

ZOTAL TEATRE

Elena Castelar-Manel Trias.

O R G A N U M

de Esteve Graset.

1.- Ficha.	3
2.- ORGANUM (Esteve Graset)	4
a) Intenciones y escenografía.	5
b) Pruebas de trabajo.	8
c) Sinopsis y textos.	14
3.- Primera aproximación a ORGANUM. (Antonio Fernández Lera).	27
4.- Fotografía (Joan Carles Tasies).	29
5.- György Ligeti.	34
Dos estudios para órgano (Hans-Christian von Dadelsen).	35
Volumina (György Ligeti).	36
Nota biográfica.	37
6.- Zotal Teatre (Elena Castelar-Manel Trias). Trayectoria.	38
7.- Esteve Graset. Trayectoria.	42

Ficha.

ZOTAL TEATRE

Elena Castelar-Manel Trias.

ORGANUM

de Esteve Graset.

Intervienen:

Elena Castelar.

Manel Trias.

-

Dirección técnica:

Oriol Wendenburg.

Video:

Jordi Teixidó.

Fotografía:

Joan Carles Tasies.

Diseño gráfico:

Imma Graset.

Producción ejecutiva:

Zotal Teatre.

Música:

György Ligeti.

"Etuden für Orgel"

"Volumina für Orgel (1961/62)- 1. Fassung".

Dirección, escenografía, iluminación:

Esteve Graset.

Diversas "pruebas de trabajo" sobre ORGANUM fueron presentadas en "Antwerpen", "De Ark", "Antwerpen-93" y en Gerona, Iglesia de "Sant Domènec", Plural, en junio-julio de 1993.

O R G A N U M

Esteve Graset.

ORGANUM: a)Intenciones y escenografía. b)Pruebas de trabajo. c)Sinopsis.
Esteve Graset.

a)Intenciones y escenografía.

Al plantearme la creación de ORGANUM, en primer lugar, he trabajado un "espacio escénico" (la instalación TUBOS), que habla por sí mismo, tal y como hice en mis últimas creaciones para Arena Teatro: EXTRARRA-DIOS, FENÓMENOS ATMOSFÉRICOS y EXPROPIADOS. Las escenografías de estas obras fueron presentadas previamente como "instalaciones", sin la participación de actores. Posteriormente la "instalación" fue ofrecida a los actores para que la ocuparan. Aquella proponía una serie de signos, símbolos, distribuciones, sonoridades, olores... de manera que el actor se encontraba con unos "temas" con los que trabajar.

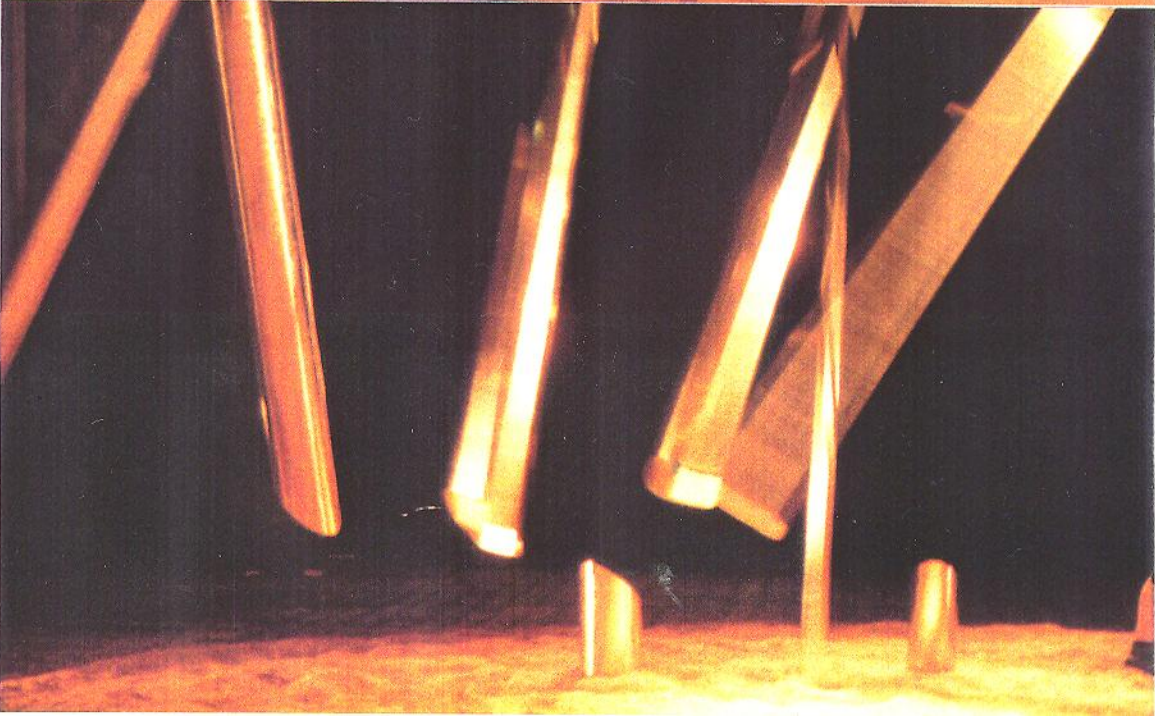
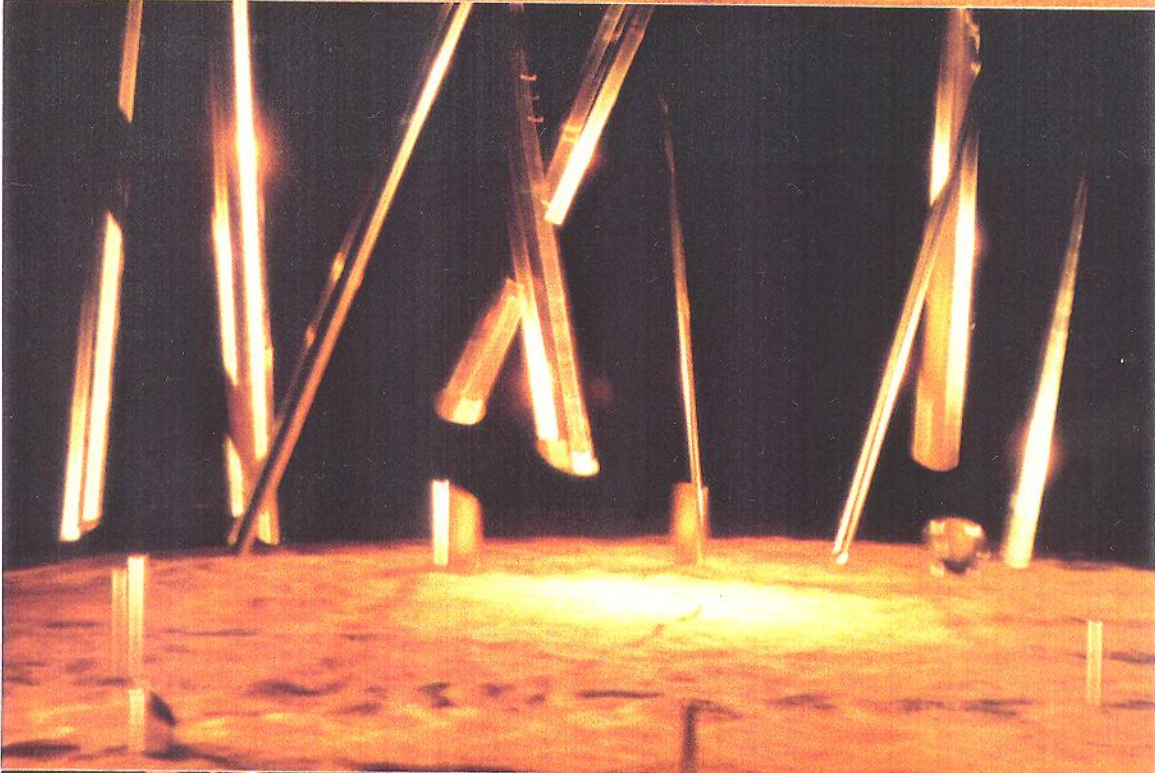
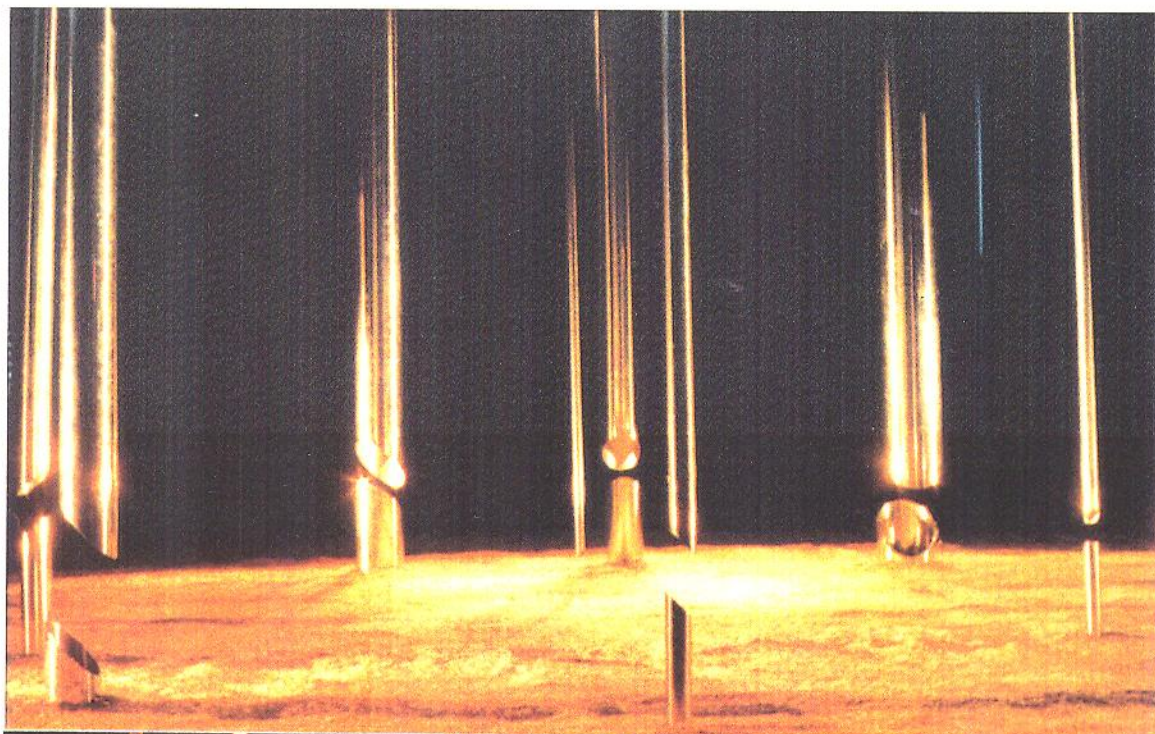
La aportación de los actores al espacio debía ser integral, circunscribiéndose a las propuestas y pautas dadas, respetando atmósferas, ritmos, sonoridades, textos... El material desarrollado en los ensayos adquiría su dimensión escénica con el montaje, donde la sincronización, la yuxtaposición, los opuestos, los contrastes... jugaban el papel último de la dramaturgia.

