas críticas allí donde fue estrenada (*Le Pariscope* definió la función, sencillamente, como “una gran felicidad”, mientras que para el crítico de *The Mirror* era “uno de los mejores espectáculos que había visto en años”). La obra pudo verse (en tres ocasiones) en el Festival de Otoño a Primavera y su humor, que evidenciaba la pasión de Thibaud por genios como Tati, Keaton o de Funès, también fue acogido con entusiasmo. Incluso, en su primera visita a nuestro país, Borja Hermoso, de El País, se preguntaba: “¿Es Patrice Thibaud el mejor cómico del mundo vivo?”.

Las mismas buenas sensaciones se repitieron cuando Thibaud y Leygnac, acompañados por Lorella Cravotta, estrenaron en 2011 *Jungles* en el Théâtre National de Chaillot. La obra, que en palabras de Thibaud trataba de “descubrir al hombre salvajemente civilizado que llevamos dentro”, llenó de risas el patio de butacas, consagrando a Thibaud como el cómico galo más en forma del momento. Algo que ya sabían muchos espectadores de Canal+, cadena televisiva en la que el francés presentó sus números dentro del programa de Stéphane Bern *20h10 Pétantes* entre 2004 y 2006. *Jungles* también pudo verse en el Festival de Otoño a Primavera en 2011.

Ahora, la pareja regresa a los escenarios españoles con *Fair Play (Juego limpio)*, un espectáculo en el que dirigen su punto de mira hacia el deporte. Por supuesto, ni las carreras de fondo ni los partidos de fútbol escapan a la inocente mirada de Thibaud, quien, sin duda, se merece una medalla olímpica al campeón de las carcajadas. **JOSÉ LUIS ROMO**



Fair Play saca a escena unos hilarantes Juegos Olímpicos.

TÍTULO: FAIR PLAY (JUEGO LIMPIO)
CREACIÓN Y PUESTA EN ESCENA: JEAN-MARC BIHOUR, JEAN-MICHEL GUERIN Y PATRICE THIBAUD
INTÉRPRETE: PATRICE THIBAUD
MÚSICO: PHILIPPE LEYGNAC
DRAMATURGIA: MARIE DURET-PUJOL
DÓNDE: TEATROS DEL CANAL, SALA VERDE
CUÁNDO: DEL 30 DE OCTUBRE AL 2 DE NOVIEMBRE DE 2013, A LAS 20.30 HORAS
MÁS INFORMACIÓN: WWW.MADRID.ORG/FO

*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

“ENCUENTRO MÁS POÉTICO EXPRESAR SENTIMIENTOS SIN EXPLICARLOS”

Cuando su abuelo español llevaba al pequeño Patrice a ver películas de Buster Keaton, Chaplin, Laurel & Hardy o Jacques Tati, no sabía que estaba formando al que hoy en día es considerado por muchos como el mejor cómico del mundo. “Aquellos educó mi mirada. Después del cine, pasábamos largos momentos en la terraza de los cafés observando a la gente pasar. Mi abuelo lograba descubrir el menor acontecimiento cómico y me contaba las bromas que hacía cuando era pequeño”. Hoy en día, Patrice Thibaud (*Burdeos*, 1964) está a punto de cumplir 50 sin amago de crisis alguna. Sigue siendo un niño travieso, tanto en escena como fuera de ella. Aquella inocencia infantil se deja ver en espectáculos aclamados por la crítica como su célebre *Cocorico* o *Jungles*. Quizás ése sea el secreto de este cómico que ahora regresa al Festival de Otoño a Primavera con *Fair Play (Juego limpio)*.

PREGUNTA.- ¿Hubo amor a primera vista entre Philippe Leygnac y tú? ¿Cómo habéis logrado tener tan buena química?

RESPUESTA.- Philippe y yo nos conocimos en el espectáculo de Jérôme Deschamps y Macha Makeïeff *Les étourdis*. Enseguida fui seducido por su universo musical y su imaginación. Sus composiciones me hacen pensar en la música de Ennio Morricone, que adoro. Ambos tienen en común escribir partituras que me inspiran, me tocan, me hacen viajar y soñar. Además, Philippe y yo tenemos las mismas referencias cómicas, la misma edad, el mismo amor por el juego corporal. Su música me inspira y mis gestos le inspiran músicas. El secreto de nuestra química viene, quizás, de nuestra admiración mutua. Sólo nuestro físico es totalmente diferente. Vernos uno al lado del otro ya es un efecto cómico, un poco como Laurel & Hardy.

P.- Cuando te dicen que eres el mejor cómico del mundo, ¿te da por reír o te pones serio?

R.- Prefiero reírme de ello. Tomarse en serio a uno mismo es contradictorio a mi profesión.

P.- ¿Por qué no te gustan las comparaciones con Marcel Marceau?

R.- No me considero como un mimo, sino como un actor. Personalmente, soy más sensible a un juego corporal instintivo que a una técnica. Aunque la poesía de Marcel Marceau me seduce, para mi gusto, le falta una dimensión burlesca y rítmica.

P.- Si te perdieras en una isla desierta, ¿quién te gustaría que te acompañara: Jacques Tati, Buster Keaton o Chaplin?

R.- Perdido en una isla, escogería a Chaplin, porque sus películas son verdaderas guías de supervivencia.

P.- ¿Qué tiene Mr. Bean que tú no tengas?

R.- Pienso que el personaje de Mr. Bean, al que adoro, tiene un fondo de egoísmo y de maldad que puede volverse contra él y crear el efecto cómico. Mi personaje es la antítesis. Procura ser amado y hará de todo para que le acepten, corriendo el riesgo de ser ridículo.

P.- En tus espectáculos no dices ni una palabra. En la vida real, ¿eres de los que creen, como Groucho Marx, que más vale estar callado y parecer imbécil, que hablar y confirmarlo?

R.- No estoy en contra de la palabra en mis espectáculos, pero no tiene prioridad. Como la música, el baile o la pintura, encuentro más poético y universal expresar sentimientos sin explicarlos. Así, cada uno puede tener una lectura más personal. Y, bueno, volviendo a la pregunta, estoy con Groucho, parecer imbécil no me molesta de ninguna manera...

P.- Algunas veces las palabras salen solas. ¿En qué situaciones no puedes permanecer callado?

R.- Cuando me pinchan. Desde niño, tengo pánico a las agujas.

P.- ¿Es verdad que los cómicos en el fondo son gente muy seria?



Ésta es la cuarta vez que el cómico galo visita nuestro país.

R.- La gente que se pone seria me hace reír. No tener sentido del humor sobre uno mismo es *taaaaaan* ridículo...

P.- He leído que cuando tus padres se divorciaron, empezaste a comunicarte por gestos y ahí nació tu arte, si no me equivoco. ¿Cómo de un hecho triste han podido salir tantas risas?

R.- Cuando la pena está ahí, el humor es la escapatoria. No sonreír ante el sufrimiento sólo es sufrir un poco más.

“EL SECRETO DE NUESTRA QUÍMICA VIENE, QUIZÁS, DE NUESTRA ADMIRACIÓN MUTUA”

P.- Con 49 años, ¿sigues considerándote un niño?

R.- Como decía Pablo Picasso: «Tardamos mucho en volvernos jóvenes».

P.- Los cirujanos plásticos intentan echar una mano con ese tema. ¿Es el bótox la peor pesadilla para un cómico?

R.- Odio el bótox. Es el peor enemigo del comediante, ya que impide toda expresión del rostro. Me gustan las caras que cuentan una historia y me gusta que esa historia esté, en parte, contada por las arrugas, las cicatrices o las imperfecciones de esa cara. Quiero a la gente por lo que es y no por lo que parece.

P.- En tu caso, juegas con la expresividad al máximo. Después de una función, ¿te duele la cara de hacer tantas muecas?

R.- Yo salgo agotado de cada representación. No consigo guardarme nada de energía y actuó cada noche al 100%. Durante el día, trato de descansar el máximo posible para recuperar fuerzas. Hago muchas muecas desde que nací. Sería muy desgraciado si fuera *botoxead*o.

P.- En un mundo tan cínico, ¿por qué crees que triunfa un humor como el tuyo, que puede hacer reír por igual a un niño de 5 años y a un viejo de 90?

R.- Pienso que el éxito de mis espectáculos alrededor del mundo viene dado por el hecho de que abordan todos los sentimientos humanos. Cada país, cada cultura, pueden identificarse con lo que cuento. A pesar de todas nuestras diferencias, las emociones que hacen latir nuestros corazones son las mismas, desde los 5 años hasta los 90.

P.- ¿Te imaginas haciendo otra cosa que no sea hacer reír a la gente?

R.- No, y no tengo ganas de hacer otra cosa. Quizás ser músico también me hubiera gustado.

P.- ¿Se puede ser buen cómico y mala persona?

R.- Espero que no... J.L.R.



Foto: Rebecca Jossel

El músico Philippe Leygnac trabaja junto a Thibaud desde 2003.

“REÍR ES COMO UNA VÁLVULA DE DESCOMPRESIÓN PARA EL CUERPO”

Philippe Leygnac (Suresnes, 1964) se había cruzado en alguna ocasión con Patrice Thibaud en los cabarets parisinos, pero no fue hasta hace ya una década, cuando coincidieron en el espectáculo *Les étourdis*, de Deschamps y Makeïeff, cuando ambos descubrieron que estaban hechos el uno para el otro. “Patrice tenía un papel importante. Había creado un personaje hilarante. Yo, por mi parte, era músico y desaparecía dentro de una caja de cartón y una mesa”. De su encuentro nació una de las parejas cómicas más fascinantes de los últimos años. Ahora, ambos vuelven a la carga demostrando que su amor (por la comedia) sigue intacto.

PREGUNTA.- ¿Cuesta mucho concentrarse con Patrice Thibaud cerca?

RESPUESTA.- Al principio sí, sobre todo durante los ensayos. Luego, trato de hacerlo lo mejor posible.

P.- Eres un pianista autodidacta, ¿cómo has logrado aprender a tocar sin maestros?

R.- Desde muy joven escuchaba música. Con ocho años, me divertía con un piano viejo que teníamos en casa y jamás dejé de tocarlo. Practicaba con piezas clásicas, canciones, jazz, etc. Me acordaba de ellas fácilmente. Para aprender, y ésa es la mejor escuela, hay que saber observar a otros.

P.- ¿Qué consideras que resulta más difícil aprender a tocar: un instrumento o a una mujer?

R.- A una mujer, por supuesto. Hacen falta todavía muchas más *digitaciones* (risas).

“ME GUSTA DESCONTEXTUALIZAR LOS OBJETOS DE SU VIDA CORRIENTE”

P.- Eres multi-instrumentalista, ¿hay algún instrumento que no hayas logrado domar?

R.- Me encantan los instrumentos de música. En casa tengo unos 30, pequeños y grandes, principalmente, de percusión. Pero mis favoritos son la trompeta y el piano, porque puedo tocarlos simultáneamente. La guitarra me parece muy difícil de tocar... ¡sobre todo, cuando escucho a Paco de Lucía!

P.- En *Cocorico*, conseguías hacer música con una maleta... ¿Con cualquier objeto cotidiano podemos crear una sinfonía?

R.- Me gusta descontextualizar los objetos de su vida corriente. Saber cómo suenan es una curiosidad desde mi infancia y es muy interesante para el teatro. El cuerpo humano mismo puede convertirse en un instrumento de música muy interesante. Los dibujos animados de Tex Avery o Walt Disney son muy inventivos en el género. También me gustan los efectos sonoros y adoro el universo de Spike Jones.

P.- En aquella función eras incluso capaz de meterte dentro una maleta, ¿has tenido que hacerlo en algún aeropuerto?

R.- Sería demasiado peligroso. Aunque sé que eso le abarataría el viaje al productor (risas).

P.- En el escenario, ¿te sientes más un cómico que toca música o un músico que actúa?

R.- Nada más entrar en escena, pienso más en el papel de comediante, hasta cuando toco la música. Hay muchos espectáculos musicales llenos de *gags* con músicos excelentes, pero no es lo que busco, los personajes y el juego teatral me interesan más. Prefiero espectáculos como los de Tricycle y otros fabulosos payasos españoles.

P.- ¿Dices más cosas a través de la música o de la mímica?

R.- Creo que digo más a través de la música. La parte mímica es muy sobria en mi actuación. Frente a un comediante como Patrice, que está extremadamente a gusto con su cuerpo, yo trabajo más sobre los personajes en el estilo de Buster Keaton, sin expresiones a nivel del rostro.

P.- Patrice Thibaud ha confesado que empezó a ser cómico cuando se divorciaron sus padres, ¿cuándo supiste tú que querías dedicarte a hacer reír?

R.- En el colegio. Como era muy pequeño para mi edad (sigo siéndolo todavía), me ponía voluntariamente al lado de uno grande y exageraba la diferencia de talla andando con las piernas dobladas y todo el mundo se reía. Creo que en el momento en que uno sabe hacer reír, hace amigos rápidamente, sobre todo, con las chicas (risas). Hacer reír a otros burlándose de uno mismo es una buena terapia para vencer la timidez y el pudor.

P.- ¿Qué te hace reír a ti?

R.- Mis hijos me hacen reír a menudo con acciones imprevisibles y sorprendentes. Reír es como una válvula de descompresión para el cuerpo, es indispensable y hay que hacerlo en cualquier momento. Me río en cualquier parte cuando tengo la necesidad..., salvo sobre el escenario con Patrice.

P.- Puestos a compararos con otras parejas de cómicos mudos... De vosotros, ¿quién sería el Gordo y quién el Flaco?

R.- Gracias por la comparación, porque admiro mucho a estos grandes artistas. Aunque no sé si en nuestro dúo es posible. Con Patrice, físicamente, no puedo ser Hardy.

P.- ¿Con quién te irías a cenar, con Marcel Marceau o con Jacques Tati?

R.- Creo que preferiría a Tati, porque me he reído más con él. Por ejemplo, en *Las vacaciones de Monsieur Hulot*, durante la comida, Tati coge la sal que se encuentra al otro lado de la mesa y en el movimiento, su brazo limpia la boca de su vecino. Luego hace lo mismo con la pimienta. Lo que es divertido en esta escena es que Tati no es para nada consciente de eso...

