

M A C B E T H / B A C A N T E S

UN PROYECTO DE ESTEVE GRASET
TEXTO DE ANTONIO FERNANDEZ LERA

PRODUCCION: ARENA TEATRO

MACBETH/BACANTES

Un proyecto de Esteve Graset
Texto de Antonio Fernández Lera

INDICE

I) Presentación	3
II) LIBRO DE M/B: Fragmentos (Antonio Fernández Lera)	6
III) MACBETH/BACANTES: Notas y bocetos (Esteve Graset)	13
IV) Dramaturgia del mar: El teatro de Esteve Graset (Antonio Fernández Lera)	25
V) Cuaderno de citas	34
VI) Antonio Fernández Lera: Trayectoria	43
VII) Esteve Graset: Trayectoria	45
VIII) Calendario de producción y gira	49
IX) Ficha	50
X) Presupuesto	51

I

P R E S E N T A C I O N

I

PRESENTACION

MACBETH/BACANTES

Un proyecto de Esteve Graset
Texto de Antonio Fernández Lera

El proyecto MACBETH/BACANTES se realizará a partir de cuatro trabajos autónomos -instalación (escenografía), texto, coreografía, música- que al término del proceso confluirán en uno sólo. Un territorio común.

El proceso de creación de MACBETH/BACANTES planteará la posibilidad de un diálogo entre pasado, presente y futuro del teatro y del mundo.

Las referencias a MACBETH y LAS BACANTES serán los puntos de partida, fuente y origen de inspiración en un juego y en un proceso de reflexión (pensamiento y espejos incluidos) que pueda servirnos de base en nuestra mirada sobre el mundo que nos rodea, con sus fantasmas y sus realidades.

LA INSTALACION (ESCENOGRAFIA)

Esteve Graset creará la instalación MACBETH/BACANTES específicamente para este proyecto, aunque con la idea de poder presentarla con autonomía de su montaje escénico, en una reflexión espacio-tiempo que tenga valor por sí misma. Si la instalación puede aventurarse a viajar sola y tiene suficiente entidad para ello, mucho más podrá ofrecer posibilidades dramáticas y escénicas para la creación. Construida con utensilios de pesca, instrumentos musicales y materiales industriales, creará un espacio susceptible de múltiples transformaciones visuales y sonoras, tanto a través de los objetos en juego como de la propia transformación de la luz, propiciada por el movimiento de los objetos. La atmósfera general suscitada por la instalación sostiene la dualidad mediterránea-atlántica, con cambios constantes de uno a otro elemento, propiciados por la composición sonora de los mares.

La instalación incluye un vídeo realizado a partir de dibujos que incluyen los textos de la obra.

LA COREOGRAFIA

La coreografía tendrá entidad propia, sin estar sujeta a "servir" o "ilustrar" el desarrollo del texto. En su autonomía propiciará otro punto de vista, otro sistema de valores, otras identidades, por medio de su propia composición y de su propia expresividad. Las interacciones de la coreografía con el texto, la música y el espacio tejerán el montaje escénico.

EL TEXTO

Escrito por Antonio Fernández Lera, inspirado en MACBETH de Shakespeare y LAS BACANTES de Eurípides. El propósito no es realizar una adaptación o lectura actualizada de las obras clásicas, sino una creación personal inspirada en ellas, utilizando como soporte alguno de sus temas principales, que siguen teniendo plena vigencia y posibilidades de lectura en nuestros días: LA TRAICION, EL DESEO DE PODER, LAS FUERZAS OCULTAS (!O NO TAN OCULTAS!) DE LA IRRACIONALIDAD, LOS RITOS DIONISIACOS... El universo de la CONTRADICCION y del CONFLICTO.

LA MUSICA

Cuarteto para cuerda, opus 1 (1959), de György Kurtág;
Cuarteto para cuerda nº 2 (1987), de Sofia Gubaidulina; y
Changeless y Changes, de Keith Jarrett.

II

LIBRO DE M/B: FRAGMENTOS

Antonio Fernández Lera

LIBRO DE M/B

[Fragmentos]

[PRESAGIO]

Sobre la sombra del viento sangre sangre sangre
Fotografías de Macbeth y Lady Macbeth
en las ventanas del castillo
Con la sonrisa comida por los buitres
En sus hombros el tiempo resbala suavemente
sobre los excrementos de los pájaros
El viento se arrastra como la serpiente
que vuela y ataca sin piedad
entre la piedra y el árbol (ventana y abismo).
La noche vuela como el viento
sobre figuras de piedra
que se deshacen poco a poco

[EL PERRO DE LA MUERTE]

Muevo los brazos
en el aire frío
como un cuerpo de paja
pintarrajeado
PRENDEDME FUEGO
Muevo los labios
Vosotros Eh Vosotros
PRENDEDME FUEGO
Pero no se oye
Vosotros Eh Vosotros
PRENDEDME FUEGO
Pero no se oye
Muevo los brazos
Y me dejo llevar por la furia del viento
que arrastra tierra y hojarasca
Muevo los brazos
El agua de los ríos desaparece
Los gorriones picotean mis manos
La lluvia moja mis huesos
La muerte duerme a mis pies
PRENDEDME FUEGO

[EL LORO DE LADY MACBETH]

Comer
olvidar
matar

IMAGENES: DESIERTOS Y HABITACIONES

Cachorro de hocicos enrojecidos

Sangre hasta las orejas

FESTIN DE LA NATURALEZA

MALESTAR EN EL PECHO

NO TRISTEZA: MALESTAR FISICO

POR EL PLACER ANTE LA SANGRE

POR LOS BRINDIS EN MEDIO DE LOS MUERTOS

POR LAS CANCIONES A TRAVES DE LOS BOSQUES: POR EL FUEGO

MALESTAR POR EL CANSANCIO

POR EL ABUSO DE LAS PALABRAS DE SIEMPRE

COMPOSICION EXQUISITA DE LAS IMAGENES: VOMITOS

PAZ

ESPACIO VACIO

FELICIDAD

FELICIDAD

FELICIDAD

AHORA TE SIENTES EL CREADOR DE LA MUERTE

SABES QUE NO QUEDARA NADIE PARA ESCUCHAR LA ULTIMA RISA

O EL ULTIMO BOSTEZO

Dormir

Dormir

Dormir

[SIN TITULO]

MAQUINA DE MUERTE MAQUINA DE MUERTE SONRIE SONRIE SONRIE
SOLO PUEDO VER MIS OJOS
REFLEJADOS EN EL CRISTAL DE LA MAQUINA
SEGUNDOS ANTES DEL CHISPAGO QUE ME CIEGA

QUIERO GRITAR POR EL PURO PLACER DE GRITAR -Y POR QUE NO- PERO
NO VOY A DARLES EL PLACER DE GRITAR -A LOS OTROS, O A VOSOTROS
QUE ATENTAMENTE COMO LECHUZAS Y AGAZAPADOS COMO LAGARTIJAS
PACIENTES Y AL ACECHO ESPERAIS MIS GRITOS, O MAS BIEN ALGO
PARECIDO A MIS GRITOS: UN CIERTO NERVIOSISMO, CRISPACION
APENAS PERCEPTIBLE, MOVIMIENTO DE LA MANO -YA SABES, CUALQUIER
COSA QUE POR PEQUEÑA QUE FUERA SABRIAN DESCIFRAR-. PERO NO LES
VOY A DAR ESE PLACER. YO SE GRITAR EN SILENCIO, COMER EN
SILENCIO, SUFRIR EN SILENCIO, VOMITAR EN SILENCIO,
MENOSPRECIAR EN SILENCIO, FORNICAR EN SILENCIO, SONREIR Y
ACARICIAR EN SILENCIO. MI SILENCIO NO TIENE PRECIO: NUNCA
SABRAN SI ES EL SILENCIO DE LA MUERTE O EL SILENCIO DEL AMOR.
YO TAMPOCO.