Con ORGANUM se plantea un punto de partida, donde el tema es LA MUTACIÓN. La mutación del espacio, en relación con la mutación del individuo en la vida cotidiana, tendiendo más a lo transpersonal que a lo personal, en una experiencia abierta a la investigación técnica (cuerpo-voz) y el comportamiento (hechos-deseos-necesidades) del hombre contemporáneo.

Tubos (escenografía/instalación). Dos fragmentos de un mismo tubo de acero, forman una vertical discontinua, en la que se ha suprimido una porción de la misma.

Serán varios tubos así dispuestos, los que en su posición inicial, recorrerán la distancia entre techo y suelo. La verticalidad dada al conjunto, es modificable. Los fragmentos inferiores, permanecen como inmóviles puntos de referencia, mientras que las fracciones suspendidas del techo, se verán obligadas a recorrer trayectorias pendulares, siendo fijadas en un punto de su recorrido, marcando así un ángulo de demora, respecto de la vertical de referencia.

Se convertirán en los ejes constructivos de la distribución espacial.



La similitud de sus posiciones, da lugar a un espacio ordenado; su disparidad, a un laberíntico diseño y sus sucesivas redistribuciones, a un espacio mutable.

La búsqueda de su posición, podrán hacerla a velocidades variables, en recorridos irregulares, mientras algunos de ellos, serán sometidos a impulsos monótonos y repetitivos, trazando trayectorias idénticas.

No serán sólo elementos que transitan en el espacio, sino que ellos mismos, serán convertidos en instrumentos de percusión. Un martillo, incorporado en algún punto de su superficie interna, la golpeará. Su posición y el grosor del tubo, serán las variables que determinarán una gradación, atribuyendo a cada instrumento, una identidad sonora, que se emitirá a intervalos no coincidentes en el tiempo, ni en el tono, con los restantes. Así, golpes traducidos en sonidos y sus resonancias, irán tejiendo una composición musical.

Por otra parte, las cualidades físicas del material, harán de su superficie externa, un cuerpo reflector, que repartirá la luz recibida y devolverá imágenes distorsionadas, de los objetos que visualice en su recorrido.

Una vez accionado el mecanismo, como transeúntes de este espacio, iniciarán sus idas a cualquier parte, teniendo en cuenta sus límites. Seguirán, podrán encontrarse. Tendrán su propio registro de la búsqueda, captando copias seccionadas del entorno. Seguirán...

(Diciembre, 1992).

b) Pruebas de trabajo.

En junio/julio de 1993, se presentaron diversas "pruebas de trabajo" o "works in progress" (llámese como se quiera), sobre ORGANUM en Antwerpen (Antwerpen-93, De Ark) y en Gerona (Iglesia de "Sant Domènec", Plural). Los ensayos para la obra completa no se retomarán hasta enero de 1994. Las "pruebas" encontraron su espacio idóneo en la iglesia de Gerona (lástima que no hubiera órgano, con él, la música de Ligeti hubiera sonado con todo su esplendor), en la cual y con la cual, la atmósfera propia de ORGANUM vivió su mejor expresión. En Antwerpen, en una nave del puerto, enfrente de donde estaba anclada "De Ark" (una barcaza reciclada para teatro), la contaminación acústica no colaboró con la experiencia y la modificó alejándola de su personalidad.

Es la primera vez que trabajo en la experiencia de realizar una "prueba de trabajo" para un espectáculo, para después dejar reposar "la prueba" y retomar el trabajo meses después. Pienso que es bueno hacerlo así. Te permite desarrollar sin prisas hipótesis de trabajo, modificar materiales poéticos y técnicos, entretener conceptos e intuiciones, probar prácticamente todo aquello que tienes necesidad de visualizar, etc., con la absoluta tranquilidad que te otorga una "prueba", lejos de la presión que puede sentirse cuando habiendo una fecha de estreno, poco tiempo por delante, se producen problemas técnicos, lesiones... En algún lugar, Ritsaert ten Cate, escribió: las artes escénicas europeas necesitan tiempo, comprar tiempo, para respirar, experimentar (cito de memoria). Pues bien, una "prueba" es eso, comprar tiempo para respirar.

¿Qué será ORGANUM?

"El guión es un enredo... Es como tener que poner todas las cartas encima de la mesa al comienzo del juego. En cierto sentido hacer cine es para mí un juego, pero un juego extremo, un juego en el que asumo todos los riesgos". (F. Fellini).

Ahora las "pruebas" reposan, y después del reposo, nadie sabe cómo jugarán. Y éste es su misterio, y el misterio de lo que será la obra completa. Navegamos en un intento artístico. Nadie sabe hacia donde nos llevará el viento, y si bien, uno sabe navegar a contra viento, las obras necesitan libertad para hacerse a sí mismas, para navegar con el aire y las corrientes, para perderse en la multidimensionalidad de la naturaleza humana y así devenir -eventualmente-

una "representación" de nuestro tiempo.

Las "pruebas" han sido semejantes al jazz, o a la idea escénica que tengo de él, sin ser músico de jazz, sin haber visto escena-jazz, pero habiendo leído novela-jazz, observado vida-jazz. Y cuando digo vida-jazz, no me refiero ya a la música-jazz. Me refiero a una forma de vivir acorde con la percepción multidimensional, con la experimentación del tiempo, por ejemplo observando el mar, observando los chopos, que ahora tengo delante del balcón, danzando con el viento. Flexibilidad, acción imprevisible, diálogo con movimientos y sonoridad, a través y con la tormenta: truenos, lluvia, flutas escarpándose en la piedra, árboles. Y alguna voz humana, voz cotidiana, impertinente en medio de todo este fluir natural. Jazz-natural. Y después, más tarde, la oscuridad y el silencio total, aunque intermitentemente trabaje el grillo, como para otorgar valor al silencio. Alguna estrella fugaz y el esplendor de la Via Láctea, se mezclan, a mis ojos, con el humo de mi cigarrillo.

Desde mi estudio, sólo veo el mar. Nada más que el mar. No es extraño que a mis últimas tres obras: EXTRARRADIOS, FENÓMENOS ATMOSFÉRICOS y EXPROPIADOS, las vea como una trilogía, la trilogía del mar, la dramaturgia del mar.

Las últimas representaciones de EXPROPIADOS se hicieron en New York, en la calle 4, LA MAMA. Allí concluyó la presentación pública de la trilogía. Yo residía en la calle 77. Bajar/subir, caminando, de la 77 a la 4, de la 4 a la 77, no era tan diferente de subir/bajar por los barrancos de esos parajes prepirenaicos, donde danzan los chopos que observo desde el balcón. New York es la síntesis humana del mundo, la convivencia de razas y culturas, con un trasfondo de riqueza/miseria, donde el arte prolifera (arte magnífico y arte detestable), pero no es en las galerías y museos, sino en la calle, donde se muestra todo el vendaval de pasiones y decadencias humanas, con un enjambre de violencia/esperanza. También aquí, en la naturaleza, la violencia/esperanza está presente en cada palmo de tierra, sólo hay que observar la vida de los insectos para verlo.

Delante de LA MAMA puede instalarse cualquier domingo una familia hispana. Llegan con su grandioso y destartalado carro americano, del que descargan sillas, mesas, heladera, cajas de cervezas, vino, comida, paquetes de cigarrillos y puros habanos. La radio a toda máquina, para "representar" una fiesta permanente: risas, jolgorio, gritos, y finalmente borrachera; mientras en el interior de LA MAMA,

con un público de artistas, se desarrolla la última experiencia sobre "la dramaturgia del mar".