P.- Es la cuarta vez que venís al Festival de Otoño a Primavera, así que ya conocéis bien nuestro país. ¿Qué sinfonía le dedicarías a España?

R.- Sé que España está en una gran dificultad en este momento... Sería una partitura alegre y acorde con la imagen de su coraje.

P.- En cada país en el que actuáis, Patrice Thibaud y tú os hacéis una foto típica. ¿Te queda mejor la falda escocesa o la montera?

R.- Sí, son muy divertidas y muy interesantes estas fotos, como un guiño a la cultura de cada país. La foto con el sombrero de matador delante de la Plaza de Toros de Las Ventas es una de mis preferidas.

P.- ¿Cuál crees que es el secreto para que vuestro humor conecte tan bien con todo tipo de público?

R.- Con la música y el mimo evitamos el “problema de la lengua”, eso es evidente. Por otro lado, las relaciones entre ambos personajes son simples y universales... Y los físicos juegan un papel importante también.

P.- ¿Son los aplausos al final de una función la mejor música?

R.- ¡Absolutamente! Pienso, además, que las risas, las respiraciones, los aplausos son, sin ninguna duda, la expresión musical del público. Forman parte de la obra. Sin ellos, el espectáculo no es lo mismo. J.L.R.



“EL ESCENARIO NO ES UN LUGAR DE REFLEXIÓN, SINO DE ACCIÓN”

Tras el éxito en 2012 de *Escenas para una conversación después del visionado de una película de Michael Haneke*, la troupe de **El Conde de Torrefiel** regresa en noviembre al Teatro Pradillo con una pieza sobre la insatisfacción del mundo contemporáneo



Literatura, coreografía y artes plásticas se dan la mano en *La chica de la agencia de viajes nos dijo que había piscina en el apartamento*.

Su nombre aristocrático poco o nada tiene que ver con las propuestas sutiles, frescas y contemporáneas a las que El Conde de Torrefiel nos tiene acostumbrados desde el estreno de su primera pieza en 2010. *La chica de la agencia de viajes nos dijo que había piscina en el apartamento* es la cuarta propuesta escénica de la troupe, colaboradora habitual de la también interesante La Veronal. “Aun siendo muy distintos en la forma y en el contenido, ambas formaciones se retroalimentan constantemente en las dinámicas de ataque a la escena”, explican Pablo Gisbert y Tanya Beyeler, cabezas pensantes de El Conde de Torrefiel. Y continúan: “Debido a nuestro trabajo en paralelo, nuestras piezas tienen una clara composición coreográfica. La Veronal, en cambio, es una compañía de danza contemporánea que, sin sacrificar las herramientas más técnicas y puras de la danza, construye piezas que se contaminan de muchos y diferentes medios artísticos”.

El Conde de Torrefiel se dio a conocer hace tres años con la puesta en escena de *La historia del rey vencido por el aburrimiento*. Desde entonces, ha marcado un paso ligero para estrenar una obra por temporada: en 2011 fue *Observen cómo el cansancio derrota al pensamiento*; y, en 2012, *Escenas para una conversación después del visionado de una película de Michael Haneke*, dejando un buen sabor de boca entre profesionales y públicos de toda España, al presentar sus piezas en salas y festivales señeros y comprometidos con la dramaturgia contemporánea, como el Teatro Pradillo y el Festival SISMO de Madrid, La Fundición de Bilbao, el Festival NEO y el Antic Teatre de Barcelona, el Festival Escena Abierta de Burgos, el LEAL LAV de Tenerife o el Festival TNT de Terrassa, entre muchos otros. Es precisamente en este último encuentro donde, antes de su llegada al Festival de Otoño a Primavera, tendrá lugar, en el mes de octubre, el estreno absoluto de *La chica de la agencia de viajes nos dijo que había piscina en el apartamento*. Con esta pieza, una vez más, la compañía va más allá del lenguaje verbal, valiéndose de la literatura, la coreografía y las artes plásticas para sacar a escena el consumismo y la insatisfacción eterna de la sociedad contemporánea. Pablo Gisbert (Valencia, 1982) y Tanya Beyeler (Lugano, Suiza, 1980) nos lo cuentan aquí con todo detalle.

PREGUNTA.- ¿Qué buscáis transmitir al público con vuestros montajes?

RESPUESTA.- Las temáticas que tratamos no van más allá de lo que nosotros mismos somos cada día y lo que nos hace estar intranquilos. Nuestro entorno más próximo es el origen de las creaciones. Es imposible separarnos de la idea de hacer algo que no tenga relación con la vida de las personas. La escena nos sirve para organizar todo aquello que nos arrebata y nos retiene, lo que en el día a día sólo existe de manera efímera o casual, pero que tiene un significado concreto y digno de ser expuesto, así como todo lo que nos sugiere la imaginación y el misterio de estar aquí mientras la vida pasa. Es un instrumento para tratar de comprender. Y eso es lo que ofrecemos al público.

P.- ¿Cuáles son vuestros referentes teatrales? ¿Y vuestros referentes artísticos universales?

R.- Pensamos que no se puede hacer teatro pensando en teatro, desde el teatro y para el público de teatro. Eso es muerte por inanición. El teatro teatral es un acto endogámico y, con ello, deficiente. Nos gustaría hablar más bien de puntos de partida, formas artísticas que nos apasionan cuando somos nosotros los espectadores. Una lista en *random* de gente viva sería: Philippe Quesne, Ivo Dimchev, Toshiki Okada, El Gran

Puzzle Cózmico, Mercedes Álvarez, David Shrigley, Gaspar Noé, Gisele Vienne, Martin Parr, Santiago Sierra, Scout Niblett, Harmony Korine, Mario Vaquerizo, Boys Noize, muchos fanzines y David Foster Wallace y Roberto Bolaño, que, aunque estén muertos, son lo más vivo que se puede leer hoy.

P.- ¿Cómo es vuestra manera de traducir en escena la realidad contemporánea?

R.- Nos gusta definir a El Conde de Torrefiel como una investigación que se extiende en el tiempo. Creamos piezas escénicas como entregas o discursos circunstanciales y limitados temporalmente, que nos sirven como piquetes en el camino, un recorrido para alcanzar precisamente la respuesta a esta pregunta. En los trabajos anteriores nos hemos centrado en idear formas para crear una antítesis entre la palabra y la imagen, entre el texto y la acción, de manera que el espectador tuviera que cuestionar continuamente lo que se le presentaba en escena y así accionar su propio juicio. Hay una constancia en nuestra manera de entender el teatro y es que éste existe sólo en la cabeza del espectador. Nosotros ofrecemos elementos y las herramientas para leer e interpretar esos elementos, pero, sin la participación intelectual del espectador, el trabajo es inexistente. Es el espectador quien decide.

P.- ¿Por qué ese deseo de trasladar el Pop Art a una sala de teatro?

R.- Uno de los puntos de interés del Pop Art es que no pretende decir nada más de lo que materialmente es, no esconde ningún mensaje, no es un entresijo de lo simbólico, sino que es autorreferencial y esto lo hace eficazmente concreto y potente, acapara toda la atención. Del mismo modo, esta obra no tiene un tema en concreto, sino que fluctúa por diferentes estados, ambientes y formas. Además, el Pop Art tiene la capacidad de dejar aturrido al que lo observa; paradójicamente, resulta difícil aceptar su simplicidad, su franqueza, su transparencia y, en definitiva, su arrogancia. Por eso mismo es difícil de olvidar. Frente al Pop Art, el espectador debe tomar un lugar distante, para poder asimilar su expresión descarada y no caer en su trampa. Es un ejercicio mental de desengaño y de lucidez. La obra de arte existe sólo en la cabeza de aquel que la mira y la puede entender como tal. La estética del Pop Art se sustenta en la epidermis, en el estrato superficial, en el color, las formas y lo efímero y hace de todo esto un símbolo en sí. Un valor. El Pop Art es la aniquilación de los ancestros, la tradición y la naturaleza. Es la manifestación artística del poder del capital. Desde hace un tiempo, todo es potencialmente una obra de arte. Eso es lo que nos interesa trasladar a escena.

P.- Habéis definido vuestro último espectáculo, *La chica de la agencia de viajes nos dijo que había piscina en el apartamento*, como una partitura de cuerpos, palabras y sonidos...

R.- Es una manera de describir nuestra forma de organizar el material que seleccionamos. En nuestro caso, el trabajo en escena es fundamentalmente de tipo estructural y coreográfico y se rige por reglas que se asemejan a las del lenguaje musical: ritmo, armonía, tempo. Estos criterios sirven para tejer dinámicas y son aplicables a todos los elementos que aparecen, desde la luz al movimiento, desde el texto a la música. Y, todo esto, para crear el ambiente idóneo en cada momento y, así, una dramaturgia internamente sólida pero, sobre todo, autosuficiente.

“ES VITAL QUE UNA SOCIEDAD SÓLIDA TENGA UNA VISIÓN CONTEMPORÁNEA DEL ARTE”

P.- Lo grotesco, lo trash, lo feo, lo macabro... ¿Qué inspira esta estética en vuestra obra?

R.- El título *La chica de la agencia de viajes nos dijo que había piscina en el apartamento* es una frase que encierra una expresión de desencanto y de disgusto. Estos gestos sensibles también pertenecen a lo grotesco, a lo trash, a lo feo. Al mismo tiempo, el título evoca un contexto contemporáneo y popular, la agencia de viajes y las vacaciones, una circunstancia excepcional y pasajera que invita al placer. Habla de la idea de vivir todos los días como si fueran domingo. La estética de la obra se construye con todos los elementos que pueden evocar la convivencia entre estos estados de pesadumbre y de diversión.

P.- El montaje habla sobre el consumo extremo de nuestra sociedad, sobre la insatisfacción crónica, sobre el sentimiento insaciable, ¿estamos ante una crítica constructiva del progreso?

R.- El escenario no es un lugar de reflexión, es un lugar de acción. La reflexión siempre es posterior a la escena. Esta obra no propone una contraoferta a la sociedad contemporánea, retrata sus aspectos, los expone y hace de ello una ficción, una representación artística. El riesgo de demonizar nuestro tiempo está en aportar una visión limitada y poco acertada de aquello que estamos viviendo. Nosotros tenemos muy interiorizado el sistema y, aunque lo sentimos dañino para todos, también lo sentimos nuestro, como un brazo. El consumo extremo, la insatisfacción o la sobre-estimulación no son entendidos como connotaciones negativas, sino como datos objetivos para construir y pensar después si queremos quitarnos el brazo, tatuárnoslo o ninguna de las dos opciones.

P.- Esta no es la primera vez que actuáis en el Teatro Pradillo, ¿qué significa esta sala para vosotros? ¿Es distinto el público de Madrid que el de Barcelona o del resto de España?

R.- Ésta es la segunda vez que presentamos en el Teatro Pradillo. También estaremos dos semanas. Es el único teatro del país que nos ha programado durante dos semanas seguidas, cuando en Madrid apenas se conocía a El Conde de Torrefiel. El equipo de Pradillo es el paradigma del sabio y del visionario. Es la demostración de que

un proyecto sólido no es sólo una cuestión de recursos, sino que es, ante todo, una cuestión de ideas. Los recursos son más que necesarios, pero cuando flaquean, lo que determina el vigor y la personalidad es la riqueza en ideas. Y esto hace del Teatro Pradillo un lugar de resistencia artística. A pesar de su injusta fragilidad económica, la programación es variada y con mucha calidad. El Teatro Pradillo es para nosotros el lugar lógico donde exhibir nuestro trabajo. En relación al público, hay ciertas diferencias de temperatura entre los públicos de España, pero son muchos los posibles factores determinantes y no es sólo una cuestión geográfica. La ciudad, el teatro, el contexto, el día de la semana..., todo altera y configura la predisposición del espectador. Actuar en Barcelona es, para nosotros, de alguna manera, actuar “en casa”; pero, en varias ocasiones, nos ha sorprendido la implicación de algunos públicos para los cuales éramos unos completos desconocidos. Madrid, en este sentido, ha sido una ciudad que nos ha tratado muy bien.

P.- ¿En qué momento decidís dedicaros al mundo del teatro? ¿Es posible vivir de ello hoy en día en España?

R.- Si trabajas mucho y de manera constante, antes o después te encuentras dedicándote a ello, pero no hay un momento concreto ni una fecha exacta. El proceso es muy reconocible y aplicable a cualquier ocupación. Cuando algo te apasiona, el primer paso para acercarte a ello es a través de la observación y de la práctica: el estudio. Lo que se diría echarle horas. Al entrar más en contacto, decides si el interés es real y profundo o superficial. Y, sobre todo y lo más difícil, es entender cuál es tu lugar en todo esto y de qué manera puedes aportar algo realmente bueno. La expresión “vivir de ello” es bastante delicada, ya que este trabajo no tiene un carácter de continuidad, no es una tarea industrial (aunque se quiera aplicar el modelo) y está sujeto a variaciones que no son calculables de manera estadística y, por lo tanto, tampoco su rentabilidad es explícita. Es vital que una sociedad sólida tenga una visión contemporánea del arte, porque el arte, el bueno, es visionario. En España, el sector está en caída libre, no sólo por la situación económica, sino también y, sobre todo, por las políticas culturales que aniquilan deliberadamente el sector. Pero la condena viene de antes, las formas despreocupadas del pasado no pudieron construir un estatus cultural lo suficientemente sólido, arraigado y justo. España tiene una relación podrida con su cultura, la ama y la desprecia a la vez. Otro caso más de violencia. Con todo esto, sí, para nosotros es posible sobrevivir haciendo teatro, pero es imposible dedicarse a un solo proyecto y la flexibilidad y las colaboraciones de todo tipo forman parte de esta ocupación.

P.- ¿Qué viene después de *La chica de la agencia de viajes nos dijo que había piscina en el apartamento*?