[LA HORA DEL DESAYUNO]

No recuerdo exactamente las palabras

LA NIEVE O EL AGUA

Congelado y con los ojos abiertos: Déjate de pájaros

Un idiota rodeado de idiotas Nada más

Idiotas congelados con los ojos abiertos Nada más

CONSTRUIR EL FUTURO

CONSTRUIR EL FUTURO

CONSTRUIR EL FUTURO

[EL ECO DE TU VOZ]

1

Pronto -y entre nosotros- hablaremos
y nuestra voz se perderá en el vacío
de palabras como silencios
las miradas y los gestos: todo
Y el tiempo suspendido como un soplo de brisa
y solos

Hasta que otra voz se aproxime y nos diga
lo que somos -una mota de polvo-, y nos diga:
"Podéis hablar ahora, es vuestro turno.
No más tarde ni antes: ahora". Y hablaremos
-con prisa y con melancolía-:
Nuestras propias palabras parecerán extrañas,
como las voces de otros.

2

Una lucha entre dos, como un abrazo
como una voz que se rompe

Carne sobre luz eléctrica
fuego sobre la carne, bajo una luz distinta
y el televisor en tus ojos, encendido

No quiero nada

Mi sonrisa es espumosa como la cerveza
pero yo nunca me doy cuenta
-maldita sea, pobre inútil
inservible como la letra de un tango-

Seguir es dejarme llevar por el viento
cuando el aire se muere
montar en las alas de un pájaro y volar (volar, volar)
cuando el aire se muere:

párteme por la mitad
rómpeme
y olvídame.

III

MACBETH/BACANTES: Notas/bocetos

Esteve Graset

NOTAS SOBRE MACBETH/BACANTES

Seis timbales de orquesta (¿o son peces?) suspendidos horizontalmente a un metro, dos metros, tres metros del suelo... Forman un semicírculo, posteriormente un círculo. Círculo estático. Círculo móvil. Círculo sonoro. ¿De qué animal procede la piel de estos timbales-peces?

El ritmo es universal, de graves a agudos, de agudos a graves, composición.

Resurge (¿resurge?) la danza dionisiaca. La danza de la primera embriaguez. La danza del primer sorbo de vino.

Tres sillones de oreja, rojos. Presencia y vacío. Vacíos, hablan sin hablar. La presencia de lo no verbalizable. De lo innombrable, pero presente, siempre presente. Aposento para cuerpos y palabras. Cuerpos estáticos. Cuerpos móviles. Palabras-frases y silencio. Silencio palabras-frases.

Bosque móvil. Seis conjuntos de trampas para peces y hombres, suspendidas del techo a 20 cm del suelo. Conjuntos para la recepción y redistribución de la luz. Para la mutación y transformación de "lo dicho", de "lo hecho", de "lo intuido", de "lo deseado".

"El viento se arrastra como la serpiente
que vuela y ataca sin piedad
entre la piedra y el árbol (ventana y abismo)" (1).

Cerca/rejilla de hierro. Delimitación de espacios entre el observador y lo observado, entre lo observado y el observador.

Video-proyecciones. De cómo dibujar textos. De cómo dibujar textos propicia dibujar imágenes inesperadas. De cómo las palabras exigen colores. De cómo pensar una frase mientras se lee otra. De cómo leer una frase mientras se escucha otra/otras. De cómo visualizar la multidimensionalidad cerebro/palabra, funcionamiento alinear. De cómo montar lo escrito, lo dibujado, lo fotografiado... De cómo acumular, sustraer, corregir, relacionar...

Primero: Instalación

Segundo: Ocupación de la instalación, experiencia (observadores),

Tercero: Ocupación de la instalación y modificación de la instalación, experiencia (actores).

"¿Cómo se trata el espacio? ¿Se tiene algo y se procede a añadir otra cosa o simplemente se entra en ello, se ocupa, se divide, se maneja de la mejor manera posible? Yo creo que hago cosas distintas según el momento y quizá al mismo tiempo. Me interesa que una parte pueda actuar como un todo o que el conjunto pueda ser considerado exclusivamente como una parte. Pretendo que lo que se percibe como una totalidad pueda ser reducido, por así decirlo, e insertarlo en otro mundo" (2).

Diálogo pasado-presente-futuro. Visualizar materiales diversos. Hoy-ayer-mañana. Apuntes escénicos de anteriores trabajos, para ahora TRANScenderlos. Ejemplo: de EXPROPIADOS puedo retomar los espejos de doble cara, superponiendo imágenes, collage en directo/construcción/acotación/altura-suelo; de "1+1" puedo retomar la "situación cerrada", habitación para abrir/cerrar, deseos/mezclas. La invasión de la intimidad.

Como espectador (sentado en una silla), dispongo de un solo punto de observación. Quisiera poder observar la acción (cualquier acción) desde diversos puntos de observación y simultáneamente.

En toda obra (¿toda?) hay dos montajes: el montaje del director y el montaje del espectador. El montaje del espectador sólo es posible si el montaje del director es abierto. Abierto a la creatividad del espectador. ¿Qué queremos ser? ¿Observadores de una obra y por tanto participantes de la experiencia o simples consumidores de una obra?

Cada escena requiere tiempo para observarla. Si damos al espectador todo el tiempo necesario (según la percepción del director), puede que al espectador le sobre o le falte tiempo. ¿Qué hacer? Lo mejor es no hacer nada. Dejar que la obra se tome su tiempo. ¿Alguien duda de que las obras, si no se las molesta/incordia/fuerza, se toman su tiempo, el tiempo preciso para manifestarse? En las exposiciones de pintura, en las instalaciones, cada espectador observa el tiempo que necesita y sigue adelante o vuelve para atrás, tantas veces como quiere, tantas veces como cree necesario. Tránsitos/

comprobaciones/memoria/creación. Lo visto/no visto. Lo percibido/no percibido. Lo sentido/no sentido. En teatro, el espectador no puede seguir adelante o retroceder según sus necesidades...

Desde hace años (en mis montajes) los actores permanecen todo el tiempo en escena. No puedo imaginar que pudiera ser de otro modo.

Tratar de reflexionar sobre MACBETH y LAS BACANTES parte de la intuición de que los temas que pueden inspirar ambas obras, pueden viajar en un solo proyecto escénico. La actualidad de la VIOLENCIA/TRAICION/INTOLERANCIA/FUERZA (la fuerza de los media o la fuerza de las armas, según los territorios), de lo dionisiaco (como composición vital, goce de los sentidos, éxtasis): ofrece un punto de encuentro (varios puntos de encuentro) para la creación. Para una creación con lenguajes propios de nuestra época, en diálogo con los temas del pasado-temas de hoy. La psique humana mantiene un ancla en el pasado, no reconocelo/experimentarlo es negar, por ejemplo, a Dioniso, reconocerlo/experimentarlo es asumirlo, tirar del ancla y sentir la tensión creadora entre el inconsciente colectivo y los nuevos conocimientos de la ciencia y del arte de este siglo.