Aquí, en la naturaleza, una manada de perros se instala en el llano para desarrollar ritos primarios, mientras el jabalí arrastra su hocico por la hojarasca y el conejo, desde su escarbado agujero, espera el silencio. Abajo, en el lago, posiblemente -también- las radios zumban a toda máquina y no faltan ni cerveza, ni gritos, ni borrachera. El jazz de la naturaleza y el jazz urbano se inspiran mutuamente. Quizá uno no tenga sentido sin el otro y viceversa. Hay un tiempo para cada jazz, pero todos los jazz suenan simultáneamente. Nadie puede oírlos todos a la vez. Así es también el teatro, nadie puede oírlo todo a la vez, mucho menos verlo todo a la vez. He aquí su grandeza, la grandeza del teatro, no se puede ver de una vez, de un solo vistazo. A cada vistazo ves lo que ves, pero te pierdes lo que te pierdes.

El teatro multidimensional precisa vistazos simultáneos. Aún no sabemos mirar así. El teatro sí sabe. Sabe más que mirar. Sabe presentar la esencia de lo que vivimos, más allá del realismo, del romanticismo, expresionismo... más allá de todos los ismos... Sólo hay que verlo, sentirlo, cuando está ahí, cuando está, porque casi nunca está, por mucho que se anuncien, cada día en cualquier ciudad, docenas de obras teatrales.

El teatro no lo hace nadie, el teatro se hace a sí mismo, si se le deja. Distinguir lo que es teatro de lo que no lo es: he aquí la tarea del observador.

Quizá con ORGANUM -una vez concluida la dramaturgia del mar- empiece la dramaturgia de los chopos. Cuando le he dicho a un vecino: quisiera disponer de una cámara para grabar la danza de los chopos; me responde: no hace falta que la grabes, siempre la tendrás aquí, sobre todo en invierno. Pero yo quiero escrutar esta danza, no para copiarla, sino para captar su expresión última, tan poco humana, pero tan humana. El hombre se proyecta en la danza y elabora todo lo que lleva en su interior, dándole forma, cauce, diálogo, orden, caos... a través de múltiples asociaciones simultáneas. De lo abstracto a lo concreto. Y viceversa. Jazz.

Como mejores son los actores más libertad les da el director. Un buen actor sin libertad no sería un buen actor. ¿Ocurre lo mismo con los buenos jazzmen?. Supongo que sí. Un buen actor lo es,

porque es capaz de integrarse en el espacio, es parte no separada del espacio. Vive la cooperación artística, sabe del silencio, del tiempo, del sonido. Sabe estar, no porque sepa estar, sino porque estar es su condición. Un buen actor vive con el espacio, ésta es su actuación. No sabría hacer otra cosa, puesto que otra cosa, sería traición. Un buen actor jamás se traiciona y jamás traiciona su arte. Un buen actor vive su humanidad, su esplendor o derrota, para sí mismo. Así se ofrece -por añadidura, que no por obligación- a los demás, a los que como él, también son buenos actores de la vida y también rechazan la traición. Un buen actor no sabe complacer pero complace. No sabe seducir pero seduce. No sabe proyectar sus emociones pero las proyecta. Tiene la mejor técnica pero no la usa. Tiene los mejores recursos pero los desprecia. Sabe lo que quiere el público consumista pero lo olvida.

Así son algunos-pocos actores. Así son los actores de ORGANUM.

ANTWERPEN. Bajando desde el centro de la ciudad hacia el puerto (donde presentábamos las "pruebas"), tropezabas con los escaparates de prostitutas. Un teatro callejero gratuito, y a veces, tan "penetrante" como las propuestas urbanas de Albert Vidal. Algunos escaparates, con sus putas instaladas, son toda una exposición: revistas, libros, butacas, cosméticos, espejos, radios... Todos los objetos necesarios para vivir/exponerse, durante horas. Algunas esperan. Otras no. Algunas esperan y mientras esperan tratan de seducir. Otras esperan o no esperan y mientras esperan o no esperan, tratan de vivir su vida haciendo lo que les interesa. La mirada del observador es diversa, dependiendo del grado de frialdad o del grado de calentamiento.

¿Es entrar en la habitación trasera del escaparate -como apunta Manel- entrar en la vagina, no en la vagina carnal, sino en la vagina psicológica de ladrillo y yeso?. No lo sé, ni importa. ¿Importa el trajinar, el ir/venir, entrar/salir, estar/no estar, semen/condón, el sudor o la cara del que sale, su sonrisa de satisfacción o su tristeza?. No lo sé, ni importa. Expresiones primarias o no tan primarias, incluso posiblemente cultas. Un falso Dioniso (¿o no es falso?), se apodera del lugar y rige la borrachera nocturna. Las aceras se tambalean. Los escaparates se multiplican por sí mismos. Una pierna ya no es una pierna, son tres piernas, siete piernas, siete piernas multiplicadas por siete piernas, son posiblemente cuatrocientas piernas, miles de ojos vaginales y mucho bosque. Volver a la reducción de un solo escaparate, dos piernas, dos tetas, una vagina,

una sola cabeza y quizá aún una sonrisa. El teatro lo completa el observador.

Llegas al puerto y ves los tubos de ORGANUM danzar, qué lejos estamos de los escaparates, pero que cerca. Esta danza puede marearte, aquella también. Esta danza puede revolverte el espíritu, la sangre y los nervios, untarte de placer. ¿Aquella también?. Depende de cada hombre, de cada mujer. Allí, olor a sexo y a meados. Aquí, olor a trigo. Si te caes en las aguas del puerto quedas desintegrado. Desintegración, también renacimiento. ORGANUM.

Una manada (¿manada?) de trabajadores borracho/violentos (aspecto forzado de la violencia), se instalan enfrente de "De Ark". Bocadillos, cervezas, discusiones... (otra exposición). Violencia (no por supuesto por el hecho de manifestarse, sino por la puesta en escena empleada), ¿contra qué?, ¿contra quién?. Su empresa no ha cobrado el trabajo realizado en "De Ark". Las actividades artísticas de "De Ark", paralizadas. La organización nos invita a cenar, para así, conformarnos, entretenernos y reconfortarnos. ¡Mañana será un gran día!, ¿no?. La cena consiste en cerveza y un plato de zumo de tomate caliente. ¿Zumo de tomate?. Nada más. Pero hay confraternización, ¿no?.

Salimos del restaurante, donde estaban los "jefes" sobre los que protestaban los manifestantes. Fuera, en la calle, justo enfrente del restaurante, una furgoneta; una furgoneta participante de la manifestación, aún con sus pegatinas/proclamas, sin nadie dentro. ¿Los jefes de un bando y otro de acuerdo?. ¿Una manifestación pactada?. ¿Por qué?. ¿Quién lo sabe?. Los trabajadores no. Los artistas, que en lugar de trabajar comen con cuchara zumo de tomate caliente, tampoco. ¿Se trata de forzar a la Administración local para que pague por unos y por otros. Posiblemente. ¡Qué teatro! Éticamente del peor, rastrero, pero te permite observar el comportamiento humano, con pasiones, otra vez, sobre todo cuando todos olvidan porque están en la manifestación y aprovechan la ocasión para beber y comer más de la cuenta y gratis. Menos mal que no comían -como los artistas después- zumo de tomate caliente con cuchara. Comían bocadillos de atún.

Mientrastanto el Barça es eliminado de la Copa por el Madrid. El domingo siguiente llega el fax solicitado y esperado: el Barça es tricampeón de Liga. El Madrid pierde de nuevo en Tenerife. De la derrota a la victoria sólo transcurren tres días (¿os acordáis

de lo de la resurrección?). La derrota valoriza la victoria. ¿O no?.

(Agosto, 1993).

c) Sinopsis y texto.

1.- LA ENTRADA. La danza de las manos. Igual que un pianista realiza la danza de las manos y lo que es esencial no es la danza de las manos sino el sonido del piano; el actor-percusionista realiza la danza de las manos y no sólo es esencial el sonido de los tubos, es esencial -también- la danza de las manos. Para que las manos dancen, debe danzar todo el cuerpo. Sólo si el cuerpo danza, aunque la danza sea inmóvil -la más difícil de las danzas- las manos danzan.

2.- LA PRIMERA COREOGRAFÍA. Él. La plaza. El centro de la plaza. Una plaza de columnas, columnas de acero inoxidable, brillante. También columnas-espejo, donde mirarse el rostro, las manos, donde mirar al otro, a los otros y al espacio. La danza del hombre y la columna. Columna móvil. Movimientos pendulares: los de la columna. Movimientos curvos: los del hombre. Diálogo carne-inteligencia, acero-máquina. Diálogo sobre la diversidad, que no sobre el enfrentamiento. Diálogo de la cooperación y sin palabras, con el gesto, sistema nervioso, sanguíneo. Y un tercer elemento, la música de órgano: hoy una composición de Ligeti. En realidad esta columna de acero inoxidable es una columna -un tubo- de órgano.