R.- Nuestra intención es dar continuidad al trabajo hecho, poder mostrar las piezas el mayor número de veces y en el mejor contexto posible, ya que los trabajos todavía siguen creciendo y tienen energía. Desde 2010 hemos estrenado una obra por año y nos parece un ritmo intenso. El escenario no es el único medio de trabajo, nos gusta pensar que El Conde de Torrefiel puede expresarse de diferentes maneras. Por ejemplo, nos gustaría hacer una película. Mientras, seguimos colaborando con La Veronal. La próxima creación será en Madrid, para la Compañía Nacional de Danza: *Nippon-Koku* se estrenará en el Matadero en febrero de 2014. L.C.



Pablo Gisbert, responsable de la dramaturgia y la dirección.

TÍTULO: LA CHICA DE LA AGENCIA DE VIAJES NOS DIJO QUE HABÍA PISCINA EN EL APARTAMENTO
COMPañIA: EL CONDE DE TORREFIEL
DRAMATURGIA Y DIRECCIÓN: PABLO GISBERT
TEXTO: PABLO GISBERT E INTERPRETES
INTÉRPRETES: CRIS CELADA, TANYA BEYELER & GUESTS
DÓNDE: TEATRO PRADILLO
CUÁNDO: DEL 27 DE NOVIEMBRE AL 1 DE DICIEMBRE DE 2013
MÁS INFORMACIÓN: WWW.MADRID.ORG/FO

*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

LA OPINIÓN...

Y DESPUÉS DE LA POSMODERNIDAD, ¿QUÉ? por Pablo Caruana

Uno de los aspectos de las compañías de finales de los 90 y principios del siglo XXI del teatro de investigación, experimental o independiente (pónganle el sustantivo que menos rechazo les cause) es la existencia de colectivos con estructuras cercanas a las de la compañía. Algo que en los 90, en este tipo de teatro, se había perdido en pos de la figura del creador solitario. Ejemplo de ello es El Conde de Torrefiel, que ahora llega a Madrid con su cuarta obra. Ejemplo inteligente.

El Conde busca tener un trabajo que se vaya desarrollando a través del tiempo, pero sabe del callejón sin salida que es en estos días la estructura cerrada. Así, hablar de El Conde es hablar de su trabajo directo con la compañía de danza La Veronal, de su estrecha colaboración con La Tristura, de sus concomitancias con el colectivo PlayDramaturgia (verdaderos kamikazes del "streaming escénico"), de su integración en un espacio de investigación como Azala... El Conde, además, cambia elencos, formatos, espacios... Se sabe y se busca en el cambio y la contaminación continua, pero al mismo tiempo es, quizás, la compañía de su generación con una impronta y un lenguaje más reconocible y propio.

La primera creación que vi de El Conde de Torrefiel fue hace cuatro años: *Morir Nunca*, una pieza de vídeo que se estrenó en el extinto festival de Barcelona organizado por el colectivo La Porta, el LP (no debemos dejar de nombrar las muertes, una tras otra, de enumerarlas, lamentablemente, van siendo demasiadas). Si pueden, échense un ojo (está en su web), en él hay mucho de los cimientos sobre los que se erige este proyecto artístico: un arte fundamentado en la acción, una relevancia del sonido y la música como basamento dramático (no son fortuitas las raíces valencianas del colectivo); y una persona, Pablo Gisbert, con una de las escrituras más poéticas y punzantes que me he encontrado en muchos años, escritura que además tiene uno de los aspectos más difíciles de este "nuestro teatro": humor. Pueden encontrar el texto de su anterior obra,

Escenas para una conversación después del visionado de una película de Michael Haneke, en la editorial Teatron-Tinta.

Quizás en España se perdió una generación de este "otro teatro". Casi sin quizás. Hoy tenemos ejemplos de una generación nacida en los 70 (Oskar Gómez - L'Alakran, Rodrigo García, Angélica Liddell, Roger Bernat, la Societat Doctor Alonso de Tomás Aragay y Sofia Asencio, Mónica Valenciano, La Ribot, Elena Córdoba, Olga Mesa, etc.). Pero algo pasó y colectivos y proyectos bien potentes de artistas nacidos en los 70 se extinguieron a principios del siglo XXI. Las razones son muchas, y muchas veces casi incomprensibles. Nombres como Lengua Blanca, Carlos Fernández o Marta Galán son ejemplo de ello.

Entre otras muchas líneas de trabajo, el Teatro Pradillo quiere aunar esos mundos, dar continuidad a una escena que "nació" (por señalar paritorio) de entre el teatro independiente y la renovación de la danza de los 80 y que hoy ya tiene más de 25 años de existencia. Ser punto de encuentro, acompañar y no dejar, aunque sea desde esta pequeña isla sita en el barrio de Prosperidad, que ocurran desapariciones motivadas sobre todo por la falta de apoyo, no solo económico, en las que tantas veces se encuentran creadores y colectivos.

El Conde de Torrefiel es un punto vital en esa línea imaginaria. Su manera de hacer, su aparente levedad que simula irónicamente posmodernidad avezada y su apertura a meterse en mil fregados, que es, al mismo tiempo, inteligencia estratégica para con su absoluta determinación de conformar un lenguaje de compañía, hacen de ellos una de las posibilidades más lúcidas y esperanzadoras de nuestro presente.

Pablo Caruana es periodista y miembro de la Comunidad Pradillo, una plataforma abierta de artistas, teóricos, técnicos y gestores desde la que se piensa y se gestiona el Teatro Pradillo. Fue fundador y director del Festival SISMO (2009-2011), en cuya programación se pudo ver por primera vez en Madrid a El Conde de Torrefiel.



La historia del rey vencido por el aburrimiento (2010).



Observen cómo el cansancio derrota al pensamiento (2011).



Escenas para una conversación después del visionado de... (2012).

Fotos: El Conde de Torrefiel

Pablo Gisbert muestra una escritura punzante y poética en sus obras.

OTRO GRAN ÉXITO DE GÉNESIS

COCHE NUEVO EN CASO DE ROBO



Génesis coche

CON GÉNESIS, TIENES COCHE NUEVO EN CASO DE ROBO PARA VEHÍCULOS CON MENOS DE DOS AÑOS DE ANTIGÜEDAD.

Y, si tiene más de dos años, ¡100% del valor venal más un 30%!

- **Asistencia rápida 24 h.**
Desde el Km. 0 en toda Europa y para todos los ocupantes de tu vehículo.
- **Rotura de lunas, robo o intento de robo e incendio:**
Sin pagar franquicias y sin que afecte a tu bonificación.
- **Daños en equipajes y efectos personales.**
Hasta 500€ por los desperfectos que sufra el contenido de tu maletero en caso de siniestro..
- **Y muchos más servicios diferenciales.**



Génesis Coche



Génesis Moto



Génesis Vida



Génesis Hogar

UNA COMPAÑÍA QUE SE OCUPA DE TODO PARA QUE TÚ NO TENGAS QUE OCUPARTE DE NADA

CALCULA TU PRESUPUESTO EN 2 MINUTOS

genesis.es



Génesis

NOS IMPORTA LO QUE TE IMPORTA



ADOP
Patrocinador del Equipo Paralímpico Español

Peñiza de Vida asegurada por Liberty Seguros. Compañía de Seguros y Reaseguros.



Foto: Compagnie DCA

Con *Panorama*, Decouflé saca del cajón de sastre coreografías de sus primeros años, además de otras míticas y algunas menos conocidas.

MIRAR ATRÁS PENSANDO EN EL FUTURO

El *enfant terrible* de la danza francesa de los 80, **Philippe Decouflé**, revisita algunas de las piezas más significativas de su carrera junto a su mítica Compagnie DCA en su último trabajo, *Panorama*, que en el mes de enero llegará a los Teatros del Canal de la Comunidad de Madrid

Prestidigitador, mago de las sombras y uno de los grandes renovadores de la danza contemporánea a nivel mundial. Muchos han sido los calificativos y elogios que a lo largo de los años han acompañado la trayectoria del bailarín y coreógrafo Philippe Decouflé (París, 1961). Considerado todo una institución del panorama dancístico internacional, el inquieto Decouflé ha recorrido buena parte de su carrera de la mano de la compañía DCA, que él mismo fundó hace ya la friolera de tres décadas. Entonces corría el año 1983 y él apenas superaba la veintena. Hasta nuestros días, mucho ha cambiado el panorama de la danza y la escena, pero él se ha reinventado una y mil veces; hasta ahora, siempre con acierto.

Famoso por haber sabido (y querido) moverse como nadie en esa personal encrucijada que él mismo ha trazado a caballo entre las artes circenses, la imagen audiovisual y la danza, su búsqueda de nuevas experiencias y territorios vírgenes por explorar parece no haber llegado a su fin. Su *affaire* con el vídeo (que desde hace 15 años viene integrando en sus diferentes trabajos escénicos) se ha alternado sobre las tablas con otras de sus variadas pasiones, como pueden ser el cine, el circo, el *music hall* o el mundo del cabaré.



Foto: Compagnie DCA

Philippe Decouflé fundó su famosa compañía DCA en 1983.

Si una cosa está clara con él, es que Decouflé no entiende de convenciones. Domina el movimiento, busca continuamente el equilibrio entre el orden y el caos, le seducen las diferencias y sus eclécticas puestas en escena muestran a un genio que parece no querer aburrirse jamás. Por algo será que a lo largo de su carrera, Decouflé ha sabido mezclar –sin despeinarse– piezas íntimas de pequeña envergadura con megaeventos a todas luces (en 1992 diseñó las ceremonias de apertura y de cierre de los Juegos Olímpicos de Invierno de Albertville y, en 1997, la puesta

en escena de la ceremonia de inauguración del 50º Aniversario del Festival de Cine de Cannes, por citar tan sólo algunos ejemplos destacados). Como muestra de su carácter inquieto, en su haber es posible hallar coreografías, trabajos de vídeo-danza, vídeos musicales, anuncios televisivos e, incluso, un premiado cortometraje: *Le p'tit bal*.



Foto: Christian Berthelot

Los juegos de luces y sombras son claves en las piezas de DCA.

A punto de cumplir 52 años el próximo mes de octubre y a tenor de lo que han dicho las críticas internacionales de su último trabajo, *Panorama*, que ahora se estrena en España, parece que Decouflé se mantiene en la misma buena forma a la que ya nos tiene acostumbrados. En Madrid se dejó ver por última vez con *Coeurs Croisés* en mayo de 2010, en el Teatro Circo Price. En esta ocasión, visitará los Teatros del Canal el próximo mes de enero de 2014. Para montar *Panorama*, el coreógrafo decidió revisar la historia de su compañía DCA sumergiéndose en sus anteriores trabajos. Pero como él mismo afirma, su última creación es más una variación que una repetición. Decouflé revisita el pasado, pero apuntando, una vez más, hacia el futuro.

Con *Panorama*, ha querido sacar del cajón de sastre piezas de sus primeros años, como *Vague Café* o *Jump*, y también otras que no pudieron verse con asiduidad en escena, como *Codex*, *Petites pièces montées* o *Shazam!*, entre algunas otras. El juego está en la evolución y en el trueque. Bailarinas femeninas sustituyen a los intérpretes masculinos de las piezas originales. Fisionomías y cuerpos distintos a los de antes se enfrentan ahora a los mismos pasos. Los quin-

tetos se cambian por los antiguos cuartetos en fragmentos reinterpretados... Además, *Panorama* marca el regreso de la colaboración con dos de sus más leales compañeros: Eric Martin, que dirige al equipo de bailarines, y Philippe Guillotel, que (re)diseña el vestuario.

Cuando presentó *Sombrero* en Madrid en 2006, pieza que también aborda en *Panorama*, Decouflé afirmó en una entrevista de prensa que “es importante hacer soñar a la gente”. Entonces lo consiguió con un celebrado juego de luces y sombras. Ahora, con *Panorama*, el coreógrafo galo ha querido hacer un guiño a toda su carrera para hacer gala, una vez más, de una gran celebración sobre las tablas. **LUISA CASTIÑEIRA**



Foto: Christian Berthelot

Danza, circo y vídeo se suman en las obras de Decouflé.

TÍTULO: PANORAMA
DIRECCIÓN Y COREOGRAFÍA: PHILIPPE DECOUFLÉ
DISEÑO DE VESTUARIO: PHILIPPE GUILLOTTEL
COORDINACIÓN DEL EQUIPO, COREOGRAFÍA Y VESTUARIO: ERIC MARTIN
INTÉRPRETES: MERITXELL CHECA ESTEBAN, JULIEN FERRANTI, RÉMY-CHARLES MARCHANT, IOANNIS MICHOS, MATTHIEU PENCHINAT, LISA ROBERT, VIOLETTE WANTY
DÓNDE: TEATROS DEL CANAL, SALA ROJA
CUÁNDO: DEL 17 AL 19 DE ENERO DE 2014
MÁS INFORMACIÓN: WWW.MADRID.ORG/FO

*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



UNO

DESEO

Quería trabajar con artistas jóvenes, centrándome en una serie de ideas que me gustaban. También quería regresar a esa energía particular de mis primeros trabajos. Después de todo, los cantantes repiten sus mejores canciones, ¿por qué no pueden los bailarines hacer lo mismo? Pero teníamos que ser cuidadosos con la elección de las partes, porque el tiempo ha pasado y ya no somos los mismos. El mundo ha cambiado. ¿Qué ha pasado con todos esos gestos? ¿Cómo se han mantenido con el paso del tiempo?

DOS

EXTRACTOS

Los recuerdos personales y las emociones fueron la clave. Quería regresar a las creaciones que sólo unas pocas personas habían visto. *Vague Café*, por ejemplo, con la que ganamos la competición de Bagnolet en 1983 y que nunca había vuelto a salir a escena. Al igual que *Jump*, mi primer trabajo de vídeo-danza, que sólo representamos una vez. Es interesante comparar estas danzas –típicas de los 80, muy gráficas, con el estilo de un cómic– con trabajos posteriores más suaves, libres y fluidos, por ejemplo, *Petites pièces montées* y *Decodex*. He incluido también algunas “cosas raras”, más cercanas al circo en realidad, que habíamos explorado, por ejemplo, en trabajos como *Triton*, así como nuevas variaciones sobre los espejos y las sombras de las marionetas.