Cada nueva obra parte de la incertidumbre. No quiero decidir previamente el proyecto (escribir un minucioso guión, sobre lo que harán los actores, cómo lo harán, cómo se mutará el espacio, etc.; lo cual, entre otras cosas sería desaprovechar la capacidad creativa de los actores), y por tanto razonarlo, adornarlo y venderlo. El proceso de creación antes de los ensayos parte de la experiencia, una experiencia que camina. Lo que importa es caminar y el camino con el que se camina, explorar mediante el juego libre de ideas, sin verse atrapado por la necesidad absoluta de una meta final. Mucho más en este caso, que por primera vez en muchos años el texto no va a ser escrito por mí, sino por Antonio Fernández Lera. El trabajo de Antonio y el mío, cuando se encuentren, establecerán un diálogo que potenciará ambas propuestas. Trabajos autónomos para un mismo proyecto, que finalmente confluyen en una sola obra, si bien, después, pueden volver a su autonomía. El guión definitivo, es el espectáculo, y éste se escribe sobre la escena.

He llenado de sangre un vaso de cristal de un metro cúbico. La sangre se ha coagulado. Doy la vuelta al vaso y lo levanto. La sangre permanece según el volumen moldeado por el vaso. Ahora puedes coger puñados y más puñados de sangre y derramarlos por el suelo/cama/escalera/mesa... y sobre todo, por los cuatro cuerpos de las cuatro mujeres o por el cuerpo de la mujer "descendiendo una escalera". Ten cuidado, no vayas a resbalar. Sí, ésta es la sangre de varios conejos y

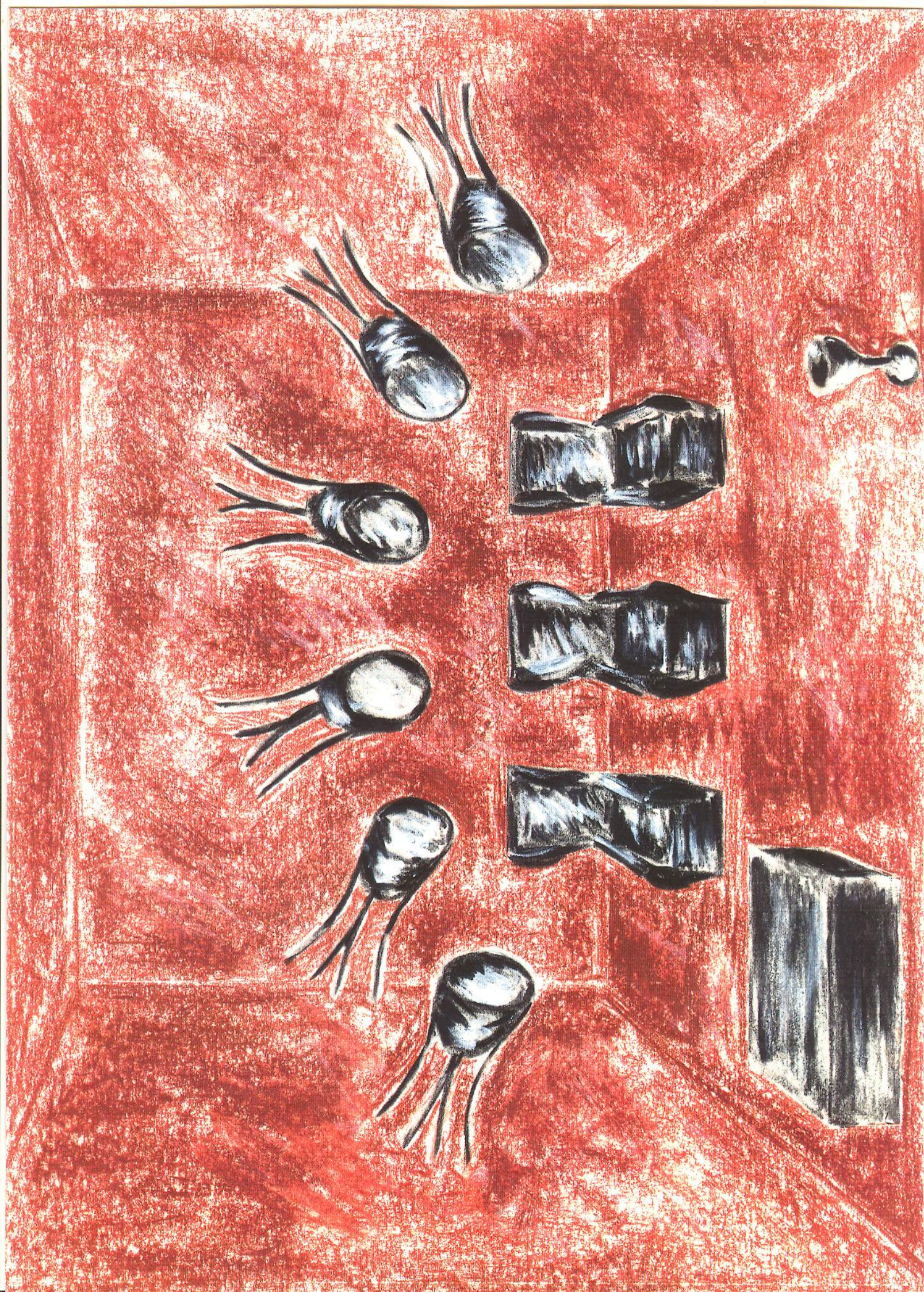
gallinas. ¿No será también sangre humana? Tráete la brocha y pinta todas estas paredes de sangre. Es cierto, el color es impreciso, pero el olor empieza a ser asfixiante. Y sin embargo, no quiero hablar de asfixia, quiero hablar de todo esto (vaso, sangre, cuerpos), tal y como lo veo-observo, y si asfixia, es porque es o puede ser un resultado. Los resultados bailan solos y te aseguro que nadie -mucho menos yo- los invitó a la fiesta.

Cuando David Hockney realiza su DESNUDO (collage fotográfico, junio 1984), no sólo realiza una obra maestra, crea -como ya había hecho desde sus primeras "polaroid"- fotografía-arte, y muestra -sin pretenderlo- un ejemplo visual para el arte escénico de hoy. Fotografía una mujer sobre una cama, en diversas posiciones. El montaje de diversas fotografías propicia el cubismo. Las artes escénicas en general no han desarrollado el montaje específicamente escénico, como lo han hecho el cine (especialmente Eisenstein) o las artes plásticas. El DESNUDO de Hockney podría ser el punto de inspiración/arranque para la creación de una de las coreografías del MACBETH/BACANTES. Sólo que esta vez no se harían fotografías de una sola mujer y después el collage, sino que se fijarían acciones de cuatro mujeres y se montarían simultáneamente. Así, las cuatro mujeres, probablemente puedan ofrecer una expresión TRANSpersonal, más allá de sí mismas, más allá de la coreografía. Experiencia no verbalizable y por tanto escénica.