3.- EL TEXTO. De cómo transitar con el texto. De cómo dialogar con un soliloquio. El texto avanza, retrocede, se corta, alarga. De cómo producir el pasado-presente-futuro, AHORA. Pasado-presente-futuro: lo que se dijo, lo que no se dijo, lo que se dice, lo que se dirá, lo que no se dirá. Todo ello: AHORA. De cómo cantar una canción detrás de otra, de cómo cantar todas las canciones a la vez. Todas las canciones a la vez o la "sección de voz" -esto después-. Ahora lo cotidiano, la palabra cotidiana, cómo patina de la globalidad, como información entre otras informaciones.

Donde mejor me encuentro es en el metro.

Sí, en el metro.

Siempre te lo he dicho.

Donde mejor me encuentro es en el metro.

En el metro.

Viajando de una estación a otra.

Cambiando de línea inesperadamente.

Inesperadamente.

Subiendo y bajando escaleras.

Sean mecánicas o no sean mecánicas.

De la línea verde a la línea azul.



De la línea azul a la línea roja.
 De la línea roja a la línea verde.
 De la línea verde a la línea roja.
 De la línea roja a la línea azul.
 De la línea azul a la línea verde.
 De la línea verde a la línea azul.
 Subir al primer coche de la línea azul.
 Bajar antes de que se ponga en marcha para correr a la línea roja.
 Subir en el último coche de la línea roja.
 Bajar antes de que se ponga en marcha para correr a la línea verde.
 Volver a la línea roja.
 Subir en el segundo coche.
 Bajar en la primera parada.
 Correr a la línea verde y volver rápidamente a la línea roja.
 Llegar a la línea roja, cambiar de destino y volver a la línea verde.
 Ver que no hay convoy y girar hacia la línea azul.
 Subir en el último coche en el último momento.

4.- LA SEGUNDA COREOGRAFÍA. Ella. La misma plaza, las mismas columnas. El diálogo tubo-mujer, a través de las formas, es otro diálogo, otra realidad. La feminidad y el acero, también el trigo esparcido por el suelo. Control de la coreografía, descontrol del trigo. Orden/caos. De lo fijado a lo libre y viceversa. ¿De qué lado estás?. Estoy del lado del placer. Las coreografías existen para vivir y el trigo existe para volverlo a sembrar. Reproducción. Reproducción de imágenes y reproducción de sonidos. El sonido es también una imagen, vibraciones, vibraciones que no vemos, no captamos, pero que nos tocan. ¿No las notas?. ¿No notas cómo te tocan las vibraciones, cómo te golpean, cómo te arrastran?. Una columna también puede tropezar, sobre todo si es una columna que baila y ésta es una columna que baila y es una columna que tropieza. Lo mismo que tropieza ELLA, pero no tropieza por tropezar, tropieza porque tropezando lanza el trigo, el grano de trigo, hacia el mar. Lo mismo que a la columna le gusta dejar de ser columna para ser un remo y penetrar el agua, remar, remolino. Remolino de agua, remolino de trigo, remolino de mujer. Remolinos. ¿Recuerdas aquel remolino que te empujó hacia abajo, hacia la arena y te removió hasta el presentimiento mortal?. Después saliste del agua absolutamente renovada. Ahora la danza, el remolino de la danza, también te renueva otra vez.



Todos los días necesito un nuevo plano metropolitano.

Todos los días un nuevo plano metropolitano.

Con mi bolígrafo "bic" cruzo sobre el plano todas las estaciones que piso.

Las estaciones que no piso, aunque las vea, no las cruzo, ni caso.

Los planos usados los clavo con un clavo en la pared de mi cuarto.

Sólo cuando ya no caben más planos clavados en la pared de mi cuarto, desclavo los planos y los archivo en gruesos archivadores.

Archivadores.

Tengo la habitación llena de archivadores, uno encima de otro.

Archivadores.

Archivadores uno encima de otro.

Archivadores.

Desde el suelo hasta el techo.

Archivadores.

Diversas pilas de archivadores desde el suelo hasta el techo.

Archivadores.

Muchas veces todo se derrumba.

Archivadores.

Todo se derrumba.

Archivadores.

Entonces contemplo mi valle de tránsito.

Archivadores.

Un valle cada vez distinto.

Archivadores.

Con cada derrumbamiento, distinto.

Archivadores.

Contemplo serenamente mi valle de tránsito.

Archivadores.

Serenamente.

Archivadores.

Muy serenamente.

Archivadores.

Lo que veo no es explicable.

Archivadores.

Te lo he dicho siempre, lo que veo no es explicable.

Archivadores.

Siempre te lo he dicho, no es explicable.

Archivadores.

Distinto, inexplicable.

Archivadores.
Distinto, inexplicable.
Archivadores.
Valle de tránsitos.
Archivadores.
Valle de la vida
Archivadores.
Valle de la reconstrucción del ser humano.
Archivadores.
Valle de la percepción sin límites.
Archivadores.
Valle de la oscuridad-luz.
Archivadores.
Valle para un cerebro enfebrecido.
Archivadores.
Valle para la proyección.
Archivadores.
Valle para la contemplación.
Archivadores.
¿Por qué tanto tránsito?.
Archivadores.
¿Por qué tanto plano?.
Archivadores.
¿Por qué tanto archivo?.
Archivadores.

5.- SECCIÓN DE VOZ. Antes de que existiera el órgano existía la voz humana. Después el órgano copió la voz humana y para copiarla precisó de la grandiosidad. Antes oíamos un órgano, la voz de órgano, ahora oímos la voz humana. La raíz de la voz humana, el tronco de la voz humana: se manifiestan. Y al manifestarse, se manifiestan ELLOS, los actores. De cómo producir una voz produce una expresividad inesperada. De cómo la sangre transita a toda velocidad. De cómo las vibraciones llenan todo el lugar. De cómo el silencio nos da un espacio para escuchar. Voz-órgano-percusión: todas las canciones a la vez, todas las voces a la vez. Un viaje espacial sin dejar de clavar los pies en el suelo. La imagen de los brazos extendidos, empujando dos columnas y la imagen del rompimiento del trigo. La imagen del flautista y la imagen del bajo, trompeta, saxo. La imagen del jazz. Composición abierta a la explosión energética. Energía. La danza -ahora- de la energía vocal. La danza de la voz y la presencia de las columnas, estáticas, pero, a veces, móviles, como para demostrar lo preciso



y necesario de la inmovilidad. La tierra se abre a sí misma, muestra sus entrañas, también sus habitantes prehistóricos, el reptil aprendiendo a caminar, las minas de agua y carbón. Todo se raja. Ya no podéis ni siquiera permanecer quietos, sólo podéis nadar, y si no sabéis nadar, sólo podéis ser arrastrados por el río de la creación. Algo en ti se está abriendo. Este manojo sonoro te hunde a profundas cavernas de tu cuerpo apenas exploradas y a altos desvanes jamás visitados. Multitud de choques musicales rompen el tiesto de tus imágenes y zumba una explosión creadora que chorrea hasta por las más ocultas grietas de tu corteza cerrada. Atacas con toda tu voluntad los más tacaños depósitos de tu energía, produciéndose temblores nucleares en tu cerebro y terremotos adiestrados en tu biología. Vibra tu corteza de yeso, desmoronándose desde en centro genital hasta los extremos, derrumbándose como cascotes ridículos de un edificio ridículo. Oscurece. La luna nueva te guía. Te quedas solo con tu bolsa de viaje. Corres por el monte poblado de pinos y acacias. La pendiente es cada vez más vertical. Estás a punto de caerte, incluso te gustaría caerte, caerte y revolcarte de alegría. Llegas al río. El cantar del río es continuo y regular, profundo y agudo, eterno. Te tumbas sobre la hierba de la orilla. Te colocas la bolsa como almohada y te duermes. Despiertas. Aún puedes ver como la tierra se cose a sí misma. Tienes ganas de gritar, de hablarle a la piedra y a la planta, a los truenos y relámpagos, de gorjear con los pájaros, ¿cómo Orfeo?. El terremoto había arrancado algunos árboles. Muchos de ellos tendían puentes sobre las dos orillas del río. Decides cruzar. Subes sobre un tronco, avanzas lentamente hasta que pierdes el equilibrio y te caes al agua. Te agarras desesperadamente a las ramas de dos árboles. Un árbol tiene su raíz sobre el lado derecho, el otro sobre el lado izquierdo. Tu eres el puente. La bolsa se va con el río.