TRES

VARIACIONES

Es un verdadero desafío recrear piezas de danza que dependen en gran medida de los bailarines originales... ¡y sólo queda uno de entonces, Christophe Salengro! Así, hemos cambiado la distribución de los papeles y hemos mezclado algunas partes de las coreografías. Por ejemplo, una sobra de *Sombrero* se abre paso dentro de un extracto de *Triton* con un traje inspirado en *Shazam!*... Todo esto se corresponde con la idea de una interpretación viva integral, que nos hace pensar en artistas como Alwin Nikolais y Oskar Schlemmer, donde la imagen, la música y el vestuario son tan importantes como la propia danza, con todos esos elementos participando en la reescritura de la pieza.

CUATRO

EL ELENCO

Encontrar a las personas adecuadas es muy difícil, pero también resulta muy estimulante; si los intérpretes son los correctos, casi la mitad del trabajo está hecho. Y no es sólo suficiente con tener a los individuos adecuados, los intérpretes deben encajar entre sí para crear la magia. Todos ellos son buenos bailarines y la mayoría pueden también cantar, tocar un instrumento o actuar. Compartimos una sensibilidad artística y creamos vínculos y uniones entre las secuencias existentes. *Panorama* es una colección de variaciones sobre las formas anteriores, pero crear este mosaico es casi más complejo que crear un nuevo trabajo. Y, al final, destaca por sí sola como una producción independiente.

CINCO

IMPRESIÓN FINAL

Con *Panorama*, tengo la sensación de que he regresado a un gran apartamento en el que una vez viví, pero en el que ahora los muebles están colocados en un sitio diferente. Tenía unos 20 años cuando fundé la compañía DCA. Hace mucho tiempo de aquello, pero parece que hubiera sido ayer. Porque, en realidad, no importa si estoy trabajando en megaeventos como los Juegos Olímpicos de Invierno de Albertville o en proyectos para mi compañía, siempre sigo haciendo el mismo trabajo. Con el mismo placer y con la misma curiosidad.

PHILIPPE DECOUFLÉ, por Rosita Boisseau

Formado en la Escuela de Circo de Annie Fratellini y en la Escuela de Mimo de Marcel Marceau, Philippe Decouflé fundó en 1983 su propia compañía, DCA. En 1993 se instaló junto a su *troupe* en Saint-Denis, a las afueras de París, en un espacio multidisciplinar con salas de ensayo, talleres y oficinas, donde conviven artistas, diseñadores, técnicos e inventores. El lugar, en alusión a la antigua ocupación del edificio, fue rebautizado como La Chaufferie (es decir, el cuarto de calderas).

La primera producción de Philippe Decouflé junto a DCA fue *Vague Café*, cuyo éxito resultó instantáneo entre la crítica y el público. A este espectáculo le siguieron *Surprises*, *Fraicheur limite*, *Soupière de luxe*, *Tranche de cake*, *Codex*, *Novembre*, *Triton*, *Petites pièces montées*, *Decodex*, *Shazam!*, *Solo*, *Tricodex*, *Sombrero*, *Coeurs Croisés*, *Octopus* y *Panorama*. Philippe Decouflé ha dirigido también cortos, vídeos musicales (para New Order o Fine Young Cannibals) y anuncios (para marcas como Polaroid). Uno de los hitos de su carrera más allá de las tablas llegó en 1989 con *Bleu Blanc Goude*, el desfile de Jean-Paul Goude en el Bicentenario de la Revolución Francesa, para el cual Decouflé coreografió *La danse des sabots*. De la mano del Festival de Otoño a Primavera, Philippe Decouflé y DCA han visitado Madrid con *Shazam!*, en el año 2000, con *Sombrero*, en 2006, y con *Coeurs Croisés*, en 2010.

Además de su trabajo junto a su compañía, Philippe Decouflé dirigió la Graduación del French Circus Arts Centre con *Cirk 13* en 2002, así como *Désirs*, del famoso cabaré parisino Crazy Horse. Más recientemente, en 2011, dirigió *Iris* para el Cirque du Soleil, un espectáculo permanente de temática cinematográfica en el famoso Kodak Theatre de Los Angeles. En 2012, además de poner en pie *Panorama*, presentó *Opticon* en París, un proyecto expositivo interactivo de vídeo instalación, que confirmó una vez más su popularidad a nivel internacional.

Aprovechando que Philippe Decouflé ha querido hacer memoria y visitar con *Panorama* algunos de los hitos de su carrera junto a su compañía DCA, la periodista y crítica especializada en danza Rosita Boisseau, toda una institución de la prensa francesa, ha seleccionado especialmente para la Revista del Festival de Otoño a Primavera un extracto de su famoso libro *Philippe Decouflé*, un estudio que, publicado en 2003, apunta certeramente las claves de la trayectoria de ese genio renovador de la danza contemporánea que es el coreógrafo galo.

“En la introducción de *Shazam!* (1998) precisa (en calzoncillos y chaqueta de vestir): “Estoy muy contento de estar aquí con ustedes esta noche; contento pero a la vez incómodo por tener que hablar, porque yo soy bailarín y estoy acostumbrado a expresarme con el cuerpo”. Esta frase, revestida de torpeza sabiamente dosificada, encierra el encanto de Decouflé. Él lo sabe y lo utiliza con moderación para no perder el contacto directo con él mismo y con el público. A continuación, los intérpretes retoman, cada uno por su lado, esta fórmula ya famosa. Y así, el espectáculo se convierte en un ardid para captar la atención cuyo tono paródico no ensombrece la franqueza de la confianza por muy falsamente ingenua que ésta sea. Un aire como de improvisación, de inacabado, proporciona una excelente válvula de escape para el miedo y para la cuestión de la obra acabada. *Shazam!* (fórmula utilizada por los prestidigitadores para hacer aparecer un objeto), “fantasmagoría poco fiable para abuelas frágiles y niños sin edad”, se presenta como la quintaesencia del arte de Decouflé, identificable desde el primer momento como sólo lo son los verdaderos creadores. Esta pieza es también un esbozo en el que el coreógrafo deja de lado los adornos que tanto gustan a Guíllotel para vestir a sus bailarines de la forma más cercana a la piel posible: calzoncillos, sujetadores o albornoces cuando hacen falta.

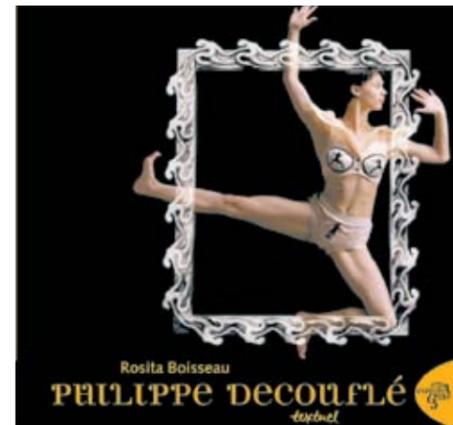
Con rigor y exuberancia, mezcla por primera vez danza y cine en directo. Sus obsesiones (encuadres, planos, metamorfosis...) circulan dúctilmente con idas y venidas entre el escenario y la pantalla. Una película en blanco y negro a modo de introducción, repetida luego en vivo, constituye una de las escenas antológicas de Decouflé. En una consecución de cuadros esculpidos a modo de encaje, los bailarines se incrustan: el ojo de este, la oreja de aquel, el pie del otro. De la imagen al escenario, y viceversa, pasamos del

primer plano al plano general, de un pestañeo a la curva de un muslo, del individuo al grupo. A veces, la imagen anticipa la acción, o al revés, de modo que el movimiento parece propagarse misteriosamente de la una a la otra. Es una visión fragmentada continuamente recompuesta a la guisa del espectador, cuya mirada —como un *zoom*—, modula las imágenes hasta no discernir lo verdadero de lo falso. Una vez más, el telón rojo del teatro se abre sobre otros telones que, a su vez, se hunden en un agujero negro: abismo del mundo que el espectáculo sublima.

Una vez más, espejos multiplican los cuerpos de los bailarines, pequeñas siluetas juguetonas atrapadas en un caleidoscopio en constante movimiento. Más que otras veces, la oscuridad reviste el escenario, esculpiendo la arquitectura inestable y frágil del auténtico espectáculo cine-coreográfico que es *Shazam!* Hombre de imágenes ante todo, al que la narración clásica y la historia importan poco, Philippe Decouflé se interna sin embargo en el corazón de la narración: la actividad humana enfrentada al sinsentido de la existencia.

A la absurdidad, el coreógrafo responde con la irracionalidad de lo imaginario, el cortafuego más radical contra la impotencia de dominar la vida. Si, de hecho, él a menudo sueña con fragmentos enteros de sus piezas, es porque ello entra dentro de lo normal para este artista visual que reconpone el puzzle según las leyes de la poesía y lo fantástico. La fuerza plástica y la gracia intrépida que tienen las propuestas de este contador y constructor reavivan en el espectador zonas subterráneas de una emoción primigenia. Entre luz y penumbra, optimismo y gravedad, vida y muerte, el público se embriaga. Pero con un matiz: haga lo que haga para captar su atención elevando su vida, Philippe Decouflé deja a la audiencia la libertad de adscribirse o no a sus

imágenes, de constatar por él mismo que el peligro merece la pena el rodeo. En lo más álgido de la ilusión del espectáculo, se permite a veces desvelar los trucos sin que éste pierda un ápice de magia. La belleza en Decouflé no es nada engatusadora, se impone como si nada, guardando las distancias. Simple cuestión de elegancia que este espíritu púdico cultiva desde lo más alto. El arte popular es un don que pocos poseen, una especie de insolencia suprema”.



Portada del libro *Philippe Decouflé*, de la periodista Rosita Boisseau.

Rosita Boisseau es periodista independiente y crítica especializada en danza en *Le Monde* y *Télérama*. Autora de películas y exposiciones dedicadas a la danza contemporánea, ha publicado además los libros: *Régine Chopinot* (Editorial Armand Colin), *Montalvo-Hervieu*, *Panorama de la danse contemporaine*, *Panorama des ballets classiques et néo-classiques* (Editorial Textuel) y *Danse et art contemporain* (Editorial Scala). Asimismo, ha participado en trabajos colectivos sobre los coreógrafos Nicole Mossoux y Patrick Bonté (*La Lettre Volée*), Marie Chouinard (*Editions du Passage*) o Michèle Noiret (*Alternatives théâtrales*), entre otros. En el año 2003 publicó, también en la editorial Textuel, su libro *Philippe Decouflé*.



En Iberdrola estamos en España desde 1901
y desde hace una década en 40 países.
Somos una de las mayores eléctricas del mundo.
Y estamos cuidando los ahorros de medio millón de accionistas.

Estamos contigo





Foto: Fabio Esposito

Toni y Peppe Servillo interpretan también a dos hermanos en la ficción, al meterse en la piel del Alberto y Carlo Saporito, dos de los protagonistas principales de la obra.

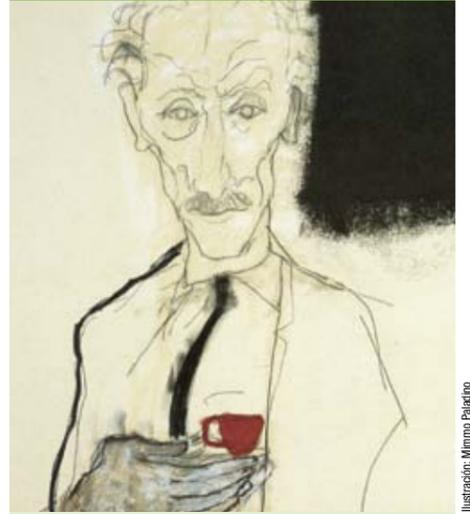


Ilustración: Mimmo Paladino

Ilustración del dramaturgo italiano Eduardo De Filippo.

UNA VOZ INQUEBRANTABLE DEL TEATRO DEL PASADO SIGLO

Considerado como una de las voces teatrales más relevantes y personales del pasado siglo XX, Eduardo De Filippo (Nápoles, 1900 – Roma, 1984) fue un incansable actor, director, dramaturgo y cómico italiano. La obra con la que acaparó su mayor éxito fue *Filumena Marturano* (1946), que, ambientada en el Nápoles de la posguerra, se convirtió muy pronto en uno de los símbolos del neorrealismo italiano. Dos años después de publicar dicha pieza, en 1948, De Filippo firmó *Le Voci di Dentro (Voces desde el interior)*, tal vez, uno de los textos más amargos del autor. Con él, abordaba de nuevo temas recurrentes de su teatro como la importancia del silencio y la ambigüedad entre la realidad y la ensoñación, dibujando, además, un retrato mordaz de la institución familiar. En *Le Voci di Dentro (Voces desde el interior)* trasciende, por encima de todo, el sentimiento de la época y del lugar en el que a De Filippo le tocó vivir: una Italia presa de la neurosis, las dificultades y la desilusión que trajeron al país los duros años de la posguerra.

LA CORRUPCIÓN DEL ALMA HUMANA

Las miserias del ser humano se suben al escenario de la mano del magnífico director e intérprete italiano **Toni Servillo**, que regresa a Madrid junto al Piccolo Teatro di Milano, el Teatro di Roma y el Teatri Uniti di Napoli con la obra neorrealista ***Le Voci di Dentro (Voces desde el interior)***, uno de los textos más amargos del célebre dramaturgo del pasado siglo XX Eduardo De Filippo

¿Qué ocurre cuando los sueños se confunden con la realidad? En un ejercicio teatral inteligente y sutil, el gran actor y director italiano Toni Servillo saca a escena esta difícil cuestión con su último montaje, que al mismo tiempo dirige y protagoniza. *Le Voci di Dentro (Voces desde el interior)*, uno de los libretos más oscuros del dramaturgo transalpino Eduardo De Filippo, es una pieza neorrealista sobre las bajezas de la condición humana. En esta ocasión, un paisaje minimalista y abstracto dota de surrealismo el escenario, al que se suben más de una docena de intérpretes para arropar a Toni Servillo, entre ellos, su hermano Peppe. En la ficción, ambos se meten precisamente en la piel de dos hermanos, Alberto y Carlo Saporito. Viejos muebles, sillas y alfombras (que los protagonistas alquilan a menudo para fiestas religiosas con el fin de ganarse la vida) invaden la casa que ambos comparten con su tío Nicola. Alberto está convencido de que un terrible crimen ha sucedido entre sus vecinos: su amigo Aniello Amitrano ha sido asesinado y su cuerpo inerte está escondido en la cocina de la familia Cimmaruta. En realidad, todo ha sido un sueño, pero tan intenso que Alberto se convence a sí mismo de que se trata de un suceso real y avisa a la policía, que, obviamente, no hallará ni el más mínimo rastro del cuerpo. Alberto entiende, aunque demasiado tarde, que todo ha sido fruto de un mal sueño.