ESTEVE GRASET

(1) Antonio Fernández Lera, Macbeth/Bacantes, Fragmento, mayo 1993.

(2) Jasper Johns. Catálogo de la exposición Obra gráfica 1960-1985. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1987.



IV

DRAMATURGIA DEL MAR:
EL TEATRO DE ESTEVE GRASET

Antonio Fernández Lera

DRAMATURGIA DEL MAR:
SOBRE EL TEATRO DE ESTEVE GASET

"Parece indudable que para pensar en el arte o en lo que sea, siempre será mejor acercarnos a ello con la misma pureza que el que ve el mundo cada mañana como si fuera nuevo. Pero sobre todo, lo que sí es seguro es que resulta infinitamente más importante sentirlo, vivirlo, practicarlo, que pensar en él".

ANTONI TÀPIES

El arte contra la estética, 1974

... y si el tiempo impetuoso
conmueve demasiado violentamente mi cabeza, y la miseria y el
desvarío
de los hombres estremecen mi alma mortal,
¡déjame recordar el silencio en tus profundidades!

F. HÖLDERLIN, El archipiélago

[I]

No me propongo en estas observaciones efectuar un análisis crítico o una valoración teórica del trabajo teatral de Esteve Graset. Lo que Graset lleva a cabo sobre un escenario, con sus actores y sus múltiples objetos vivos, me interesa en primer lugar y fundamentalmente por motivos personales, es decir, como simple espectador de una obra de teatro o de una obra de arte, cosa que para mí es esencialmente lo mismo y tiene mucho que ver con la vida. Mi relación con esas formas teatrales, lo mismo que mi relación con toda forma de arte que me interese -teatral o no- es una experiencia personal, que no guarda relación alguna con laborales académicas o profesionales de ningún tipo. Las palabras que siguen, en consecuencia, digamos que son las reflexiones subjetivas de un espectador. Como tal, mi punto de partida es el sencillísimo "Ah" que cualquiera suele (o debiera) decir cuando algo le gusta y le hace disfrutar. Y confieso que yo disfruto con este teatro.

Conocí por primera vez uno de los trabajos teatrales de Esteve Graset en 1984 o tal vez 1985: se llamaba SISTEMA SOLAR y no le hice demasiado caso. Mis ocupaciones eran otras, mis intereses eran probablemente otros y mi relación con el teatro

mucho menos intensa que en la actualidad. Por su parte, el teatro de Esteve Graset exige del espectador (incluso del espectador supuestamente culto y entendido) una disposición abierta y creativa (aunque nada tenga que ver con un teatro de 'participación física'): una entrega y una falta de prejuicios que tienen bastante que ver con las dosis de compromiso y libertad artística que el propio director de escena y sus colaboradores vuelcan ellos mismos en escena.

El inicio de sus actividades como realizador de teatro es muy anterior a mi primer contacto con su obra y anterior también a su fecunda etapa reciente como director de Arena Teatro. Entre 1977 y 1986 llevó a cabo una decena de producciones teatrales (en su mayoría con la compañía Brau Teatre en Cataluña). Sus inquietudes por explorar las posibilidades de la voz humana en el teatro eran tan conocidas como su empeño en repudiar un teatro realmente rancio, anclado en el mejor de los casos en el repertorio clásico o en la suave crítica humorística y basado en la burocrática repetición de los lenguajes escénicos "de toda la vida" (lo que en la tradición teatral española quiere decir realmente mucho, mucho tiempo).

Cuando volví a ver un trabajo suyo, en Granada, en la primavera de 1988, supe (o sentí) que lo que acababa de ver era algo más que otro espectáculo moderno, radical o transgresor. La práctica artística estaba muy por delante del discurso retórico: el arte por delante de la estética. En realidad, en términos cuantitativos, lo que Esteve Graset nos ofreció en Granada no era un trabajo más, sino dos: la primera versión de CALLEJERO, con tres hombres en escena, y CONCIERTO, una instalación escénica sobre la transformación física, visual, de tres planchas de metal iluminadas y cubiertas de grasa animal, integrada con un concierto de flauta en vivo. Ahí estaba, en términos cualitativos, concentrada buena parte de la propuesta escénica de Esteve Graset: la concepción del teatro como escultura viva, como instalación escénica, como un juego contradictorio de formas vivas y formas aparentemente muertas; la continua puesta en cuestión de la dualidad quietud/movimiento, basada en una rigurosa utilización de las técnicas de montaje teatral y aplicada no sólo literalmente al trabajo escénico, sino también al 'trabajo' del espectador. No era posible una contemplación estática ni tampoco el paradójico 'movimiento permanente' de la visión y del ritmo en el espectador -y cuando digo espectador quiero decir 'yo'-, sino un cambio siempre imprevisible de una posición a otra, el privilegio irresistible de sentir la sucesión de las imágenes y de las realidades escénicas en la propia piel, una verdadera participación en el tiempo real del teatro.

Esto fue algo que no supieron -o quizá no quisieron ver, preocupados por la confirmación de sus propios prejuicios- quienes sólo unas semanas antes, en el Festival de Sitges,

habían aplaudido el trabajo inmediatamente anterior de Esteve Graset, FASE 1: USOS DOMESTICOS. Dichos comentaristas quisieron ver en FASE 1 un ejemplo más del 'exitoso' humor a la catalana, generalmente intrascendente, superficial y perfectamente digerible pese a su ropaje exterior de 'crítica del sistema'. Un humor que tiene el corazón en el bolsillo y que confunde el simple arte con el complicado ingenio. De ahí la injustificada decepción de dichos comentaristas cuando Esteve Graset presentó en Granada su nuevo espectáculo, CALLEJERO, donde se condensaba el endiabrado ritmo de FASE 1 y se anunciaba ya la espléndida síntesis del vocabulario teatral plasmado por Esteve Graset en la segunda versión de CALLEJERO y en el posterior EXTRARRADIOS. Tanto en CALLEJERO (1 y 2) como en EXTRARRADIOS, dicho sea de paso, el humor seguía estando muy presente, pero Graset se apartaba despiadadamente de las blandas tonterías al uso en el teatro catalán y español.

El paso de CALLEJERO 1 a CALLEJERO 2 fue una nueva experiencia de sorpresa y descubrimiento: en diciembre de 1988, lo que oficialmente no era más (ni menos) que unas actuaciones normales, la presentación de CALLEJERO en Madrid (Sala Olimpia), resultó ser un espectáculo en muchos aspectos totalmente diferente del que se había visto en Granada unos meses antes. Allí estaban los mismos tres hombres, el mismo violinista, los mismos escasísimos medios utilizados con tanta pasión como precisión y sabiduría (unos plásticos, unos papeles de embalar, unas cajas de madera, unas cuerdas, unos 'muñecos' hechos con tubos de cartón), pero, además, la incorporación de tres mujeres y de tres monólogos escritos por el propio Graset transformó en buena parte las atmósferas, los ritmos y el sentido global de aquel hermoso e inquietante espectáculo.