6.- HOMBRES CON BAQUETAS. Brazos extendidos. Percusión baquetas/tubos. La imagen del espantapájaros, también la imagen del CENTRO. De cómo permanecer en el centro cuando el centro cambia constantemente de lugar. Ya no espantas pájaros, espantas columnas y las columnas al espantarse pierden el centro. Menos mal que los habías señalado en las bases de las columnas. CORTAR. Del leñador y su sierra mecánica a la herida. De la unidad a la fragmentación. De lo rectilíneo a lo curvo. Y sin embargo, aquí se trata de girar, de girar sobre ti mismo y de percutir. De percutir y dialogar, ahora. Pisas el grano de trigo y al pisarlo oyes el rumor de su mutación en harina. Oyes tus golpes percutiendo y al oírlos rehaces una frase, inventas otra, renuevas, y todo ello, lo lanzas y te es devuelto con las frases de los demás. Estrépito. Has conseguido el estrépito. Un estrépito



que no se puede visualizar pero que se puede masticar. Masticar. Comprueba la solidez de tus dientes pero también la solidez del acero y la madera. Las acciones de los brazos, ampliados por tus baquetas, edifican la marioneta de mil registros. De lo irreal a lo real. A más irrealidad más realidad. El dolor, el dolor del golpe, el dolor de la acción seca y rápida, el dolor del giro rápido y preciso. El dolor que no es dolor, es ritmo. El ritmo cuando es ritmo no duele. Puede que duela después, pero no duele mientras es ritmo. ¿Recuerdas Calanda? Sangre. Aquí no hay sangre, pero hay -como allí- el placer del golpe justo y el placer de la imagen justa. De lo horizontal a lo vertical y viceversa. De lo pendular a lo circular y viceversa. De la mutación. De la mutación multidimensional. Y ahora vuelven las palabras. Los ejercicios cotidianos de la vivencia, los trastornos de la edificación de lo que no es pero se quiere que sea, de los viajes en metro en busca de un VISTAZO para vivir, de la edificación de columnas hechas con archivadores. Los archivadores de la memoria. Y el derrumbamiento. Derrumbamiento que crea un nuevo ámbito, una nueva forma, una nueva conexión. Valle de tránsito. Valle de la vida. Y sobre este valle...

¿Sabes cuántas veces te quitaste los zapatos en tu vida?.

¿Sabes cuántas veces te quitaste los zapatos en tu vida?.

No lo sabes, nadie lo sabe, nadie en la ciudad lo sabe, estoy seguro. Nadie en la ciudad lo sabe.

Tú tampoco lo sabes.

Tú tampoco.

No lo sabes.

Si nadie sabe cuántas veces se ha quitado los zapatos en su vida, muy difícil sería saber, cuántas veces los zapatos que habitan o han habitado en esta ciudad han sido quitados.

¿Cuántas veces los zapatos que habitan o han habitado en esta ciudad han sido quitados?.

¿Cuántas?.

Muchas, ¿no?.

Muchas.

Todos sabemos que habrán sido muchas, pero nadie puede aventurar un número, un número ni siquiera aproximado, nadie.

Ni mi portero.

Cuando le pregunto a mi portero: ¿cuántas veces te quitaste los zapatos en tu vida/portero?.

No lo sé/me dice mi portero.

Si no sabes cuántas veces te quitaste los zapatos en tu vida, mucho menos sabes, cuántas veces los zapatos que habitan o han habitado

en esta ciudad han sido quitados.

No lo sé/me dice mi portero.

Si un portero, mi portero, se supone que un portero lo controla todo, no sabe cuántas veces se quitó los zapatos en su vida y tampoco sabe cuántas veces, los zapatos que habitan o habitaron en esta ciudad fueron quitados, podemos aventurar y podemos aventurarlo con causa, que nadie lo sabe.

Que nadie lo sabe.

Si nadie sabe cuántas veces se quitó los zapatos, ni cuántas veces los zapatos que habitan/habitaron en esta ciudad fueron quitados, es que no sabemos nada.

No sabemos nada fundamental.

Nadie sabe nada fundamental.

Pero todo el mundo sabe lo más banal, que no fundamental.

Nadie más que yo cruza planos con bolígrafo "bic" en el metro, nadie. Usted comprenderá/le digo a mi portero/que si en el metro nadie más cruza planos con bolígrafo "bic", nadie puede saber cuántas veces pisó una determinada estación, un determinado día, una determinada hora, minuto, segundo/portero.

Portero/le digo a mi portero/nadie sabe nada fundamental/portero.

Nadie sabe nada fundamental/me dice mi portero.

Portero/le digo a mi portero/nadie sabe nada fundamental/portero.

Nadie sabe nada fundamental/me dice mi portero.

Portero/le digo a mi portero/donde mejor me encuentro es en el metro.

Hay radiactividad en el cuarto de los niños/me dice mi portero.

Portero/le digo a mi portero/donde mejor me encuentro es en el metro.

Golpe de estado en Rúsia/me dice mi portero.

Portero/le digo a mi portero/donde mejor me encuentro es en el metro.

Hay radiactividad en el cuarto de los niños/me dice mi portero.

Hay radiactividad en el cuarto de los niños/me grita mi portero.

7.- LA DANZA DEL ÓRGANO. O la plaza de tubos y caballos. La inflexibilidad y la flexibilidad. La inflexibilidad la rompe el viento, la flexibilidad danza con el viento. Empieza la carrera de caballos y al mismo tiempo, empieza el concierto de órgano, hoy una pieza de Ligeti. El órgano es móvil. La violencia de los cascos de los caballos golpeando el empedrado de la plaza, produce chispas temerarias. Apartas la vista. Vuelves a mirar. Un caballo y su jinete se caen, y otros caballos y otros jinetes tropiezan con ellos y caen sobre ellos. Otros caballos los pisan... Los tubos se apoderan de la plaza con un bailar más frenético que el galopar de los caballos, y su sonoridad completa la atmósfera de tensión. Tensión que progresivamente decrece, porque si bien hay riesgo, el riesgo es ahora el placer de galopar y el



placer de escuchar y ver. La confusión o la sincronización y la simultaneidad: carrera, caballos, jinetes, concierto, órgano, organista, público. Todo la misma cosa, cooperación. A lo lejos, justo al otro lado de la plaza, ves una mujer vestida de azul, apoyada sobre la farola de hierro. Imagen ausente, desgarrada de la totalidad, como esperando turno para hablar, quizá para cantar o simplemente para seguir permaneciendo inmóvil. Y el niño que subió a lo alto de la misma farola, contempla con ojos nuevos, con ojos de primera vez, lo que nunca antes vio, y en su cara expresa, lo que nunca antes expresó. Los caballos ya no galopan en círculo, galopan en zigzag. Los tubos se desengancharon del teclado y vuelan y suenan autónomamente. El público ya no permanece en círculo para ver la carrera, ahora construye zigzags inesperados y, si bien, el organista sigue aporreando las teclas y pateando los pedales, lo que suena ya no lo controla más. Ahora empieza a llover y los rayos y truenos esperan su oportunidad. Ya nadie sabe quién dirige esto, mucho menos si alguien podrá dirigirlo, o si acaso, como mínimo, si alguien podrá pararlo. Los camareros del bar toman aspirinas. La cerveza se agotó. La máquina de cigarrillos se vació. ¿Alguien puede buscar provisiones?.

(Agosto, 1993).

PRIMERA APROXIMACIÓN A "ORGANUM"

Antonio Fernández Lera.

PRIMERA APROXIMACIÓN A "ORGANUM".

Antonio Fernández Lera.

Vi ORGANUM en una vieja y hermosamente destartada iglesia de Gerona, deshabitada y rehabilitada por el espíritu del teatro. Como en toda forma de arte verdadero, la comunicación fue posible sin intercambios bastardos: no se respiraba compraventa en el aire.

Si aquello era una prueba de trabajo, es imprescindible que de una forma u otra podamos acercarnos al trabajo definitivo.

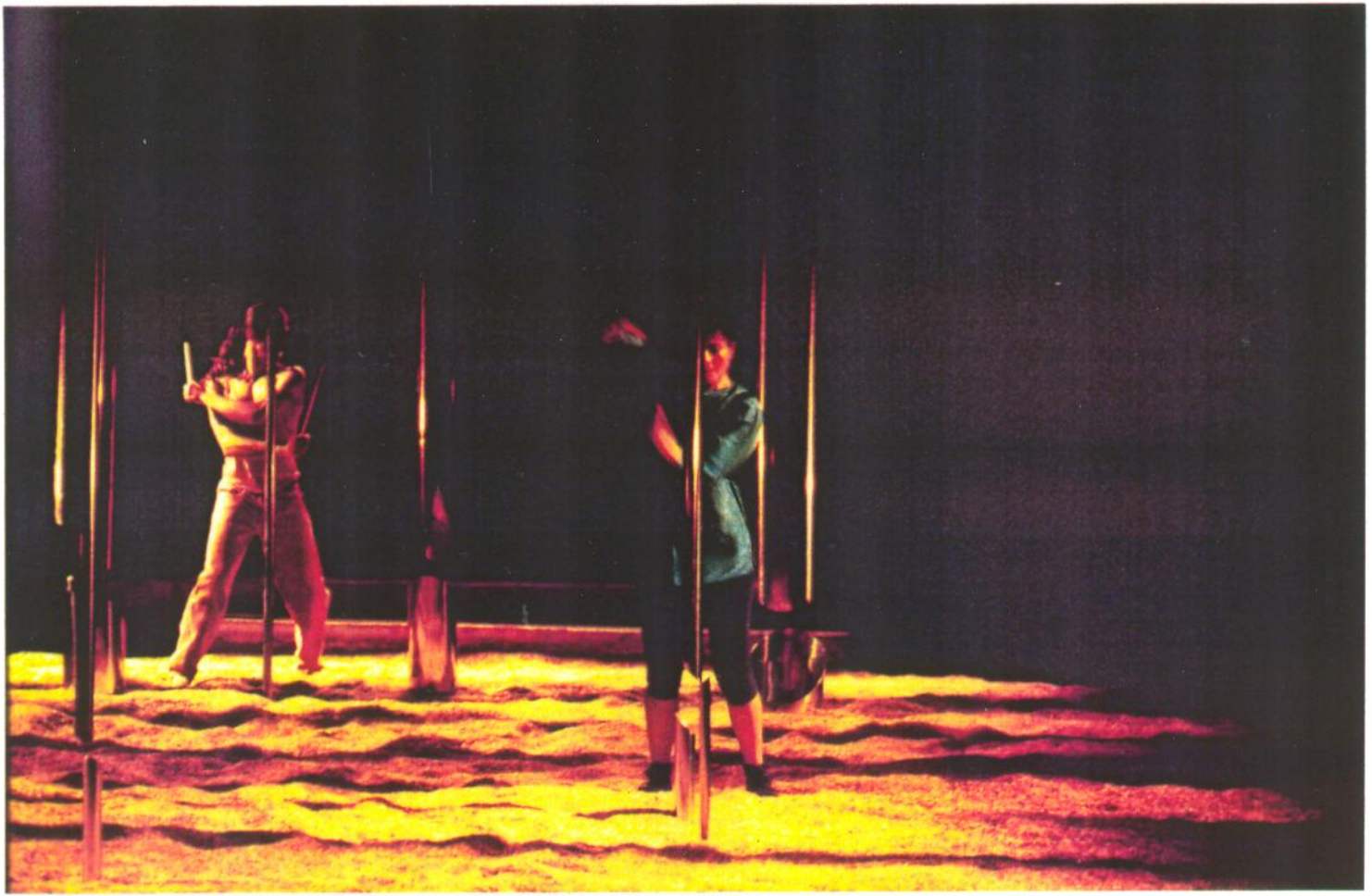
El gran espacio, casi eterno, de la vieja iglesia de "Sant Domènec" (pues más de cien años es para nosotros algo parecido a la eternidad) recibió con brazos abiertos el espacio -dicen que efímero- de la obra creada para el escenario.