La hipocresía y la mezquindad del alma humana salen a relucir en una trama con giros inesperados, que pone en tela de juicio los odios y rencores familiares de los personajes que salen a escena y, a través de ellos, del mundo en general. Pero, ¿qué sucederá cuando el “falso muerto” regrese sano y salvo al lugar de los hechos? ¿Cuál será la reacción de los implicados en semejante enredo de corrupción y engaño? La reflexión del protagonista, Alberto Saporito, se hará eco en la conciencia del espectador cuando recuerde lo sabio que era su tío Nicola, quien “dejó de hablar, no porque fuera mudo, sino porque hacía años que el mundo se había vuelto sordo”.



Foto: Marco Caselli

El actor y director italiano Toni Servillo es también conocido por sus papeles en la gran pantalla, en películas de éxito como *Gomorra* o *Il Divo*.

Toni Servillo es uno de los actores y directores más reverenciados del teatro italiano y europeo. Napolitano nacido en 1959, fundó el Teatro Studio de Caserta en 1977 y el Teatri Uniti di Napoli en 1987. Ha sacado a escena piezas de autores como De Filippo, Pirandello, Viviani, Moscato, Molière, Marivaux, Omero, Marcoaldi, Trevisan y Goldoni, y ha dirigido óperas de Mozart, Mussorgsky, Strauss, Rossini y Beethoven. Su carrera cinematográfica tampoco desmerece su celebrada trayectoria sobre las tablas, al haber trabajado a las órdenes de directores como Mario Martone, Paolo Sorrentino, Matteo Garrone, Nicole Garcia, Theo Angelopoulos y Marco Bellocchio. Quizá, algunos de sus filmes más conocidos para el gran público sean *Il Divo*, *De Sorrentino*, y *Gomorra*, de Matteo Garrone, que se alzó con el Gran Premio del Jurado en el Festival de Cannes en 2008 y por cuya interpretación, Servillo ganó el Premio Europeo al Mejor Actor en los European Films Awards (EFA).

UN ARTISTA DE PESO. En escena, para la posteridad han quedado las memorables interpretaciones de Servillo en montajes como *Sabato, Domenica e Lunedì*, de Eduardo De Filippo, *Tartufo* y *El misántropo*, de Molière, *Las falsas confidencias*, de Marivaux o *Trilogía della villeggiatura*, de Goldoni. Su capacidad para sumergirse en personajes de carácter torturado le ha valido el aplauso unánime del público y la crítica a lo largo de toda su carrera. En *Le Voci di Dentro*

(*Voces desde el interior*), Toni Servillo se desdobra en los roles de director y actor protagonista para abordar de nuevo un texto de su admirado autor De Filippo. En una entrevista con la prensa italiana, el propio Servillo explicaba cómo “la obra habla de la ruina moral que siguió a la ruina material de la Italia de la posguerra”.

Le Voci di Dentro (Voces desde el interior) aterrizará en los Teatros del Canal de la Comunidad de Madrid en mayo de 2014, abalada por el sello de calidad de tres grandes compañías de la escena europea: Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa, Teatro di Roma y Teatri Uniti di Napoli. Su estreno absoluto tuvo lugar el pasado mes de marzo en Marsella y, antes de su paso por Madrid de la mano del XXXI Festival de Otoño a Primavera, la obra podrá verse en octubre en el Festival Temporada Alta de Girona. El diario *La Marseillaise* llegó a definir este montaje como “una fiesta para la vista y el oído que nadie debe perderse”, mientras que otro tabloide, *Il Sore 24 Ore*, destacaba: “Pasado y presente se mezclan de forma natural en un tapiz de luces, largos silencios y muchas voces interiores que unen Milán y Nápoles en una obra de teatro neorrealista italiano que nunca pierde el ritmo, una pieza ambientada en el pasado, pero que habla del presente y se cuestiona el futuro”. Las expectativas parecen estar servidas con este afilado montaje que se gana el favor de la crítica allí por donde pisa. **LUISA CASTIÑEIRA**



Foto: Fabio Esposito

Más de una docena de intérpretes ponen en pie *Le Voci di Dentro*.

TÍTULO: LE VOCI DI DENTRO (VOCES DESDE EL INTERIOR), DE EDUARDO DE FILIPPO
DIRECCIÓN: TONI SERVILLO
INTÉRPRETES: CHIARA BAFFI, BETTI PEDRAZZI, MARCELLO ROMOLO, LUCIA MANDARINI, GIGIO MORRA, PEPPE SERVILLO, TONI SERVILLO, VINCENZO NEMOLATO, MARIANNA ROBUSTELLI, ANTONELLI COSSIA, DAGHI RONDANINI, ROCCO GIORDANO, MARIA ANGELA ROBUSTELLI Y FRANCESCO PAGLINO
COPRODUCCIÓN: PICCOLO TEATRO DI MILANO – TEATRO D'EUROPA, TEATRO DI ROMA Y TEATRI UNITI DI NAPOLI
DÓNDE: TEATROS DEL CANAL, SALA ROJA
CUÁNDO: DEL 15 AL 17 DE MAYO DE 2014
MÁS INFORMACIÓN: WWW.MADRID.ORG/FO

*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 Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa copoduce *Le Voci di Dentro* con el Teatro di Roma y el Teatri Uniti di Napoli.

“Un Teatro de arte para todos”. Tal fue el eslogan que acompañó al Piccolo Teatro di Milano en el momento de su fundación, cuando corría el año 1947, de la mano de Giorgio Strehler, Paolo Grassi y Nina Vinchi. Desde entonces, Piccolo puede presumir de haber sido el primero, y quizás, el más famoso, teatro de repertorio de toda Italia. Financiado desde sus orígenes por organismos estatales y locales como un servicio público para el bienestar de los ciudadanos, dos son sus principales objetivos: poner en pie montajes de calidad y que éstos sean accesibles a una audiencia tan amplia como sea posible.

Bajo la batuta de su primer director, Giorgio Strehler, Piccolo Teatro di Milano se atrevió con textos de Shakespeare, Brecht, Goldoni o Chéjov, por citar sólo algunos de los grandes autores que entonces sacó a escena. En 1998, Sergio Escobar y Luca Ronconi asumieron la dirección del teatro, un cambio que llegó con aires tanto de internacionalidad, consolidándose como un punto de encuentro cultural en Europa, como de polivalencia, abriéndose a diferentes tipos de disciplinas y estilos: desde clásicos como Calderón de la Barca, Eurípides o Esquilo hasta piezas contemporáneas firmadas por Edward Bond o Jean-Luc Lagarce, pasando por textos menos habituales de los circuitos escénicos más convencionales (como los de Schitzler) o, incluso, poniendo en pie adaptaciones teatrales de famosas novelas, como la mítica *Lolita*, de Navokov.

En esta ocasión, Piccolo Teatro di Milano llega al XXXI Festival de Otoño a Primavera con una coproducción junto al Teatro di Roma y el Teatri Uniti, otras dos célebres instituciones del país transalpino. El Teatro di Roma, fundado en 1964, cuenta en su haber con directores de la talla de Vito Pandolfi, Franco Enriquez, Luigi Squarzina, Pietro Carriglio, Luca Ronconi, Mario Martone, Giorgio Albertazzi, Giovanna Marinelli o el actual Gabriele Lavia, en el cargo desde el año 2011. El empeño del Teatro di Roma no cesa cuando se trata de mostrar a la audiencia los aspectos más emocionantes de los grandes clásicos, dejándole además espacio a las novedades más frescas de la escena no sólo italiana, sino también internacional. Por su parte, el Teatri Uniti di Napoli nació en Nápoles en 1987, tras la unión de tres diferentes compañías, Falso Movimento, Teatro dei Mutamenti y Caserta Teatro Studio, de la mano de tres directores, Mario Martone, Antonio Neiwiller y Toni Servillo. Su aportación a la escena italiana y extranjera desde

hace más de 25 años ha sido indiscutible, sirviendo como un laboratorio permanente para la producción y el estudio del arte escénico contemporáneo (mezclando, en algunas ocasiones, el lenguaje teatral con la música, la danza, el cine y las artes visuales).

Volviendo al Piccolo Teatro di Milano, hoy en día, sus obras son habituales de los festivales y salas internacionales con más renombre del mundo, mientras que en su hogar, Milán, tiene su sede en tres auditorios: el Piccolo Teatro Grassi (su espacio primitivo), el Teatro Studio (de carácter experimental, que acoge además una escuela de teatro) y el Piccolo Teatro Strehler (el mayor de todos ellos, en funcionamiento desde 1998, con la friolera de 968 butacas). Estas singulares salas de teatro no limitan su actividad a acoger las producciones de su propia compañía (producciones que, por otra parte, ya resultan ser, por sí solas, razones de peso como para poner en pie uno, dos o tres auditorios), sino que cuentan, además, con invitados de auténtico lujo de forma más o menos periódica: léase Peter Brook, Simon McBurney, Patrice Chéreau, Robert Lepage, Declan Donnellan, Robert Willson, Eimuntas Nekrosius, Lev Dodin, Ingmar Bergman o Lluís Pasqual, entre otros; es decir, lo más selecto de la escena internacional de las últimas décadas (muchos de ellos, también habituales de los escenarios madrileños de la mano de Festival de Otoño a Primavera).

En España, el Piccolo Teatro di Milano no es para nada un desconocido. Su sello se ha dejado sentir en montajes tan celebrados como la ópera *Cossi Fan Tutte*, dirigida por Giorgio Strehler, que pudo verse en el Teatro Español de Madrid en 2004, *Il Ventaglio* o la *Trilogia della villeggiatura*, de Carlo Goldoni, con dirección de Luca Ronconi y Toni Servillo respectivamente. Estas dos últimas piezas fueron presentadas también en el Festival de Otoño a Primavera, la segunda de ellas, una vez más, de la mano del Teatri Uniti di Napoli.

Poco más resta decir de este clásico de la escena europea, y es que sus cifras tampoco pasan desapercibidas: unas seis décadas de actividad incansable, cerca de 300 piezas producidas, 200 de las cuales fueron dirigidas por su fundador Giorgio Strehler, 198 intérpretes licenciados en su escuela de teatro (fundada por Strehler en 1986 y hoy dirigida por Luca Ronconi), etc. Llegados a este punto, sólo cabe preguntarse qué nos depararán sus próximos 60 años de trayectoria. Tantos, por lo menos. **L.C.**



La muerte de un amigo soñada por uno de los protagonistas, Alberto Saporito, desata el escándalo.

REFLEXIONES SOBRE EL AUTOR Y SU OBRA

por Toni Servillo

“Eduardo De Filippo es el más extraordinario y, posiblemente, el último representante de la dramaturgia popular contemporánea. Después de Eduardo, la prevalencia del aspecto formal distanció al teatro de cualquier dimensión popular real. Él es el autor teatral italiano que, como parte de su estilo dramático, más eficazmente favoreció el encuentro, y no la separación, entre el texto y la puesta en escena. Abordar sus trabajos es adentrarse en ese equilibrio inestable entre la palabra escrita y la palabra hablada que hace de su teatro algo ambiguo y siempre sorprendente. Siguiendo sus enseñanzas, trato de no permitir nunca que el texto prevalezca sobre la interpretación, ni la interpretación sobre el texto, ni la dirección sobre el texto y su interpretación. El profundo espacio en silencio que existe entre el texto, los actores y el público llena el escenario de significado noche tras noche, actuación tras actuación.

Le Voci di Dentro (*Voces desde el interior*) es la obra en la que Eduardo, aun manteniendo una atmósfera suspendida entre la realidad y la ilusión, indaga más profunda y decisivamente en las conciencias culpables de sus personajes y, por lo tanto, de la audiencia. El asesinato de un amigo, soñado por el protagonista principal Alberto Saporito, que cree que el delito ha sido cometido realmente por sus vecinos, pone en marcha los oscuros mecanismos de la sospecha y de la acusación, hasta desembocar en una verdadera “atomización de una conciencia culpable”, en la que Alberto Saporito se ve a sí mismo como un testigo y un cómplice trágico, sin poder hacer nada para redimirse. Eduardo escribió esta pieza en las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial, dibujando con precisión la decadencia de los valores que experimentaría la sociedad en todo el mundo en las décadas siguientes. Y todavía hoy, parece que Alberto Saporito se baja del escenario y se acerca los espectadores, diciéndoles que la historia que está contando les concierne, porque todos somos víctimas, abrumados por la indiferencia de otro período de posguerra moral”.



Foto: Stephan Vanfleteren
Los miembros de tg STAN, compañía fundada en 1989.

“LA OBRA ES UNA DE ESAS JOYAS UNIVERSALES DE LA HISTORIA DEL TEATRO”

El colectivo belga tg STAN llega en junio de 2014 a la Sala Cuarta Pared con *Traición*, una de las piezas más celebradas del Nobel de Literatura Harold Pinter, que narra los sinsabores de una trágica relación amorosa a tres bandas

“*Stop Thinking About Names*”. Siguiendo las iniciales de esta rompedora premisa, cuatro jóvenes belgas se unieron a finales de 1980 bajo el nombre de tg STAN. Todos defendían la libertad de acción y de actuación, rechazaban el autoritarismo de un único director y querían volcarse en el desarrollo pleno del actor. Como ellos mismos definieron entonces, su colectivo surgió como “una reacción al exceso de esteticismo y a los experimentos formales e idealistas de los directores autoritarios”. La relación pura que existe entre el intérprete, el personaje y el texto estaba (y está) en el punto de mira de la compañía. Tras casi 25 años, el sello STAN continúa sin entender de dogmas ni de jerarquías, pero sí de deseo. Un deseo de comunicar, de trasladar al público su pasión por los textos que ama. Ahora, esta *troupe* que compone piezas en varios idiomas y las desarrolla, incluso, en otros países, suma un nuevo tanto a su ya rico y variado repertorio (en el que tienen cabida Ibsen, Chéjov o Bernhard, pero también Cocteau, Wilde o Diderot), con la puesta en escena de *Traición*, una de las obras más aclamadas del Premio Nobel de Literatura en 2005 Harold Pinter, considerado como uno de los más grandes dramaturgos del último siglo.