Todos los elementos con los que Esteve Graset ha experimentado en los últimos tiempos (esa misma convicción y práctica del montaje escénico que le sirve para dar forma a sus visiones del mundo y del teatro) se dieron cita en EXTRARRADIOS: un trabajo con los actores que nada tiene que ver con los 'métodos' de psicología barata, con arrogante M mayúscula incluida, que todavía siguen imperando en el renqueante teatro español. Tres mujeres y un hombre, sombras de un sueño: una profunda selva de sueños. La forma de la noche: la forma de los hermosos objetos metálicos de la noche. La forma de las voces de un hombre y unas mujeres: un sonido, suspiro, grito, latigazo de puro placer sobre un escenario. Sobre unos ojos. O dormir. O no dormir. El impacto de los hermosos cuerpos de la noche: que chocan unos con otros, que pueden ser golpeados, acariciados, deformados. Y la forma de la risa nocturna. La emoción del teatro: sin las palabras dichas y requetedichas. Con las palabras justas: las palabras de la noche, dominadas en el tiempo justo; las palabras de los cuerpos, imparables, intactos, puros. Como en EXTRARRADIOS.

Una vez más se trabaja sobre elementos puros y perfectamente delimitados: cuatro figuras humanas, cuatro sillas, cuatro mesas, tres banquetas de un bar nocturno, seis misteriosas planchas metálicas, una plataforma de madera (como en CALLEJERO), un rectángulo de luz en el suelo. Constituyen el espacio -vital y visual- pero también, literalmente, los instrumentos musicales (ruidos incluidos) de los que se sirve Esteve Graset para crear en escena una atmósfera y una sensación del tiempo realmente irrepetibles. Nuevamente se plantea la dinámica de acumulación de tensiones y su contraste con momentos de impresionante inmovilidad y quietud, la interacción entre actores y objetos, el movimiento frenético y el movimiento suave, el silencio y el clamor, la ironía (o el humor más salvaje) y la inquietud de lo desconocido. Con la diferencia de que, en la realidad del teatro, todos esos 'conceptos' tienen una respiración y un ritmo propios y probablemente lo que yo reflejo aquí no es más que un eco de un recuerdo o una racionalización de algo que, realmente, se siente de otra manera en el momento de su representación en escena.

Hace tiempo, para referirse a un viejo proyecto que luego se ha ido realizado de formas tal vez imprevistas, Esteve Graset utilizaba un 'concepto' que es al mismo tiempo una hermosa metáfora: la 'dramaturgia del mar'. Si tomamos esa metáfora como una expresión de sus deseos, de su voluntad como artista, yo diría que la dramaturgia del mar es justamente el tipo de dramaturgia que Esteve Graset ha venido desarrollando en los últimos años.

Es, en todo caso, un teatro que juega con las contradicciones y con las paradojas. Por ejemplo, la paradoja de la abstracción en un entorno en el que la figura humana juega un papel primordial. Se ha dicho -y no como crítica- que el teatro de Esteve Graset conduce a "un universo abstracto". Yo sometería esa y otras afirmaciones un tanto unilaterales a la criba del juego de oposiciones al que constantemente se entrega. Ese 'universo abstracto' de Graset es una paradoja y una maquinaria extremadamente concreta, en las que se juega con la abstracción (es decir, con esas 'abstracciones concretas') como un elemento del espacio y del tiempo, del ritmo, de esa concatenación que técnicamente llamamos montaje. No se trata de una reducción a una idea preconcebida del teatro, sino, por el contrario, de una alternativa dialéctica que proporciona al teatro algo que le hace mucha falta: libertad. En el fondo, como siempre en el arte, se trata de algo extremadamente sencillo, de la posibilidad nada arrogante de crear un pequeño mundo nuevo, de sentir el placer y la paradoja de ver cómo se deshace entre tus dedos y te deja en los labios esa dulce sensación del deseo: el deseo de una próxima vez. Eso es el arte: la búsqueda del deseo. La memoria de un tiempo pasado y el deseo de un tiempo futuro. Algo necesario en estos tiempos probablemente oscuros.

(II)

Esteve Graset ha desarrollado en los últimos años un conjunto de obras rabiosamente teatrales, digan lo que digan críticos ciegos de la peor de las cegueras: la que uno se impone a sí mismo con un simple trapo blanco sobre los ojos. Rabiosamente teatrales, porque restituyen al teatro su condición de arte independiente y libre de ataduras; y porque todo lo que toman prestado de otras formas de expresión artística (humana) se convierte en un medio de expresión inequívocamente específico del teatro.

El esfuerzo como resistencia a reducir la presencia real de una obra de arte (de cualquier obra de arte) a un puñado de palabras. Resistencia basada en la conciencia de que, en el mejor de los casos, ese puñado de palabras acaba siendo el pálido reflejo de la experiencia física, emocional e intelectual sentida tiempo atrás, en la butaca, frente a la obra real desarrollada en el tiempo real del teatro; y que en el peor de los casos acaba siendo filtro, justificación, censura, coartada y otras cosas peores, un puñado de palabras bajo el cual hasta el comentarista mejor intencionado (no digamos ya los mal intencionados, que los hay) corre el riesgo de sepultar lo verdaderamente importante en todo ese asunto: la presencia real de la obra y nuestra relación con ella. Esa relación es fuente de placer, conocimiento y desarrollo de todos nuestros sentidos. Y su dimensión política no reside en el eructo ni en el oportunismo.

Todavía me resisto a entrar en FENOMENOS ATMOSFERICOS con otra perspectiva que no sea la de un espectador individual que no se propone juzgar, ni siquiera desmenuzar, despiezar (¿destruir?), sino sólo disfrutar. Y percibo las posibilidades del proyecto EXPROPIADOS, intuyo las presencias reales de sus materiales escénicos incorporados a la instalación PALOS DE LLUVIA (con los elementos escenográficos utilizados en EXPROPIADOS); casi vislumbro, como un hermoso sueño, las presencias reales de su fantástica propuesta de ocupación de las pirámides de Teotihuacán en México.

Y una vez más al borde de lo que racionalmente deseas evitar, la exégesis, el puñado de palabras. ¿Hacen falta? ¿Son útiles? Dejemos la pregunta en el aire: siempre y a condición de que no se conviertan en tierra para enterrar a los vivos.

(III)

Escribir sobre FENOMENOS ATMOSFERICOS (VOLAR, VOLAR, VOLAR). Una ventana de luz al fondo, ante nuestros ojos. Estamos quietos. El pasado y el presente se confunden. Estoy quieto, cómodamente sentado en un sillón. Y delante de mis ojos un televisor donde puedo ver una ventana de luz al fondo.

La ventana de luz se disuelve. Los ojos parpadean y surgen otras luces, otras formas, otras imágenes. Palabras que son como ecos. Pequeños ríos de palabras nocturnas, atisbos de un diálogo entre dos instrumentos de cuerdas (vocales). Una ventana que de pronto se abre en dos direcciones: hacia el mundo que nos rodea y hacia el desván que permanece vivo y a veces dormido en nuestro cerebro. Esa posibilidad de abrirse hacia los dos lados es -quién sabe- la clave del misterio. De un misterio que se palpa: como un paisaje cercano. Como esas puertas que, según el texto de Esteve Graset, siempre se abren ante las manos de los desesperados y los curiosos.

El tiempo. La creación de un territorio para la libertad. El rechazo de las coartadas ideológicas del oportunismo y de la corrupción.