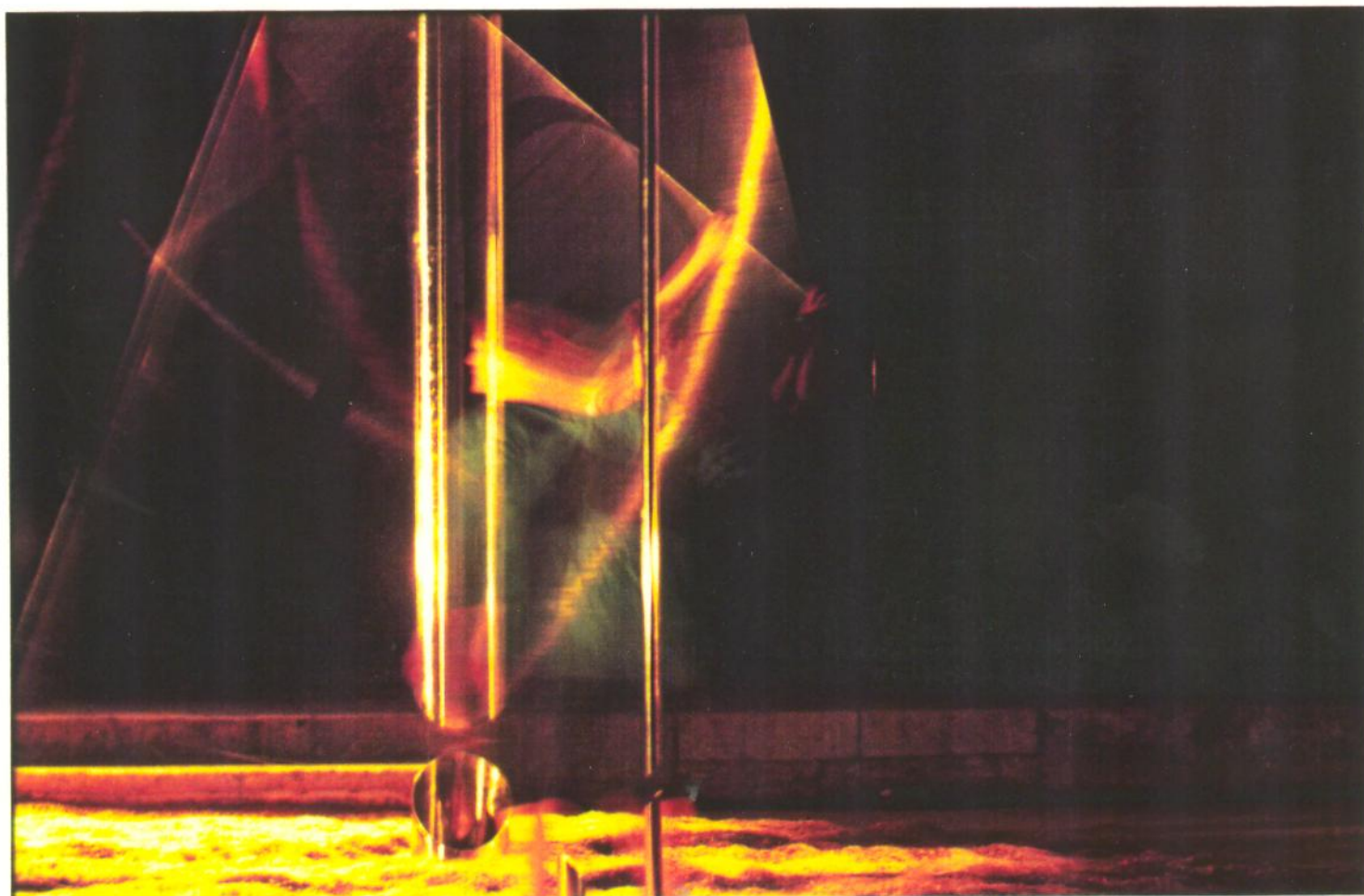
Digamos, en esta primera aproximación a ORGANUM, que se trataba en realidad de dos pruebas de trabajo: la creada por Esteve Graset con los actores de Zotal -Elena Castelar y Manel Trias-, o por los actores de Zotal con E.G. y sus objetos extraordinarios -los largos tubos metálicos llenos de vida, respiración y movimiento; el sorprendente suelo de cebada o trigo, como arena sin peso-, como si estuviésemos en un bosque luminoso, misterioso y divertido. La escultura y el circo móvil de lo inesperado.

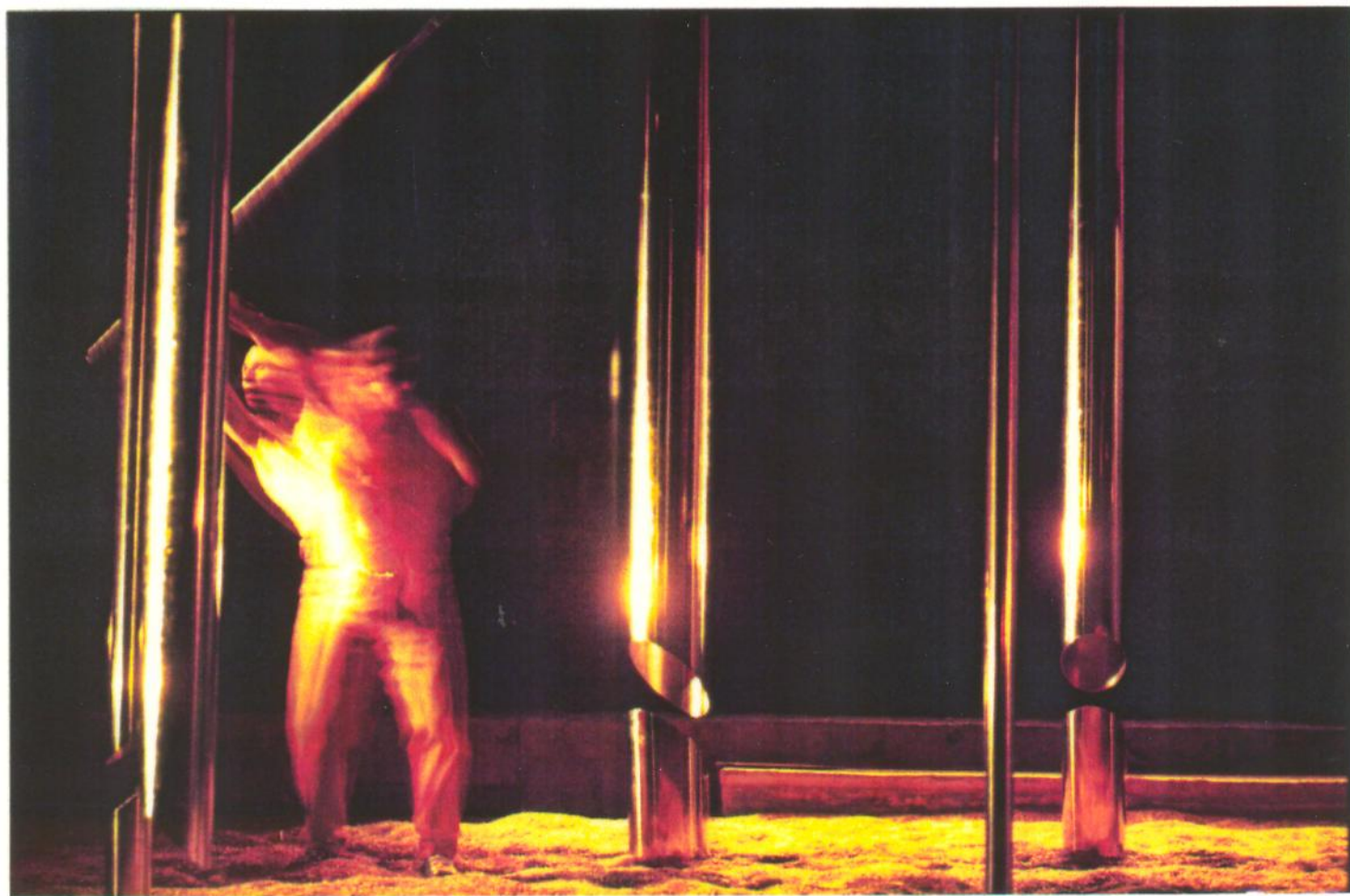
La segunda prueba de trabajo vino a corroborar lo que otras recientes obras de E.G. habían demostrado ya anteriormente: la posibilidad de crear, específicamente para el teatro, espacios o entornos -escenografías, arquitecturas, hábitats, espacios sonoros- que además pudiesen funcionar como creaciones independientes, instalaciones con vida propia, cargadas de humanidad.