Bajo estas líneas, Frank Verduyssen (Amberes, 1965), uno de los miembros fundadores del excepcional colectivo (en la foto, el segundo por la izquierda), reflexiona sobre esa forma tan personal de hacer teatro que su compañía defiende en salas y festivales de medio mundo desde hace más de dos décadas.

PREGUNTA.- tg STAN es un colectivo en activo desde finales de la década de 1980, ¿por qué fases habéis pasado el mundo del teatro desde entonces? ¿Habéis pensado alguna vez en abandonar? ¿Es más sencillo trabajar ahora o antes?

RESPUESTA.- Desde el principio, consideramos nuestra compañía como un vehículo para hacer realidad los sueños y las aspiraciones de los individuos que formaban parte de ella. Algunas veces estos sueños eran comunes y otras no. La libertad para trabajar con otras personas o en otros círculos siempre estuvo ahí. En un espectáculo estamos los cuatro miembros juntos; en el siguiente, solo uno o dos con algunos invitados; y otras obras son una colaboración entre STAN y reconocidas compañías de la escena europea, como Dood Paard, Maatschappij Discordia, De Koe o NTGent, etc. Por todo esto, nuestra evolución ha sido muy orgánica y continua.

Otra consecuencia de este enfoque es que nunca hay la necesidad de “dejarlo”. Cuando alguien me pregunta: ¿Alguna vez has querido hacer cosas fuera de STAN?, yo siempre respondo: “Puedo hacer cosas fuera de STAN estando dentro de STAN, así que, ¿por qué voy a tener la necesidad de dejar la compañía?”. En lo que se refiere a la última cuestión, debemos admitir que hemos estado bastante mimados. No tenemos muchos recursos, pero siempre hemos contado con el apoyo del gobierno y de otros teatros. Dicho esto, el clima económico actual es mucho más duro que cuando empezamos. La cultura se describe cada vez más como algo “inútil” por los gobiernos que cada vez más abrazan el pensamiento neoliberal, donde los asuntos sociales se consideran exclusivamente en términos económicos.

P.- ¿Es vuestro teatro universal o está dirigido a un tipo de público determinado?

R.- De ninguna manera consideramos nuestro trabajo apto tan sólo para audiencias expertas. Da la casualidad de que somos actores a los que nos encanta pasar el tiempo enredando con los textos y queremos comunicar las palabras y las ideas creadas por los autores que adoramos. Creemos que esos textos son universales, lo que significa que son accesibles y relevantes para todo tipo de públicos. Al hablar con los estudiantes, siempre les decimos: “Escuchad, si os gusta el fútbol, está bien. Si queréis pasaros la vida en un bar tomando cervezas, seguid adelante, disfrutad. A nosotros simplemente nos gusta aprender textos de memoria y recitarlos sobre un escenario ante la audiencia. Esto no nos hace mejores seres humanos, ni más inteligentes, ni más cultos, es sólo un hecho. Así que venid a vernos, puede que también os guste. Si no es así, está bien”.

P.- ¿Cómo es vuestra técnica experimental y vuestra puesta en escena?

R.- A menudo, escuchamos que no tenemos vestuario ni escenografía. Eso no es cierto. Trabajamos duro para desarrollar los aspectos visuales de nuestros espectáculos. Lo que la gente quiere decir, por supuesto, es que no tenemos trajes ni decorados en el sentido más convencional de las palabras. Nunca imitaremos un escenario realista ni tendremos vestidos de época. Para nosotros, nuestra escenografía siempre es una interpretación universal de la realidad propuesta por el autor de cada pieza.

P.- ¿Cómo es el método de tg STAN basado en la “actuación pura”?

R.- Hay algunos conceptos que unen a los actores de STAN o a aquellos que trabajan con STAN: el hecho de no creer en la “ilusión” en escena (como si un actor pudiera “ser cualquier otra persona”) y nuestro rechazo a construir una “cuarta pared” entre nosotros y la audiencia. Cuando desarrollamos un montaje, pasamos mucho tiempo alrededor de una mesa. Traducimos el texto juntos. Discutimos y desarrollamos todos los aspectos de la pieza en conjunto (vestuario, iluminación, dramaturgia, promoción, decorados...). Más o menos dos semanas antes del estreno, nos aprendemos el texto de memoria y hacemos ensayos de ese texto. Desarrollamos la escenografía y lo decidimos todo sobre la puesta en escena. Pero es fundamental señalar dos cosas: la primera es que no decidimos cómo el actor interpretará su texto. Hacer eso es una responsabilidad únicamente del individuo. Y la segunda es que, en realidad, nosotros nunca interpretamos la obra antes de que el público esté presente. No somos capaces de hacerlo todo “de verdad” sin que estén los espectadores. Así que el primer espectáculo frente a una audiencia es, en realidad, la primera vez que interpretamos esa obra. Después de esto, continuamos discutiendo la pieza y desarrollándola todavía más.

P.- tg STAN es un colectivo que trabaja sin director, ¿es siempre posible tomar las decisiones en conjunto sin que haya conflicto?

R.- Cuando estábamos en la escuela, nos dimos cuenta de que compartíamos un deseo común: amábamos todos los aspectos de la creación de un espectáculo. Queríamos decidir sobre el cartel, la traducción, la dramaturgia, el decorado, la acción, etc. Nuestro trabajo nunca ha sido un rechazo hacia el director. Simplemente, no éramos capaces o no estábamos dispuestos a ser el instrumento para cumplir los sueños de un director individual. Queríamos tener en nuestras manos nuestro propio destino, desarrollar nuestras propias ideas y representar nuestro propio trabajo. Es cierto que al trabajar juntos, el conflicto siempre está presente. Y no hay ningún problema. Sólo cuando consideras los conflictos como un tabú, se convierten en algo problemático. La democracia es un trabajo duro. Pero, sin duda, merece la pena. Y se toman las decisiones. Continuamente. Sólo tienes que trabajar un poco más duro para llegar hasta ellas. Pero, realmente, es mucho más gratificante representarte a ti mismo y a tu propia compañía, en lugar de simplemente ejecutar la decisión que ha sido tomada por otra persona.

P.- Habéis afirmado que con vuestro teatro exploráis la relación pura que existe entre el intérprete, el personaje y el texto... ¿de qué manera?

R.- Somos muy abiertos y directos, nos presentamos vulnerables y “desnudos” ante el público. Hay tres socios o compañeros en un teatro: el actor, el autor y la audiencia. Y el tarea del actor es la de ser un mediador entre el autor y el público. Y no tratar al espectador como si fuera tonto, sino valorar su inteligencia. Otro potente motor para STAN es el hecho de que somos nosotros mismos quienes elegimos los textos. Nadie nos dice qué libreto debemos representar. De este modo, la relación entre nosotros, el texto y la audiencia es siempre una línea recta.

P.- Defendéis la absoluta libertad de acción en escena, ¿cómo es posible trabajar sin dogmas ni reglas preestablecidas?

R.- La libertad absoluta es, por supuesto, imposible. La vida de un actor en escena siempre está influenciada por toda una pléthora de contradicciones y paradojas. Verdad y mentira, caliente y frío, libre y encarcelado, honesto y engañoso, libre y unido, etc. Algunas veces, nuestras obras están perfectamente organizadas y otras no. Pero el objetivo final es siempre el mismo: llegar a los corazones y a las mentes de los espectadores. Siempre tienes que preguntarte a ti mismo lo siguiente: “¿Cómo lo hago?”. Y, para cada obra, la respuesta es más o menos diferente. Algunos montajes requieren un contacto muy directo con el público, mientras que otros funcionan mejor con un contacto menos directo. Algunas veces es necesario mucho decorado y otras es mejor un espacio casi vacío. En ocasiones, hay pocas normas, mientras que en otras hay un montón... “Dogma” es un término negativo que, por supuesto, tenemos que evitar. En general, nuestra manera de estar sobre el escenario, nuestro trabajo, nuestra forma de actuar, nuestra estética, todo, es la consecuencia de las cualidades y de los defectos de los individuos que han creado la pieza. Ni más, ni menos.

P.- ¿Vuestro método es no tener método?

R.- Lo cierto es que no tenemos un método preconcebido desde el principio. Los teóricos sí han definido hábilmente nuestra forma de trabajar, pero nosotros “sólo” hacemos aquello que es lo nuestro. Por supuesto, tenemos nuestras opiniones y nuestros puntos de vista, como exponía anteriormente, pero el núcleo de nuestra forma de hacer es el deseo y no una teoría cerebral, dramática o metódica. De nuevo, nuestro método es, en realidad, una consecuencia de nuestras cualidades, ideas, defectos...

P.- En tg STAN todo está volcado en el desarrollo pleno del artista... Después de dos décadas de trabajo, ¿seguís aprendiendo cosas nuevas cada vez que salís a escena?

R.- Por supuesto que aprendemos. Esa es una de las consecuencias maravillosas de trabajar continuamente con otra gente. Siempre nos ha parecido importante colaborar con otros intérpretes, más jóvenes o más viejos. Y cuando trabajamos con ellos, forman parte de STAN por el periodo de tiempo durante el cual desarrollamos e interpretamos ese espectáculo en concreto. No hay jerarquía entre ellos y nosotros cuando colaboramos en un montaje. Nuestro aprendizaje continuo también se alimenta de nuestras giras internacionales. Todas las personas que nos encontramos nos muestran cosas muy ricas y diferentes.

P.- Habéis sacado a escena a todo tipo de autores, ¿tenéis alguno favorito?

R.- Nuestro trabajo puede dividirse en tres categorías: Nuevas dramaturgias, compendios o composiciones de textos y obras antiguas, es decir, pertenecientes al repertorio teatral... Y, como somos nosotros mismos quienes escogemos los textos, podemos seguir el impulso de nuestros deseos. Algunas veces nos apetece reír, otras queremos hacer llorar a la gente. En ocasiones, buscamos hablar directamente de política y, en otras, deseamos hacer una historia de amor desesperado. El repertorio de la compañía se construye a partir de los proyectos individuales y comunes de los miembros de STAN. Sin embargo, para simplificar, podríamos citar a: Chéjov, Gorki, Bernhard, Büchner, Schnitzler, Racine, Molière, Pinter, Stringberg, Ibsen, etc. Y la lista continúa...

P.- Vuestro colectivo nació en 1989 como respuesta a su insatisfacción con la escena que entonces os rodeaba, ¿continuáis insatisfechos con ella 25 años después?

R.- Es importante remarcar que nuestras motivaciones para fundar la compañía fueron positivas, no negativas. Queríamos estar involucrados en todo lo que concierne a la creación de un espectáculo. Nuestra principal motivación no era el rechazo, sino el deseo. Y eso sigue estando vigente a día de hoy. Dicho esto, la satisfacción absoluta sería posicionarse en un estado muy perezoso, ¿no?

P.- ¿Qué papel juega la política en vuestros montajes?

R.- Como comentaba antes, todos nuestros textos los hemos elegido nosotros y, por lo tanto, reflejan nuestros pensamientos y sentimientos. La política es una faceta muy presente en nuestras vidas, por lo que es normal que se haga visible sobre el escenario. A veces sentimos la necesidad de tratar el tema de una forma muy directa y, en otras ocasiones, de manera indirecta. Sin embargo, creo que la ausencia total de política es bastante inútil.

P.- ¿Hay humor en vuestro teatro?

R.- Creo que es una de las herramientas más importantes. Si quieres llegar a tu público, si quieres moverle, hacerle pensar, plantearle preguntas... hemos aprendido que el humor y la ligereza son muy eficientes para alcanzar estas metas. Digamos que usamos el humor no para escapar de la tragedia o para ridiculizarla, pero sí para hacerla más tangible, más profunda. Además, algunas veces, nuestros espectáculos son pura comedia.

P.- Para finalizar, hablemos de vuestra particular visión y puesta en escena de *Traición*, de Harold Pinter, el montaje que presentaréis en el XXXI Festival de Otoño a Primavera.

R.- *Traición* es una de esas joyas universales de la historia del teatro. No necesita mucha explicación. Así que nosotros simplemente la hacemos y esperamos que nuestra manera de interpretarla ayude a la audiencia a ver la genialidad y la relevancia de esta pieza. Nuestra puesta en escena es simple y directa. Por supuesto, ya que no estamos dispuestos a interpretar la pieza de forma realista, como si estuviéramos pasando una película sobre el escenario, sí hemos necesitado examinar nuestra manera de hacer frente a las situaciones realistas de la obra. Tendréis que venir a vernos para saber cómo lo hacemos, y deciros si os gusta... LC.



Un momento de la representación de *Traición*, de Harold Pinter.

TÍTULO: TRAHISONS (TRACIÓN), DE HAROLD PINTER
COMPañÍA: TG STAN
DRAMATURGIA E INTERPRETACIÓN: ROBBY CLEIREN, JOLENTE DE KEERSMAEKER Y FRANK VERCRUYSSSEN
DÓNDE: SALA CUARTA PARED
CUÁNDO: DEL 11 AL 13 DE JUNIO DE 2014
MÁS INFORMACIÓN: WWW.MADRID.ORG/FO

*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



En *Amar*, el amor es la excusa para desnudar las confrontaciones entre los distintos personajes, interpretados por seis actores, tres hombres y tres mujeres.