Los pies hacen marcas en el suelo. Forman parte del entrelazamiento. Mar en la televisión. Coreografía de la naturaleza. TODO EL MAR ENCIMA DE LA MESA.

Lo principal: no perder el sentido de nuestra presencia en el teatro. Mirar. Ser capaces de oír ese rugido metálico y profundo del mar. Ser capaces de ver con los ojos del deseo: ser capaces de llegar hasta el acantilado, abrir esos ojos y no volver a cerrarlos.

Prueben. Es muy sencillo.

[IV]

Vi ORGANUM en una vieja y hermosamente destartalada 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 San Domenec (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 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.

[V]

El prejuicio de 'lo antihumano', que mantiene una actitud falsamente humanista ante cualquier interrelación del hombre con la máquina (ahora es más elegante hablar de 'nuevas tecnologías', pero se trata esencialmente del mismo problema). La máquina, despojada de su condición de mito, es un objeto más de los que pueden ser incorporados al trabajo de la creación artística del ser humano (además de ser algo incorporado a la vida cotidiana de las sociedades actuales, tanto para bien como para mal). Tampoco un elemento obligatorio, naturalmente. Lejos de ser 'antihumano', el teatro que incorpora objetos e incluso máquinas, no como elementos decorativos o naturalistas, sino como elementos con voz propia, puede ser, por el contrario, el teatro más humano y más libre, un teatro donde la acción de los actores acaba proporcionando una vida propia a las cosas: las cajas, los plásticos, los muñecos de cartón de CALLEJERO, que suspenden el tiempo en los minutos finales de aquel espectáculo; las mesas y sillas recogidas en el aire al término de EXTRARRADIOS; el gran péndulo/televisión accionado por control remoto, y las estructuras metálicas casi arquitectónicas en FENOMENOS ATMOSFERICOS; la apasionante interacción de la gran mesa redonda con el resto de los materiales de metal y cristal en EXPROPIADOS, el movimiento marino de los PALOS DE LLUVIA, el hipnótico sonido de las semillas encerradas en los tubos de bambú... Los objetos del teatro de Esteve Graset -objetos inventados por el cerebro humano, realizados por manos humanas y que establecen una estrecha relación con la presencia de los actores y de los espectadores o visitantes- no son objetos muertos, nos hablan de mutaciones, transformaciones, atmósferas, miradas...

ANTONIO FERNANDEZ LERA

v

CUADERNO DE CITAS

CUADERNO DE CITAS

MACBETH es la visión más madura y más profunda del mal en Shakespeare. En las escenas de fantasmas y de muerte de HAMLET encontramos algo de calidad similar; Bruto, en JULIO CESAR, nos ofrece una experiencia espiritual análoga; RICARDO III es la historia paralela del crimen de un individuo. Pero en MACBETH, todos esos motivos, y muchos diseminados a lo largo de la obra, reciben una forma definitiva. De ahí el profundo interés de un análisis de MACBETH, pero también su dificultad.

... MACBETH no es la sombra, sino la noche. En ella el mal no es relativo, sino absoluto. Desde el punto de vista de la profundidad de las perspectivas abiertas por la imaginación, MACBETH, pesadilla de un infierno consciente, sólo es comparable a ANTONIO Y CLEOPATRA, visión apasionada de un paraíso consciente. El mal, aquí, al ser absoluto y por consiguiente extraño al hombre, revela una esencia inhumana y sobrenatural, que resulta extremadamente difícil de situar en cualquier sistema filosófico. MACBETH, en mayor medida que las demás tragedias, es fantasmagoría e imaginación puras. La dificultad se ve agravada todavía más por lo impreciso de los efectos, por ese manto de nocturnidad que envuelve la intriga, la ejecución, el estilo. Los mismos personajes van a tientas. Y sin embargo, nos queda al final una conciencia agobiante de un mal sofocante, triunfante, la fascinación de un terror sin nombre con mirada de serpiente. [au regard de basilic]

(...) El universo de MACBETH es un cuadro de un sólo trazo. Toda la pieza es un sólo acto fulgurante del espíritu del poeta, y como tal hay que interpretarlo, pues la técnica nos ofrece, no índices diferenciados de los "personajes" o de la "historia", sino el pensamiento y la historia en fusión, por efecto de una potencia de síntesis que todo lo subyuga todo lo devora. (...) En este caso, la lógica de la correspondencia poética es más significativa y más exacta que la lógica de los acontecimientos.

MACBETH es un universo negro y desolado donde todo está cubierto por la bruma, confundido, angustiado por el Mal. Probablemente ninguna otra pieza de Shakespeare contiene tantas interrogaciones. (...) Algunos de los pasajes más desgarradores y hermosos adoptan la forma de interrogación...

... Ese mundo de dudas y tinieblas engendra extrañas y repulsivas criaturas. Un asombroso simbolismo del desorden, sugerido por imágenes de animales, recorre toda la pieza. Los animales citados son en su mayor parte feroces, feos o de mal

augurio. Se menciona el tigre de Hircania y el Rinoceronte armado (III,4,101), el oso erizado de Rusia (III,4,100), el lobo centinela y reloj (II,I,53), el cuervo que acoge a Duncan con sus gritos bajo las almenas de Lady Macbeth (I,5,36), la lechuza campanero fatal para las buenas noches más fúnebres (II,2,3). Hay urracas, cornejas, cuervos (III,4,125), hay perros rastreadores, lebreles, cuarterones, podencos, mastines, perros de aguas, caniches y perros lobos (III,I,93-94). Aparecen además el murciélago y su vuelo enclaustrado (III,2,40), el escarabajo nacido en el estiércol (III,2,42), el cuervo que vuela hacia los bosques húmedos (III,2,51). Los negros agentes de la noche se despiertan para acorralar a su presa (III,2,53). Macbeth ha degollado a la serpiente pero no la ha matado (III,2,13). Su mente está llena de escorpiones (III,2,36). Todo aquí sugiere una vida amenazante, maléfica, que llega a su paroxismo en el sacrificio de inmundicias preparado por las brujas en la escena del caldero. Pero no se trata tan sólo de bestias de connotaciones repulsivas: los animales, al igual que los hombres, se comportan de una manera irracional, que causa estupefacción (...). Somos conscientes de una horrible anomalía en el mundo y de nuevo sentimos su irracionalidad y su misterio... Todo simboliza el miedo. Todo el mundo tiene miedo... La pieza nos impresiona exactamente como una pesadilla...