FOTOGRAFÍA

Joan Carles Tasies.









GYÖRGY LIGETI

Dos estudios para órgano. 1.-Harmonies. 2.-Coulée.

Hans-Christian von Dadelsen.

Compuestos en julio de 1967 y julio de 1969.

Primera representación: 1: 14 de octubre de 1967, Hamburgo, Gerd Zacher; 2: 19 de octubre de 1969, Stift Seckau/Steiermark, Gerd Zacher (en ambas ocasiones con la asistencia de Juan Allende-Blin).

Un Ligeti completamente distinto puede escucharse en estos dos estudios para órgano del compositor que, con VOLUMINA (1961/62), había llevado la música de órgano por un camino que era a la vez una meta y un punto final. En lugar del gris monocromo de VOLUMINA, la música adopta aquí la forma de lo que se conoce como "Op Art" en el campo de las artes visuales: con transiciones apenas perceptibles, los más sutiles matices de color y los más pequeños ornamentos geométricos crean un "continuum" que es, no obstante, esquivo en su conjunto, o que engaña al observador con ilusiones ópticas. La velocidad de los agudos del segundo estudio, y el extraño sonido del órgano creado por una reducción de la presión del aire en el primer estudio indican una transposición de las ideas del "Op Art" al medio sonoro. Eso mismo se manifiesta también en la forma monista, casi estática: HARMONIES muestra la transformación lenta, casi inaudible, de una única armonía; los diez dedos de las manos están constantemente sobre el teclado, y sólo una vez cada cierto tiempo un dedo cambia de posición en un semitono. Las partes individuales se dividen en la escritura de diez partes, de modo que se mantienen ocultas las construcciones individuales y las secretas técnicas de textura.

COULÉE funciona como la pieza para clave CONTINUUM, con las cuadrículas y retículas más pequeñas, que producen una micropolifonía interna a la vez que un movimiento unificado. El resultado es una música con carácter estroboscópico que, pese a su escurridiza velocidad, da la impresión de permanecer inmóvil. Rota de repente, tras un breve ascenso dentro del espacio tonal, parece como si la música se dispersara en las bóvedas más altas de una catedral gótica: la cuadrícula rítmica en una sección pasajera de un movimiento infinito.

Volumina (para órgano).

György Ligeti.

Compuesta en 1961/62, revisada en 1966.

Primera representación: 4 de mayo de 1962, Bremen, Karl-Erik Welin, con la asistencia de Giuseppe Englert y Leo Nilsson (grabación); 10 de mayo de 1962, Amsterdam, los mismos intérpretes (directo).

El órgano suscitó mi interés debido tanto a su enorme riqueza de posibilidades hasta entonces inexploradas de tono y color, como, y más especialmente, debido a sus defectos -su dificultad de manejo, su rigidez y angularidad. Este instrumento es como una enorme pierna artificial. Me intrigaba saber cómo se podría aprender a caminar de nuevo con esta pierna artificial. Deliberadamente procedí a un reconocimiento del mecanismo del órgano, incluyendo sus imperfecciones, y llegué así a una nueva técnica de interpretación del órgano. Básicamente está compuesta por numerosas posibilidades de estructuración y articulación de sonidos densamente cromatizados, es decir, de grupos de tonos que se incorporan como un todo, o bien construyéndose y destruyéndose. Eso me llevó a un desarrollo extensivo de las posibilidades dinámicas del órgano y en particular a la viabilidad de continuos "crescendi" y "disminuendi". Porque, dado que, en el órgano el número de teclas que se oprimen incide sobre el volumen del sonido, es posible, mediante la alteración apropiada de la extensión del grupo, influir sobre el volumen de forma continua. Aparte de esto, la nueva técnica de interpretación producía una insólita flexibilidad de la combinación y variación de los colores tonales, cuando los grupos son trasladados de un teclado a otro en virtud de la adecuada destreza de las manos y dedos, registro de cambios, o incluso ampliados a todos los teclados. Al mismo tiempo, como requisito previo, la actuación sobre las llaves de registro es tan importante como la efectuada sobre las teclas; la parte interpretada por un asistente adquiere una importancia mucho mayor. Finalmente, la nueva técnica de interpretación implica también ciertos efectos creados por el aire y por la "interpretación muda"; el apagado y encendido del motor del órgano, que produce nuevos colores tonales y extrañas contorsiones del sonido, o levantar las llaves de registro sólo hasta la mitad. De todo ello surge una forma vacía, por así decir: las formas se desarrollan sin rasgos, como en los cuadros de Chirico; inmensos espacios y distancias, una arquitectura formada sólo por los andamiajes y sin ninguna construcción tangible.

Nota biográfica.

György Ligeti nació el 28 de mayo de 1923 en Dicsoszenmárton (Transilvania, Rumanía). Después de asistir a la escuela en Cluj, estudió composición con Ferenc Farkas entre 1941 y 1943 en el Conservatorio de Cluj. Prosiguió sus estudios con Sándor Veress y Ferenc Farkas entre 1945 y 1949, en la Academia de Música Franz Liszt de Budapest, donde posteriormente impartió clases de armonía y contrapunto hasta su salida de Hungría en 1956. De 1957 a 1959 trabajó en el Estudio de Música Electrónica de la Westdeutscher Rundfunk (Radio de Alemania Occidental) en Colonia. Se estableció en Viena en 1959 y en 1967 adquirió la nacionalidad austriaca.

Durante los años 60, cada año Ligeti daba clases en los Cursos de Verano de Darmstadt y en la Academia de Música de Estocolmo. En 1969-70 fue miembro becado de la DAAD (Servicio alemán de intercambio académico) en Berlín, y en 1972 fue compositor residente en la Universidad de Stanford, California. Ha sido profesor de composición de la Academia de Música de Hamburgo desde 1973 y reside alternativamente entre Hamburgo y Viena.

Con sus obras orquestales APARICIONES (1958-59) y ATMÓSFERA (1961), Ligeti desarrolló un nuevo estilo musical caracterizado por una polifonía extremadamente densa ("micropolifonía") y formas estáticas. Sus principales obras de los años 60 son REQUIEM (1963-65), LUX AETERNA, para coro (1966), CONTINUUM, para clave (1968), el CUARTETO DE CUERDA nº 2 (1968) y el CONCIERTO DE CÁMARA para 13 intérpretes (1969-70).

Su estilo polifónico se hizo más transparente y melódico en las obras de los años 70, como es el caso de las MELODIEN para orquesta (1971) y la ópera LE GRAND MACABRE (1974-77). Finalmente, durante la década de los 80 desarrolló una nueva y compleja técnica polirrítmica que sale a la luz en el TRIO PARA VIOLÍN, TROMPA Y PIANO (1982) y en los seis ESTUDIOS PARA PIANO (1985) y en el CONCIERTO PARA PIANO (1985-88).

ZOTAL TEATRE

Elena Castelar-Manel Trias.

TRAYECTORIA.

ZOTAL TEATRE(Elena Castelar-Manel Trias).

Trayectoria.

1981.- Nace la compañía con el nombre de VITORE I GINA, creada por Manel Trias y Elena Castelar, quines ya habían colaborado anteriormente, durante un año, en la propuesta de nuevo circo: CIRC CRIC.

Con TACA A LA PISTA, su primer montaje, recorren Cataluña, buena parte de España y Europa. 1982/83/84.

1982.- Colaboran en la propuesta del pintor Perejaume, para celebrar el 90 aniversario del poeta J.V.Foix.

1983.- Organizadores de la FIRA DE FENÒMENS, FESTES DE LA MERCÈ, Barcelona.

1984.- Producen el espectáculo ZOTAL. Componen e interpretan la música en directo miembros del grupo KONIEC.

Ciclo "Teatre Obert", Barcelona. Festival de Otoño, Madrid. Festival Internacional de Teatro, Granada. Festivales de Navarra. "Fira de Teatre al carrer, Tàrrrega". "Haags Zomer Festival", Holanda. "Theatres de Geste a Villaneuve les Avignon" Francia. "Mostra de Nuovo Teatro Spagnolo", Módena, Italia. "Scenes de Rue a Toulouse", Francia.

1985.- Actuaciones de Zotal.

Participación en el programa PICASSO para PLANETA IMAGINARIO, TVE.