ACTUAR, UN JUEGO MÁGICO Y RADICAL

Amar, del creador argentino Alejandro Catalán, es una interesante e inusual propuesta de investigación escénica basada en el desarrollo del actor que en el mes de junio aterrizará en el Teatro Pradillo

Profundizar en torno a la problemática del imaginario actoral es el leitmotiv de *Amar*, la última apuesta del director argentino Alejandro Catalán (Buenos Aires, 1971), que en el mes de junio aterrizará en el Teatro Pradillo de la mano del XXXI Festival de Otoño a Primavera de la Comunidad de Madrid. Como la propia compañía ha definido, *Amar* es "una búsqueda y un compromiso con la profesión del actor, un malabarismo actoral y una obra". El montaje, que podrá verse por primera vez no sólo en España, sino también en Europa, llega a nuestras salas abalado por las calurosas críticas que han ocupado las páginas de la prensa de su país. Así, Radar, el suplemento del diario argentino Página 12, elogiaba: "*Amar* es una obra para gozar de la actuación", mientras que, por su parte, Territorio Teatral remarcaba: "El amor es sólo la excusa para desnudar miserias, puntos de vista y filosofías

enfrentadas". Un tabloide argentino tan mítico como La Nación tampoco se quedaba corto al afirmar que: "Es muy destacada esta experiencia de Alejandro Catalán como director. Consigue con este magnífico equipo de intérpretes y técnicos realizar un profundo estudio sobre la actuación. Hay mucha pureza en él, mucha investigación sobre cada ser que asoma en escena, sobre la teatralidad general, y unos resultados dramáticos que bien merecen conocerse".



La iluminación se logra con linternas activadas por los intérpretes.

Amar es una propuesta de actuación pura, cruda y real, que muestra en escena a seis seres que deambulan por un bosque, una pista de baile, un bar y el mar. ¿Por la vida, quizás? He aquí una lección de investigación teatral donde la música acompaña certeramente el trabajo de los actores y donde la iluminación (a base de linternas y pequeños focos) se convierte en un protagonista imprescindible de la pieza. Su director, el

bonaerense Alejandro Catalán, ha querido definir la apuesta como "el truco de unos magos que revelan que actuar no oculta nada". El cuerpo del artista ha de ser capaz de imponer en escena su ficción. Lo verdaderamente importante es la capacidad de los intérpretes de hacer creer al espectador. "La obra se convierte entonces en un fenómeno vivo, mágico", concluye el creador.

En *Amar*, todos los procedimientos espaciales, lumínicos y sonoros son activados de manera manual sobre las tablas por los propios actores, sin que esto suponga un problema para el desarrollo natural de la pieza. Los intérpretes, apenas iluminados por la luz de las linternas que ellos mismos manipulan, salen a escena acompañados tan sólo por un par de sillas, una rama de árbol y unos trípodes de micrófono. Y es que estos seis actores son la columna vertebral y autosuficiente de un texto que, enfrentando a hombres y mujeres, aborda las preocupaciones de una generación que ronda aproximadamente los 30.

La iluminación permite cambios de espacio casi de manera instantánea. Como si estuviéramos viendo una película, la luz encuadra en ocasiones el rostro de los artistas en un primer plano, para luego abrirse a planos más generales siempre que la acción lo requiera. Las linternas podrían casi compararse con cámaras de cine, que dirigen subjetivamente la mirada del espectador sobre lo que el director y los intérpretes desean resaltar en cada momento. La escenografía, por su parte, no es algo sólido, sino calculadamente mínimo. Todo en *Amar* parte de una configuración cambiante que necesita que la actuación, la luz, los objetos y los sonidos se compongan y encajen entre sí para generar la ficción de un montaje redondo.

La música se convierte, por su parte, en el séptimo —y, de nuevo, imprescindible— actor. Resulta especialmente curioso cómo el sonido del mar se produce en vivo sobre el escenario, manualmente, gracias a un artificio fabricado con botellas de plástico y semillas que los protagonistas mecen en la penumbra. Todo esto y mucho más hace de *Amar* una propuesta inusual que busca conducir al espectador, como la propia compañía apunta, a través de "una noche intensa y descarriada". L.C.



Alejandro Catalán es maestro de actores, director teatral y actor.

A principios de 1980 se inició en Buenos Aires una corriente que pronto fue bautizada con el nombre de "teatro under", donde el actor ganaba protagonismo al desplegar una poética propia y singular con su interpretación. La aparición de lo que podría llamarse "el imaginario actoral" revolucionó el teatro de Buenos Aires de los años posteriores, fundamentalmente, en la década de 1990, renovando los procedimientos dramáticos de muchos autores y directores. En el "teatro under", los actores no necesitaban ninguna de las reglas escénicas por las que normalmente se regía una dramaturgia convencional. ¿La clave de su trabajo? Sencillamente, ellos permitían imaginar el teatro de otra manera.

Esta corriente es, precisamente, el fundamento del trabajo de Alejandro Catalán. Creador teatral y maestro de actores, Catalán es además un inquieto director cuyas obras no son, para nada, montajes al uso. Con él, los procedimientos escénicos se recomponen y giran en torno al trabajo del actor. Con todas sus piezas, el porteño busca el protagonismo y la responsabilidad de la actuación para producir las identidades y los relatos que desea sacar a escena. Como actor, Catalán ha trabajado, entre otros, bajo las órdenes de directores de la talla de Hugo Midón, en *El imaginario* y en *Popeye y Olivia*, Daniel Veronese, en *Circonegro*, o Ricardo Bartís, en *El pecado que no se puede nombrar*. Por otra parte, en su haber como director teatral se dan cita las obras *Foz* (2003), *Solos* (2005) y *Dos minas* (2007) y *Amar* (2010). Precisamente, la singularidad y la fuerza del trabajo actoral son, de nuevo, el pasaporte de este último trabajo, *Amar*, que llega a nuestros teatros por primera vez de la mano del XXXI Festival de Otoño a Primavera.



La luz y la música tienen un rol protagonista en la obra.

TÍTULO: AMAR
DIRECCIÓN: ALEJANDRO CATALÁN
INTÉRPRETES: XIMENA BANÚS, MIGUEL ÁNGEL BOSCO, EDGARDO CASTRO, NATALIA DI CIENZO, FEDERICO LISS Y PAULA MANZONE
DÓNDE: TEATRO PRADILLO
CUÁNDO: SEMANA DEL 16 AL 22 DE JUNIO DE 2014
MÁS INFORMACIÓN: WWW.MADRID.ORG/FO

*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

TUTEATRO
www.teatros canal.com

**2013
2014**

OCTUBRE > DICIEMBRE 2013

<p>Conciertos Retratos Grupo Galileo Clarmores Manel (11 de octubre) y Luis Ramiro (12 de octubre), entre otros. Octubre-diciembre</p> <p>Master Class Norma Aleandro Del 9 al 27 de octubre</p> <p>Seguiriya / Tres / Après Toi / Bolero Victor Ullate Ballet - Comunidad de Madrid Del 17 de octubre al 3 de noviembre</p> <p>Festival de Ensembles IV Perspectivas XXI / Música del siglo XXI en España e Hispanoamérica 20 y 27 de octubre y 6 y 8 de diciembre</p> <p>Fair-Play Patrice Thibaud Festival de Otoño a Primavera 30 y 31 de octubre y 1 y 2 de noviembre</p> <p>XXVIII Festival Internacional Madrid en Danza Del 7 al 23 de noviembre</p>	<p>Suspiros de España, 12 horas ininterrumpidas de música, danza, teatro y otras actividades 24 de noviembre</p> <p>Decamerón negro de Hassane Kouyaté y Santiago Sánchez Del 27 de noviembre al 15 de diciembre</p> <p>Nameless Hands - A Doll's House Noism Company 28, 29 y 30 de noviembre</p> <p>Alchemy Momix Del 11 de diciembre de 2013 al 12 de enero de 2014</p> <p>Las reinas del marabú Maipo Cabaret (Buenos Aires) Del 19 de diciembre de 2013 al 5 de enero de 2014</p> <p>Atenrados José Manuel Zapata y Enrique Viana Del 20 de diciembre de 2013 al 5 de enero de 2014</p>	<p>El veneno del teatro, por Mario Gas Intérpretes: Miguel Ángel Solá y Daniel Freire Hasta el 6 de octubre</p> <p>Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy) Dirección: Angélica Liddell Festival de Otoño a Primavera 4, 5 y 6 de octubre</p> <p>XII Ciclo de Jóvenes Intérpretes Fundación Scherzo 15 de octubre y 3 de diciembre</p>
--	--	--

Consulta toda la programación en:
www.teatros canal.com

TRADICIONES RE(in)VENTADAS

Más que un duelo de kathak y flamenco, el dueto de estos dos creadores, por primera vez juntos, supone la unión de sus innovadoras visiones

Miran, hurgan y escarban en los rigores de tradiciones remotas para convertirlas en expresiones de danza contemporánea, haciéndolas coincidir con la sensibilidad del siglo XXI. No es que Israel Galván (Sevilla, 1973) desdeñe el flamenco tradicional. Tampoco se trata de que Akram Khan (Londres, 1974) reniegue del kathak, danza tradicional de La India. Todo lo contrario. Desde un conocimiento profundo de estas exigentes disciplinas, cada uno a su manera, ha coincidido en renovar e innovar estas tradiciones y expresiones que se creían petrificadas e inmóviles. Para ellos, ni el flamenco ni el kathak han cerrado su ciclo ni han agotado sus posibilidades. Ambos han sabido contaminar con inteligencia los legados que les llegaron de sus padres y a éstos de sus ancestros. Pero no han querido preservar tradiciones. Lo que han hecho es reconvertirlas en una experiencia personal a fuerza de romperlas, desguazarlas, contaminarlas y reinventarlas en forma de lenguajes de danza inéditos y personales. Ahora, por primera vez juntos en un escenario, intentarán profundizar en sus búsquedas, mirarse el uno al otro a la misma altura y contaminarse con sus personales modos escénicos. El resultado de este curioso experimento aún sin título, cuesta imaginarlo pero, qué duda cabe, genera expectación. Tiene aires de duelo escénico. Trae la promesa de lo nunca visto. Oferta a dos titanes en combate, cada cual con sus propias armas, sumando en una danza la que son muchas danzas.

En una mirada superficial parecen muy distintos. No lo son tanto, sin embargo. Le viene a ambos la danza de sus entornos familiares. Al sevillano de la escuela de sus padres, una academia donde le enseñaron el flamenco como es y que él sorbió desde niño, llegando a ser la promesa de un bailar deslumbrante. Al londinense de su madre, una destacada maestra kathak, que inmigró a tierras británicas pero supo mantener viva la cultura de su país. Ambos vivían realidades contrastadas que cambiaban apenas cruzaban el portal de sus casas. El entorno de Galván era el del flamenco pro-

fundo y tradicional que se vive en ciertos ambientes de Sevilla, pero él también veía y sorbía el mundo de afuera, donde había literatura, cine, danza y otras formas de expresión. La casa de Akram Khan era territorio donde se conservaban modos y usos culturales, culinarios y artísticos de Bangladesh, pero él no ignoraba que Londres era lo que se veía desde la ventana y combinó el kathak de casa con la vibrante danza contemporánea londinense.

Tampoco se mueven en los circuitos tradicionales. Galván triunfó primero en Europa que en los escenarios típicos del flamenco de su Sevilla natal. Khan no participa en eventos de danzas folklóricas y tradicionales. De hecho, es artista residente de Sadler's Wells, probablemente la casa más relevante de la nueva danza en la capital británica. Los dos artistas han coincidido en las plazas más renombradas de la vanguardia internacional, en los escenarios más innovadores y en los festivales de avanzada. Este mismo verano pasado, estuvieron ambos en el prestigioso Festival de Montpellier. Israel Galván llevó al evento francés su reciente creación *Lo Real*, en la que explora la fascinación de los nazis por el flamenco, y Akram Khan su solo *Desh*, en el que hurga en los aspectos de la cultura en Bangladesh. Los dos son artistas abiertos, innovadores, a su manera virtuosos, y siempre curiosos. Esos rasgos les unen.

Pero diferencias no faltan, desde luego. Galván es ave solitaria. Sus espectáculos suelen ser solos de danza acompañados de músicos en directo, salvo algunas excepciones, como *Lo Real*, donde se ha rodeado de auténticas luminarias de la disciplina. Aborda temas impensables para el flamenco, llegando a inspirarse en el mismísimo libro bíblico del Apocalipsis en su notable *El final de este estado de cosas (redux)* o llevando a escena desconcertantes propuestas como *La edad de oro* o *La metamorfosis*. Del flamenco tradicional hereda la fiereza, el estar y una técnica impecable. Akram Khan, por el contrario, se inició con compañía numerosa, a la que contagió la velocidad, precisión y fascinación del kathak,

pasó luego por un período de transición con solos y duetos con acompañantes de lujo (entre ellos Sylvie Guillem, Juliette Binoche o Sidi Larbi Cherkaoui, con quien montó el emocionante dueto *zero degrees*), para alternar luego sus solos con trabajos grupales, destacando *Vertical Road*, trabajo de hondo calado espiritual. Se rodea siempre de artistas de muy distinta procedencia, que van desde Kylie Minogue pasando por el escultor Antony Gormley, el artista plástico Anish Kapoor, los compositores Steve Reich y Nitin Sawhney o el escritor Hanif Kureishi.

Estas diferencias y las que distancian a dos disciplinas tan distintas como el flamenco y el kathak son, contradictoriamente, las que generan mayor intriga e interés alrededor de este nuevo trabajo conjunto. Ver aires flamencos en un cultor kathak y viceversa. Presenciar el choque de energías de estos dos descomunales intérpretes. Experimentar la unión de sus lenguajes. Atestiguar un encuentro artístico tan inusual. Disfrutar de sus cuerpos en comunión. Sentir el contraste entre el gesto espiritual de Khan y el apego telúrico y terrenal de Galván. Descubrir, en última instancia, qué resulta de este matrimonio de culturas, creencias y lenguajes.