[G. WILSON KNIGHT]

Toda acción en cualquier sentido se expone, mide y aprecia mejor por reacción. Ahora apliquemos esto al caso de Macbeth. Como he dicho, debían expresarse y hacerse patentes la retirada del corazón humano y el ingreso del corazón diabólico. Ha surgido otro mundo; los asesinos quedan apartados de la región de las cosas humanas, los propósitos humanos, los deseos humanos. Se transfiguran: Lady Macbeth existe "sin sexo", Macbeth olvida que nació de mujer; ambos cobran figura de demonios y de pronto el mundo de los demonios se manifiestan. ¿Cómo comunicarlo, cómo hacerlo palpable? Para que surja un nuevo mundo tiene que desaparecer durante algún tiempo. Los asesinos y el asesinato deben estar aislados - separados por un océano interminable de la marea y sucesión ordinaria de lo humano-, encerrados bajo llave en una celda profundísima; hemos de advertir que el mundo de la vida cotidiana se ha detenido súbitamente, duerme, entra en trance, sufre la tortura de la rueda hasta llegar a un atroz armisticio; el tiempo debe ser aniquilado, abolida la relación con las cosas exteriores: todo ha de caer ensimismado en un hondo síncope y suspensión de la pasión terrestre. Por eso cuando el acto se ha cumplido, cuando se ha consumado la obra de las tinieblas, el mundo de las tinieblas pasa como una procesión en las nubes: se oyen los golpes a la puerta, anuncios sonoros de que la reacción ha comenzado; lo humano refluye sobre lo diabólico; el pulso de la vida golpea de nuevo...

... cuanto más avancemos en nuestros descubrimientos, más pruebas encontraremos de un plan y una construcción que se sostiene a sí misma, allí donde los ojos descuidados sólo veían un accidente.

[QUINCEY]

El cadáver era sólo un pariente lejano. La tragedia, dice Abel, no es ni ha sido nunca la forma característica del teatro occidental; la mayor parte de los dramaturgos occidentales inclinados a escribir tragedias se han mostrado incapaces de hacerlo. ¿Por qué? En una palabra: timidez. Timidez, primeramente, del mismo dramaturgo y, luego, de sus protagonistas. El drama occidental es incapaz de creer en la realidad de un personaje carente de timidez. La ausencia de timidez es tan característica de Antígona, Edipo y Orestes como la timidez es característica de Hamlet, esa figura gigante del metateatro occidental. De este modo, ha sido el metadrama -argumentos que describen la autodramatización de personajes conscientes, un teatro cuyas metáforas más destacadas afirman que la vida es sueño y el mundo un escenario- el que ha ocupado la imaginación dramática de Occidente, en la misma medida en que la imaginación dramática griega estuvo ocupada por la tragedia.

(...) la tragedia, simplemente, abunda menos de lo que se supone: las obras griegas, una obra de Shakespeare (Macbeth) y algunas piezas de Racine. La tragedia no es la forma característica del teatro isabelino ni del español. En su mayor parte, los dramas isabelinos serios son tragedias frustradas (Lear, Fausto) o metadramas logrados (Hamlet, La tempestad).

(...) La tragedia no demuestra lo implacable de los "valores", sino lo implacable del mundo. La historia de Edipo es trágica en la medida en que exhibe la brutal opacidad del mundo, la colisión de la intención subjetiva con el destino objetivo. Después de todo, en el sentido más profundo, Edipo es inocente; como él mismo dice en Edipo en Colona, es injustamente tratado por los dioses. La tragedia es una visión del nihilismo, una visión heroica o ennoblecedora del nihilismo.

Es también falso que la cultura occidental haya sido en su conjunto liberal y escéptica. La cultura occidental postcristiana, sí. Montaigne, Maquiavelo y la Ilustración, la cultura psiquiátrica de la autonomía y la salud personales del siglo XX, sí. ¿Pero qué decir de las tradiciones religiosas dominantes de la cultura occidental? ¿Fueron San Pablo, San Agustín, Dante, Pascal y Kierkegaard escépticos liberales? Dificilmente. Por ello, cabe preguntarse por qué no hubo una tragedia cristiana. Pero Abel no se hace esta pregunta en su libro, aunque una tragedia cristiana parecería inevitable si nos detuviéramos en la afirmación de que la creencia en valores implacables es el ingrediente necesario para hacer tragedias.

Como todos saben, no hubo tragedia cristiana, estrictamente hablando, porque el contenido de los valores cristianos -pues se trata de qué valores, no importa cuán implacablemente se mantengan; no todos servirán- es enemigo de la visión pesimista de la tragedia. De ahí que el poema teológico de Dante sea una "comedia", como el de Milton. Es decir, Dante y Milton, en cuanto cristianos, encuentran sentido al mundo. En la concepción del mundo propia del judaísmo y la de la cristiandad no existen acontecimientos arbitrarios. Todos los acontecimientos forman parte del plan de una deidad justa, buena, providencial; toda crucifixión debe ser coronada con una resurrección. Todo desastre o calamidad debe ser entendido como camino a un mayor bien, o como el castigo justo, adecuado y plenamente merecido por el que lo sufre. Esta adecuación moral del mundo sostenida por la cristiandad es, precisamente, lo que niega la tragedia. La tragedia afirma que hay desastres que no son enteramente merecidos, que en el mundo hay una injusticia esencial. Por ello, podría afirmarse que el optimismo último de las tradiciones religiosas dominantes en Occidente, su voluntad para ver en el mundo un significado, impidieron un renacimiento de la tragedia bajo auspicios cristianos -del mismo modo que, a juicio de Nietzsche, la razón, el espíritu fundamentalmente optimista, de Sócrates, mató la tragedia de la antigua Grecia-. La era liberal, escéptica, del metateatro sólo hereda del judaísmo y del cristianismo esta voluntad de sentido. Pese al agotamiento de los sentimientos religiosos, la voluntad de proporcionar un sentido y descubrir un significado prevalece, aunque limitada a la noción de una acción en cuanto proyección de la propia idea de uno mismo.

[SUSAN SONTAG] ["La muerte de la tragedia"]

En el teatro hay algo más que piezas, es decir, algo más que literatura.

(...) Lo esencial no era, como es lógico, lo que Mead hacía, sino la concentración sonámbula con que lo hacía. La fuente de su arte es la más profunda y pura de todas: simplemente, se entrega, de lleno y sin reservas, a alguna extraña fantasía autista. Nada hay tan atractivo en un individuo,,pero es muy infrecuente cumplidos ya los cuatro años. Esta es la cualidad que posee Harpo Marx; Langdon y Keaton, entre los actores del cine mudo, la poseen también...

Todos estos actores, de Buster Keaton a Taylor Mead, tienen en común su falta absoluta de inhibiciones en la persecución de una idea de acción enteramente inventada. Un simple toque de inhibición y el efecto se pierde. Su actuación se torna insincera, desagradable, incluso grotesca. Me refiero, claro está, a algo más raro que la simple capacidad de actuar. Y, puesto que las condiciones del trabajo en el teatro generan no pocas inhibiciones, queda al menos la posibilidad de encontrar este género de cosas en circunstancias informales, como las que rodearon The general y The baptism. No estoy segura de que la actuación de Taylor Mead pueda prosperar en otro contexto.

[SUSAN SONTAG] ["Yendo al teatro, etc."]

La sensibilidad y el genio del viejo y desilusionado Eurípides ha sabido expresar toda la fuerza primitiva, bárbara, feroz, de esta historia sacra y sangrienta, con una poesía que expresa a veces los gozos de la comunión con la naturaleza en idicila libertad y otras el estremecimiento del espanto y del furor ante la pasión de Dioniso que se transforma en la pasión y muerte de Penteo, en este drama canónico, y también, como se ha dicho, "el más shakespeariano de todos los dramas griegos".