1986.- Actuaciones de ZOTAL.

Participación en el programa AL REVÉS de PLANETA IMAGINARIO, TVE.

Guión y ejecución del programa VESTI 2,3,4, para PLANETA IMAGINARIO, TVE.

Participación en el programa piloto PLATÓ BUIT, TVE.

1987.- Actuaciones de ZOTAL.

Artículo-imagen para el nº 2 de la revista ARTUAL.

La compañía cambia de nombre, de VITORE I GINA, pasa a llamarse ZOTAL TEATRE.

1988.- Estreno del espectáculo ZOMBI.

"Fira de Teatre al carrer, Tàrrrega". "Mercat de les flors",
Barcelona. Sala Olimpia, Madrid...

Participación en el programa VIAJE CON NOSOTROS, TVE.

Acciones en la FESTA DE LA CREATIVITAT de Barcelona, organizada
por la "Generalitat de Catalunya".

1989.- Actuaciones de ZOMBI.

Encuentros de Teatro Contemporáneo, Murcia. Festivales de
Navarra. Festival de Bayona. Festival Iberoamericano de Cádiz...
Acción en DETAIL, exposición multimedia, Casa Elizalde, Barce-
lona.

Mención espacial PREMI CRÍTICA SERRA D'OR por la calidad
del trabajo de investigación y creación teatral.

Participación en la exposición ITINERARI TEATRAL PEL VÁLLES
ORIENTAL, "Fundació Caixa de Pensions", Granollers, Barcelona.

1990.- Actuaciones de ZOMBI.

Giras por Alemania, Holanda y Francia. Festival CONTACT 90,
Mainz, Alemania. Festival Internacional de Teatro de Manizales,
Colombia. Festival de Teatro de Pereira, Colombia...

Grabación del espectáculo ZOMBI para TVE.

FORUM DE TEATRE de Olot, elaboración "in situ" de un proyecto
de intervención en un espacio arquitectónico, junto con otros
creadores.

Creación especial para la FESTA DE LA CREATIVITAT, Barcelona.
Emisión del programa A-TILA, de la serie PRISMA, TVE, programa
creado e interpretado por la compañía.

Conferencia-Forum, PROCESO DE CREACIÓN DE ZOMBI Y TRAYECTORIA
DE LA COMPAÑÍA. "etc", Murcia.

Escenografía y dirección escénica del concierto KONIEC/BIG
ENSEMBLE DEL TALLER DE MÚSICS, presentado en el FESTIVAL
DE TARDOR, Barcelona.

1991.- Actuaciones de ZOMBI.

FESTIVAL DE TEATRE CATALÁ DE CAGLIARI, Cerdeña, Italia.

Curso APROXIMACIÓN AL TRABAJO DE CREACIÓN DE ZOTAL TEATRE,
dentro de los CURSOS INTERNACIONALES DE VERANO 91, organizados
por el INSTITUT DE TEATRE de la Diputación de Barcelona.

Preparación y creación del espectáculo Z.

Presentación de Z en el TARDORAL de Granollers, Barcelona.

Estreno del espectáculo y temporada en el MERCAT DE LES FLORS,
Barcelona.

1992.- Actuaciones de Z.

Muestra de Teatro Contemporáneo, Santander. "etc", Murcia.
Festival Internacional de Maubeuge, Francia. Sala Olimpia,
Madrid. "Festival Olímpic de les Arts", Barcelona. "Fira
de Teatre al carrer, Tàrrrega". Festival Internacional de
Teatro, Bayona, Francia. Encuentros de Teatro, Alicante.
Forum de Olot, Gerona. Festivales de Navarra...

1993.- Producción y actuaciones de ORGANUM ("work in progress").

Antwerpen-93, De Ark, Antwerpen. Plural, Girona.

Creación de ráfagas visuales para PINNIC (TVE).

ESTEVE GRASET

TRAYECTORIA.

ESTEVE GRASET

Trayectoria.

Autor, director y escenógrafo de las obras:

1993.- ORGANUM (prueba de trabajo).

Zotal Teatre.

1992.- EXPROPIADOS.

Arena Teatro.

1991.- FENÓMENOS ATMOSFÉRICOS.

Arena Teatro.

1989.- EXTRARRADIOS.

Arena Teatro.

1 + 1.

Trapuzaharra.

1987.- CONCIERTO.

Arena Teatro.

CALLEJERO.

Arena Teatro.

VOZ/EXPOSICIÓN.

Esteve Graset.

1986.- FASE 1: USOS DOMÉSTICOS.

Arena Teatro.

MANIOBRAS URBANAS.

Arena Teatro.

1985.- SISTEMA SOLAR.

Brau-Teatre.

1983.- EL ACTOR QUE DANZA.

Arc de Teatre.

1981.- VARIACIONES SOBRE MACBETH.

Esteve Graset.

1980.- EME TRES.

Brau-Teatre.

1979.- MAGRINYANA-II.

Brau-Teatre.

1978.- MAGRINYANA.

Brau-Teatre.

Representaciones recientes:

Teatro Central, Expo-92, Sevilla.

"Zürcher Teater Spectakel, Zürich".

"Contempo, Oss".

"La Mama, New York".

"Encontros Acarte/Gulbenkian, Lisboa".

Sala Olimpia, Madrid.

"The Brussels Arts Festival, Brussels".

"Image, Wien".

"Internationales Sommertime Festival, Frankfurt".

"Semaine Européene, Lyon".

Aula Juan del Encina, Salamanca.

Festival Cervantino, México DF, Monterrey, Guanajuato, México.

"Touch Time, Amsterdam".

"Internationales Sommer Theater Festival, Hamburg".

"Maubeuge International Theatre, Maubeuge".

España/Italia, Roma.

"Eurokaz, Zagreb".

"Tramway, Glasgow".

Festival Internacional de Teatro, Granada.

"etc", Murcia.

Encuentros de Teatro, Alicante.

Mercat de les Flors, Barcelona.

Muestra Internacional de Teatro, Valladolid.

Festival Internacional de Teatro, San Javier.

Muestra de Teatro Español Contemporáneo, Málaga, Murcia, Alicante, Hospitalet, Santiago de Compostela, Avilés, Salamanca, Toledo, Valencia, Pamplona, Santander.

Festivales de Navarra, Pamplona.

etc.

Otros trabajos

- Director artístico de los "etc" (Encuentros Teatro Contemporáneo, Murcia), desde la primera edición de 1988 hasta la quinta y última de 1992.
- "Generación espontánea", concierto de Luís Muñoz/Marcial Pico. Puesta en escena/iluminación.
- ARNAU de Rodolf Sirera. Arc de Teatre, Valencia, 1982. Dirección escénica.

- FANTASMAS. Texto de M. Ende. Cía. Firlefan. 1982.
Dirección escénica.
- CANTOS DE LORCA. Composición de María Escribano y Esteve Graset.
Textos de Federico García Lorca. Piano: María Escribano. Voz:
Esteve Graset. Grabación para RNE. Madrid, 1978.
- LADY MACBETH. Composición de María Escribano y Esteve Graset.
Texto de William Shakespeare. Piano: María Escribano. Voz: Esteve
Graset. Grabación para RNE. Madrid, 1981.

Pedagogía

Desde 1977 ofrece cursos de teatro, especialmente de voz, por cuyo trabajo se le otorgó en 1983 el premio especial de la STANISLAWSKI FOUNDEN de Dinamarca; asimismo, su trilogía MAGRINYANA (Estudios dramáticos sobre la voz humana) recibió el premio de teatro SERRA D'OR, 1980, por su investigación sobre la voz.

Co-dirigió los ENCUENTROS DE PEDAGOGÍA TEATRAL de Sagunto, Teatros de la Diputación, 1982 y 1983.

Co-dirigió el ENCUENTRO INTERNACIONAL SOBRE EL ENTRENAMIENTO DEL ACTOR, Teatros Nacionales, Madrid, 1982.

Cursos: "Arhus Theatre Akademi, Arhus". "Det Kgl.danske Musikkonservatorium", Copenhage. "International School of Theatre Anthropology", Volterra, Italia. "Fundació Miró", Barcelona. Anabasis, Bérgamo. Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Universidad "Le Mirail, Toulouse". Atalaya, Sevilla. Colectivo Teatro Margen, Oviedo. Instituto Peruano-Norteamericano, Lima. Tukat Teatret, Dinamarca. Escuela de Arte Dramático, Valencia. Escuela de Arte Dramático, Tarragona. Auditorio Manuel de Falla, Granada. Casa Municipal de Cultura, Alcoi. "Firlefan", Hamburgo. Zotal Teatre, Granollers. Etc.

Instalaciones.

VENTANA TRASERA.

etc-91. Teatro Romea. Murcia, 1991.

PALOS DE LLUVIA.

etc-92. Caballerizas, Los Molinos. Murcia, 1992.

TUBS.

"De Ark", "Antwerpen-93", "Antwerpen", 1993.

Plural. Iglesia de "Sant Domènec". "Girona", 1993.

Video.

PALOS DE LLUVIA, EXPROPIADOS, VENTANA TRASERA.
Realización: Jordi Teixidó. 1992.

ZOTAL TEATRE

Apartat de correus, 79

08520-LES FRANQUESES DEL VALLÈS (BARCELONA)

Espanya

Tel/Fax 93/8715768