OMAR KHAN

TÍTULO: (SIN TÍTULO POR EL MOMENTO)
COREOGRAFÍA, DIRECCIÓN E INTERPRETACIÓN: ISRAEL GALVÁN Y AKRAM KHAN
DÓNDE: TEATROS DEL CANAL, SALA ROJA
CUÁNDO: SEMANA DEL 23 AL 29 DE JUNIO DE 2014
MÁS INFORMACIÓN: WWW.MADRID.ORG/FO

*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

EN GESTACIÓN

“Mi madre bailaba en los tablaos de Sevilla hasta el séptimo mes de gestación y yo iba dentro.

Crecí bailando con mis padres con un respeto al flamenco casi religioso.

Tuve un maestro, Mario Maya, y al tenerle enfrente por primera vez, me llevé las manos a la cabeza en señal de sorpresa por las cosas nuevas que veía.

Ensayando con Akram en París, me lo recordó.

Le puse los pasos de mi maestro y le iban a la perfección. Se sentía cómodo. Vi un Mario joven.

El lenguaje de Akram me es muy familiar.

Yo bailo descalzo, pero la frontera entre Akram y yo son mis botas con tacones y puntillas.

Me dijo que para él, cuando bailaba, era como hacerle un regalo al público. En cambio, en mi herencia llevo el matar al público para que él no me mate a mí.

Creo que Akram creció con muchos dioses. A mí, mi familia solo me enseñó uno.

Ahora, quiero conocer con él muchos dioses y dar las gracias al público cuando bailo”. ISRAEL GALVÁN



El coreógrafo y bailarín español Israel Galván (arriba). El coreógrafo y bailarín británico Akram Khan (abajo). Fotos: Luis Castilla y Laurent Ziegler.

LOS CUERPOS DE LA ANARQUÍA

“La tradición es aquello que se convierte en oxígeno durante el día y en dióxido de carbono durante la noche.

Sin duda, no encuentro una forma más simple con la que describir aquello que Israel y yo hacemos con nuestras respectivas tradiciones.

Para Israel, el flamenco es su tradición, mientras que el kathak es mi oxígeno.

Durante muchos años, he divagado hambriento de crear un espacio en el que estas diferentes tradiciones pudiesen encontrarse y convivir la una con la otra, dando lugar a una nueva y dinámica forma de danza...

Pero la razón por la que no lo intentaba era, sencillamente, lo poco que me atraía la idea de redescubrir lo que otros muchos artistas ya habrían intentado antes que nosotros y que, simplemente, consiste en ilustrar la relación existente entre las dos tradiciones.

¿Cómo rompemos el molde o la tradición desde dentro? Sólo cuando me encontré observando la forma de bailar de Israel, me di cuenta de que él era el artista al que tanto tiempo llevaba esperando, para embarcarnos juntos en esta travesía de descubrimiento y de anarquía (después de todo, la anarquía resulta a veces necesaria para recordar a la tradición la necesidad de actualizarse)”. AKRAM KHAN

Todocamino. Todociudad. Todotú. Nuevo Clase M.

Con el nuevo Clase M de Mercedes-Benz te puedes atrever con todo. Y lo puedes hacer porque tendrás en tus manos un diseño tan único que marca la tendencia en su categoría. Un diseño robusto, moderno y versátil que te permite ser el más elegante tanto por ciudad, como si decides perderte por la naturaleza. Nuevo Clase M de Mercedes-Benz, un tododiseño.



Mercedes-Benz

Consumo medio 6,0 - 11,8 (l./100 km) y emisiones de CO₂ 158-276 (g/km).

*Clase M desde 61.150 € (ML 250 BlueTEC 4MATIC de 204 CV). IVA, IM y transporte incluidos.

AVANCE
PRODUCCIÓN
— RECIÉN —
CONFIRMADA

Foto: Richard Schneider



La protagonista de la pieza, Katia Kabanova, prefiere el suicidio antes de tener que soportar una vida presa de las convenciones sociales y de un matrimonio arreglado.

LA MAGIA DE LA PRIMERA VEZ

Junto a un elenco de increíbles cantantes noveles, el célebre director francés André Engel visita España de la mano del **Théâtre des Bouffes du Nord**, donde presentará la versión de cámara de la ópera **Katia Kabanova**, del compositor checo Leoš Janáček

El célebre director francés de ópera y teatro André Engel se suma por primera vez en su carrera a la programación del Festival de Otoño a Primavera. Y lo hace con una singular apuesta, dándole una vuelta de tuerca a la popular ópera de compositor checo Leoš Janáček *Katia Kabanova*. Para poner en pie la pieza, que en el mes de mayo de 2014 recalará en los Teatros del Canal de la Comunidad de Madrid, Engel ha contado con un acompañante de lujo como productor, el Théâtre des Bouffes du Nord (cuna del mismísimo Peter Brook).

Ésta no es la primera vez que Engel se atreve con un libreto de Janáček: en la Ópera de París ya montara con éxito *La Petite Renarde Rusée* en 2008. El origen de su nueva aventura, *Katia Kabanova*, puede buscarse en un taller que el director galo impartió con jóvenes cantantes de ópera en la singular Abadía de Royaumont. La motivación, la entrega y la valía de aquellos artistas incipientes (que gracias a *Katia Kabanova* han asumido por primera vez un papel protagonista ante una audiencia) le inspiraron para crear esta ópera de cámara rebotante de espontaneidad y frescura que ahora llega a Madrid.

Sobre aquellas clases magistrales de la Abadía de Royaumont junto a los jóvenes intérpretes, Engel reflexiona: "Sentía su motivación y su demanda, y era un buen trato. Para mí, suponía la oportunidad de mirar más de cerca las óperas que me tentaban y de trabajar en proyectos que tenía la intención de subir al escenario algún día. A ellos, por su parte, la formación académica todavía no les había dado la oportunidad de actuar sobre un escenario".

La dirección musical de la pieza corre a cargo de Irène Kudela, que ha adaptado la banda sonora tan sólo con un piano como único acompañamiento. La trama saca a escena a una mujer desesperada, Katia Kabanova, ávida de libertad pero, al mismo tiempo, incapaz de romper las convenciones sociales que le impiden escapar. Obligada a contraer un matrimonio de arreglo con un hombre pusilánime, el suicido se presenta como la única solución para atajar la amargura de la guapa joven, que termina por sucumbir ante los encantos de un aguerrido pretendiente. Sin embargo, prefiere morir antes que sufrir la vergüenza de tener que huir de su hogar como una adúltera.



La dirección musical de la pieza corre a cargo de Irène Kudela.

La *Katia Kabanova* de André Engel se presentó por primera vez en el Teatro Bouffes du Nord de París en el mes de febrero de 2012. El director francés quería repensar la ópera de una forma diferente, buscando la teatralidad y una relación cercana e íntima con la audiencia. Y es él mismo quien ahora recuerda: "Quería que *Katia Kabanova* fuera representada en un teatro donde el público aceptara la presuposición de que la obra no tenía por qué ser una ópera en su sentido más estricto. Buscaba un espacio que estuviera abierto a trabajar justo en esa línea divisoria que existe entre la ópera y el teatro. Dada la trayectoria de Bouffes du Nord, esto no era algo muy original para ellos, pero yo esperaba que, al acercarme de esa manera, modestamente, podría seguir los pasos de Peter Brook".

Durante el proceso de creación de *Katia Kabanova*, el creador francés quiso trabajar profundizando sobre el texto como si los jóvenes intérpretes fueran antes actores que cantantes. "El objetivo era obtener una verdadera comprensión de cada palabra del libreto", afirma Engel. Y continúa: "De esta manera, uno se acerca al corazón del teatro, ensayando la credibilidad de un sentimiento, de un duelo o de un castigo, que luego se adapta para ser cantado en una ópera". Por su parte, la escenografía fue construida con la idea de crear un montón de ruinas, mientras que el vestuario tiende a la abstracción de las líneas más puras para vestir los contrariados sentimientos de los protagonistas. "Estábamos lidiando con un colapso", explica Engel. "Y queríamos crear las condiciones de ese encierro en el que la radiante Katia se consume tan magníficamente", remata el director de teatro y ópera galo. **L.C.**

★ ★ ★ QUÉ HA DICHO LA CRÍTICA ★ ★ ★

MARIANNE

"Es absolutamente necesario ver esta magnífica y trágica *Katia Kabanova*".

LA CROIX

"El espectáculo es notable. Dirigido por la mano de un maestro, los cantantes, extremadamente convincentes, se meten magníficamente dentro de sus personajes. Sus voces son firmes y resonantes y su estilo es tan bueno como la obra".

LES ECHOS

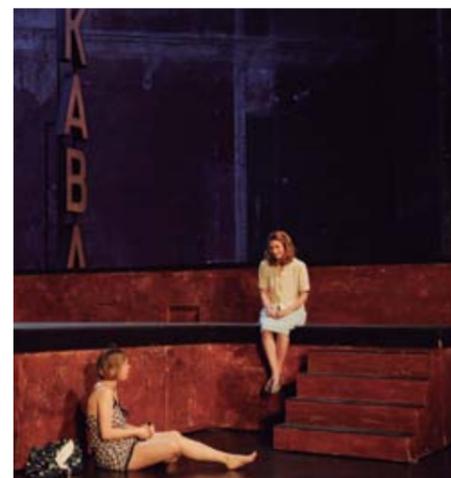
"Concebido y madurado en Royaumont, este logrado e inteligente espectáculo estará de gira la próxima temporada. No se lo pierdan".

TÉLÉRAMA

"André Engel adapta *Katia Kabanova* en el Teatro Bouffes du Nord. (...) La pieza de Janáček gana en intensidad".

L'HUMANITÉ

"La puesta en escena de André Engel de la pieza de Janáček *Katia Kabanova*, en el Teatro Bouffes du Nord en París, es un éxito. (...) Nos ofrece una nueva lectura de una obra clásica vista como una tragedia cercana a nosotros, llena de emoción".



Un único piano acompaña a los intérpretes en escena.

TÍTULO: KATIA KABANOVA
(VERSIÓN DE CÁMARA DE LA ÓPERA DE LEOS JANACEK)
DIRECCIÓN DE ESCENA: ANDRÉ ENGEL
DIRECCIÓN MUSICAL: IRÈNE KUDELA
INTÉRPRETES: JÉRÔME BILLY, JOSÉ CANALES, ELENA GABOURI, PAUL GAUGLER, DOUGLAS HENDERSON, MICHEL HERMON, KELLY HODSON, CÉLINE LALY Y CLAIRE PÉRON
PIANO: NICOLAS CHESNEAU Y MARTIN SUROT (EN ALTERNANCIA)
DÓNDE: TEATROS DEL CANAL, SALA ROJA
CUÁNDO: SEMANA DEL 26 DE MAYO AL 1 DE JUNIO DE 2014
MÁS INFORMACIÓN: WWW.MADRID.ORG/FO

*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

CA2M
EXPOSICIÓN
TERESA MARGOLLES
18 FEB — MAY 2014

CA2M Centro de Arte Dos de Mayo
Comunidad 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



Angélica Liddell / Atra Bilis Teatro
Todo el cielo sobre la tierra
(El síndrome de Wendy)
Teatros del Canal, Sala Roja
Del 4 al 6 de octubre de 2013



Pablo Messiez
Las palabras (Una historia de amor)
Sala Cuarta Pared
Del 15 al 19 de octubre



Patrice Thibaud y Philippe Leygnac
Fair Play (Juego Limpio)
Teatros del Canal, Sala Verde
Del 30 de octubre al
2 de noviembre de 2013



El Conde de Torrefiel
La chica de la agencia de viajes nos dijo que había piscina en el apartamento
Teatro Pradillo
Del 27 de noviembre al
1 de diciembre de 2013



Philippe Decouflé / Compagnie DCA
Panorama
Teatros del Canal, Sala Roja
Del 17 al 19 de enero de 2014

D E O C T U B R E D E 2 0 1 3 A J U N I O D E 2 0 1 4



Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa, Teatro di Roma y Teatri Uniti di Napoli
Le Voci di Dentro
(Voces desde el interior)
Teatros del Canal, Sala Roja
Del 15 al 17 de mayo de 2014



tg STAN
Trahisons (Traición),
de Harold Pinter
Teatros del Canal, Sala Verde
Del 11 al 13 de junio de 2014



Alejandro Catalán
Amar
Teatro Pradillo
Semana del 16 al 22
de junio de 2014



Israel Galván y Akram Khan
(Sin título)
Teatros del Canal, Sala Roja
Semana del 23 al 29
de junio de 2014



André Engel y Théâtre des Bouffes du Nord
Katia Kavanova
Teatros del Canal, Sala Roja
Semana del 26 de mayo
a 1 de junio de 2014



Descubre la gama de leche más ligera del mercado



Variedades de leches habituales

Hasta ahora solo conocíamos tres tipos de leche: entera, con 3,6% de materia grasa, semidesnatada 1,55% y desnatada con 0,25%, en sus diferentes envases: brik y botella.



Nace una nueva generación de leche

Central Lechera Asturiana te presenta tres nuevas variedades de leche más ligera que tus variedades habituales y en una nueva botella de 1,2 L.



Siéntete más ligero

Reducir la cantidad de materia grasa te ayuda a ti y a tu familia a llevar una dieta más sana y equilibrada. Todo ello, sin renunciar a las propiedades nutritivas y al sabor de tu leche de siempre.

GAMA TRADICIONAL	GAMA MÁS LIGERA
Entera 3,60 g	Más Ligera 2% 2 g
Semidesnatada 1,55 g	Más Ligera 1% 1 g
Desnatada 0,25 g	Más Ligera 0% 0 g

Valores de materia grasa por cada 100 ml



¿Cuál es la tuya? PRUÉBALAS

Desde hoy puedes elegir la leche que más se adecua a tu ritmo de vida. ¿Cuál es la tuya? la gama de leche de siempre o la nueva gama Más Ligera.

MANTIENE TODAS LAS PROPIEDADES NUTRITIVAS con menos materia grasa

Descúbrelas en nuestra nueva botella de 1,2 LITROS

AJUSTAMOS
LOS PRECIOS A TU BOLSILLO.

AHORA

BONOAVE

de 10 viajes

35%

DE DESCUENTO

Además, gracias al servicio Combinado Cercanías,
los trayectos de Cercanías para el día del viaje te salen gratis.

renfe

Con Renfe puedes hacer planes.