(...) La ambigüedad es un aspecto fundamental de la tragedia. No menos que en otras piezas últimas de Eurípides, en ella se nos plantea un enfrentamiento de valores. El conflicto trágico revela que tanto unos como otros poseen una innegable validez vital y social. La razón no está por entero en ninguno de los dos bandos enfrentados en la querella trágica, sino en la superación o conciliación de los opuestos, que resulta dramáticamente imposible. Porque Dioniso es, como ya destacó hace tiempo W.F. Otto en un libro admirable [Dyonisis. Mythos und Kultus, 1933, 3ª ed. Francfort, 1960], el dios ambiguo por excelencia, el del entusiasmo y la embriaguez vital, y, al mismo tiempo, el demonio del aniquilamiento y la locura.

(...) También las bacantes presentan un aspecto ambiguo. Provocadas por el ataque de los pastores o el acoso de Penteo, estas pacíficas concelebrantes de la bacanal actúan con una violencia increíble, destrozando lo que encuentran a su paso. Eurípides no encubre el bárbaro carácter de este culto orgiástico que puede abocar a escenas de depredación como las recordadas por el Mensajero. Penteo, defensor de la moralidad tradicional, tiene motivos para escandalizarse. Pero Dioniso y su culto no están en la esfera de la moral, sino más allá de la moralidad. También eso lo hace peligroso para la sociedad establecida sobre patrones de cordura, racionalidad y represión colectiva.

Lo dionisiaco como categoría espiritual representa uno de los extremos en su oposición a la moderación apolínea. El triunfo de uno de estos principios significa negación del otro y destrucción del contrario. La tensión entre lo dionisiaco y lo apolíneo, embriaguez y serenidad, entusiasmo y autolimitación, vivifica el arte griego. Gran mérito de F. Nietzsche fue descubrir el proceso dialéctico entre ambos principios, que encuentra en la tragedia, y especialmente en Bacantes, la más clásica tragedia de "el más trágico de los trágicos", su expresión paradigmática.

[CARLOS GARCIA GUAL]

REFERENCIAS

-
- EURIPIDES. Tragedias. III. Las bacantes, pp. 323-409, Ed. Gredos, 2ª ed., 1985.
- CARLOS GARCIA GUAL. Introducción a Las bacantes, en Tragedias de Eurípides, III, pp. 325-338.
- JAN KOTT. Macbeth o los contagiados por la muerte, en Apuntes sobre Shakespeare. Seix Barral. Barcelona, 1969.
- Thomas de QUINCEY, Knocking at the gate in Macbeth, Los golpes a la puerta en Macbeth. Trad. Luis Olayza.
- Charles SEGAL, Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text, Cornell University Press, Ithaca & London, 1986.
- Charles SEGAL. Dyonisiac Poetics and Euripides' Bacchae.
- Susan SONTAG, Contra la interpretación, Seix Barral, 1969, 1984. Especialmente los ensayos "Contra la interpretación", "La muerte de la tragedia" y "Yendo al teatro, etc.".
- Emmanuel TERRAY, [antropólogo], declaraciones en "La tragédie grecque et la scène actuelle", en "Theatre/Public", nº 100 (1991), pp. 76-78
- G. WILSON KNIGHT. Macbeth and the Metaphysic of Evil, en The Wheel of Fire, Methuen, Londres. Incluido como prefacio a Macbeth en la edición bilingüe de las obras completas de Shakespeare, Formes et Reflets, París, 1959.

VI

ANTONIO FERNANDEZ LERA

Trayectoria

ANTONIO FERNANDEZ LERA

[Trayectoria]

Escritor, traductor y periodista. Ha escrito en las revistas de teatro EL PUBLICO, FASES (editor) y PRIMER ACTO. En la actualidad ha puesto en marcha el proyecto CONTEXTOS, que incluye la publicación de "Contextos. Boletín de Artes Contemporáneas" (número 1, mayo 1993).

Hasta 1987 colaboró intensamente con la compañía teatral Espacio Cero, con la cual organizó la producción de LA MAQUINAHAMLET y participó en la versión española de la pieza de Heiner Müller; también escribió y dirigió la producción de Espacio Cero titulada CARAMBOLA (1987).

A partir de 1989 ha intervenido como escritor, dramaturgo y traductor en diversos proyectos teatrales de compañías madrileñas: con Cambaleo Teatro (PROYECTO VAN GOGH: ENTRE LOS PAISAJES, 1989); con La Tartana/Teatro Pradillo (LOS HOMBRES DE PIEDRA, 1990; PAISAJES Y VOZ y MUERTE DE AYAX, 1991; dramaturgia en EL HUNDIMIENTO DEL TITANIC, de H. M. Enzensberger, en 1992); y con La Carnicería Teatro (traducción de EL MAR Y EL ESPEJO, de W.H. Auden, para la producción titulada TEMPESTAD, en 1993).

Recientemente ha escrito y dirigido los espectáculos de pequeño formato titulados CASA SOLA (1992) y TRIPTICO (1993).

Proyectos:

- PLOMO CALIENTE
- MACBETH/BACANTES, texto para un proyecto de Esteve Graset.

VII

ESTEVE GRASET

Trayectoria

ESTEVE GRASET

[Trayectoria]

TEATRO

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.

TEATRO

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 Summertime Festival, Frankfurt".
"Semaine Européene, Lyon".
Aula Juan del Encina, Salamanca.
Festival Cervantino, México DF, Monterrey, Guanajuato, México.
"Touch Time, Mickery, 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...

OTRAS ACTIVIDADES:

- Director artístico de los "etc" (ENCUENTROS DE TEATRO CONTEMPORANEO, Murcia), desde la primera edición de 1988 hasta la quinta y última de 1992.
- REGRESO A NU, concierto de Luis Muñoz y Marcial Picó. 1991.
Dirección escénica e iluminación.
- ARNAU de Rodolf Sirera. Arc de Teatre. Valencia. 1982.
Dirección escénica.
- FANTASMAS. Textos de M. Ende. Cia. 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. Piano: María Escribano. Voz: Esteve Graset. Grabación para RNE. Madrid, 1981.

INSTALACIONES

VENTANA TRASERA

Teatro Romea, Murcia, 1991

PALOS DE LLUVIA

Caballerizas, Los Molinos, Murcia, 1992

TUBS

De Ark, Antwerpen-93, Amberes, 1993

Iglesia "Sant Domènec", Festival Plural, Girona, 1993

VIDEO

PALOS DE LLUVIA, EXPROPIADOS, VENTANA TRASERA

Realización: Jordi Teixidó, 1992

ORGANUM

Realización: Jordi Teixidó, 1993

VIII
CALENDARIO DE PRODUCCION Y GIRA

ENSAYOS:

Meses de junio, julio y agosto de 1994

ESTRENO PREVISTO:

Principios de septiembre de 1994

DISTRIBUCION PREVISTA:

Primera fase:

Septiembre, octubre, noviembre y diciembre de 1994.

IX

FICHA

MACBETH/BACANTES

UN PROYECTO DE ESTEVE GASET

TEXTO DE ANTONIO FERNANDEZ LERA

Actores:

Los cinco actores se seleccionarán a través de audiciones

Vídeo:

Jordi Teixidó

Técnico:

Oriol Wudenberg

Producción ejecutiva:

Vicenta Hellín

Dramaturgia:

Antonio Fernández Lera

Dirección escénica y escenografía:

Esteve Graset