

E X P O S I C I Ó N
U R B A N A U S T E A T R O

E S C E N O y
G R A F Í A S

ESCENO Y GRAFÍAS

Exposición Vaujaus Teatro

SEDE CICUS. C/ Madre de Dios, 1 Sevilla

14 Octubre - 4 Noviembre, 2011

ORGANIZACIÓN

Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla CICUS

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla

50º Aniversario - Subdirección de relaciones internas,

actividades culturales y extensión universitaria

Festival Escénico Contemporáneo de Sevilla feSt

Vaujaus Teatro

COMISARIADO Y DISEÑO EXPOSITIVO

María F. Carrascal Pérez. Coordinación

César Díaz Cano

Francisco Pérez Román

Julia Rodríguez Pérez

COLABORACIÓN EN DISEÑO EXPOSITIVO

Ana Blanco Campe

Alicia Gómez del Castillo Reguera

Rosa Estrada López

Antonio López Gándara

ASESORAMIENTO, RESTAURACIÓN Y MONTAJE

Vaujaus Teatro

COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

Jacinto Bobo

Julio León Rocha

DISEÑO GRÁFICO. DISEÑO WEB

Tomás Soriano Zanoletty

FOTOGRAFÍAS ESCENOGRAFÍAS

Ángel Bernabéu

Ana Blanco Campe

Luis Miguel Casal Mesa

César Díaz Cano

Ángel Linares García

Marta A. Morera Matos

María Vergillos Moreno

OTRAS COLABORACIONES

Taller de Fabricación Digital FABLAB

E.T.S. de Arquitectura de Sevilla

Subdirección de Infraestructuras

E.T.S. de Arquitectura de Sevilla

Servicio de Actividades Deportivas

Universidad de Sevilla

Secretariado de Recursos Audiovisuales

Universidad de Sevilla

EIZO

ÍNDICE

- 5 Concepción Fernández Martínez
Presentación
- 7 María F. Carrascal Pérez, César Díaz Cano,
Francisco Pérez Román, Julia Rodríguez Pérez
Esceno y grafías. Un refugio y un lenguaje
- 15 Ángel Martínez García-Posada
Siete escenas de viaje
- 29 Antonio Rincón Cano
Sobre un teatro escondido
- 37 LA REVOLUCIÓN ESTÁ EN LA CALLE. 2006
- 47 YONQUIS Y YANQUIS. 2007
- 57 MUERTE DE UN VIAJANTE. 2008
- 67 LAS BICICLETAS SON PARA EL VERANO. 2009
- 77 TIC TAC. 2010
- 89 Fernando Carrascal Calle
El gran teatro integral de Oklahoma



En los más de tres años de andadura del CICUS hemos continuado una labor histórica de nuestra Universidad en apoyo a los grupos de teatro autóctonos. Esta exposición nos sirve, de hecho, para celebrar los veinte años de la Muestra de Teatro Universitario de la Universidad de Sevilla, poniendo el foco en una parte importante de las producciones del grupo Vaujaus, el de su aportación y originalidad escenográfica. Consideramos que es una buena forma de celebrar conjuntamente los cincuenta años de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura desde un ámbito cultural específico que se enmarca dentro de nuestro interés por el teatro universitario y de investigación.

Esta muestra representa, pues, nuestro compromiso y reconocimiento por el teatro hecho desde la Universidad, pero que sigue desarrollando y aportando ideas y soluciones escenográficas que pueden contemplarse aisladas de su fin escénico, como si de instalaciones o esculturas se tratara.

Nos satisface, además, hacer coincidir esta exposición con nuestra colaboración en el Festival Escénico Contemporáneo de Sevilla, feSt, que llenará de contenido teatral nuestra nueva sede de la calle Madre de Dios en el mes de octubre.

Concepción Fernández Martínez

Directora del Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla



ESCENO Y GRAFÍAS. Un refugio y un lenguaje

María F. Carrascal Pérez, César Díaz Cano,
Francisco Pérez Román, Julia Rodríguez Pérez



Mary Miss: *Perimeters/Pavilions/Decoys*.

Nassau County Museum, Nueva York, 1978.

Un lugar inexplorado se ofrece al público, bajo tierra, enmarcado en un perímetro cuadrado que acota, a modo de techo, un pedazo de cielo. Existe como obra de arte y como lugar, implica la contemplación y una experiencia directa. Mary Miss propone una escena para la memoria en *Perimeters/Pavilions/Decoys*, una obra que por muchos motivos se acerca a este proyecto expositivo. En ella, una fina escalera asoma en uno de sus vértices, presente, incluso, desde la visión rasante donde apenas se percibe el vacío, evidenciando la comunicación entre el exterior y el nuevo lugar, entre lo común y lo singularizado.

El arte convertido en experiencia es un producto de finales del siglo XX, que ha cobrado un mayor protagonismo en esta época de escasos recursos y cierta parálisis en la macro-creación. La intervención artística reaparece como una apuesta por lo pequeño y efectista. Su carácter descubridor y reactivo, su capacidad de enseñar, iniciados en los años setenta, se retoman en la actualidad con la intención de estimular la vida urbana.

En 1978, Mary Miss consigue expresar la necesidad de reconstruir lugares de la memoria, que activen *el paisaje sensorial* del espectro público, uniendo lo evidente y lo desconocido. Vivimos en un mundo ensordecido y ciego, apabullado y saturado de imágenes, de estética, que demanda un comportamiento social cada vez más activo. El refugio de Miss es un espacio para los sentidos y, por ello, se construye con la primera materia prima, de donde parte el concepto: la tierra. La acción ancestral de la excavación y el sentido protector de la naturaleza envuelven el lugar, despertando recuerdos y nostalgias.

El refugio se convierte en una escena urbana. Una escena donde existen elementos comunes al teatro: un concepto o un texto que comunicar, un escenario que construir y un público ante el que representar. La palabra “escena” procede del latín *scaena*, escenario, teatro, y este del griego *skēnē*, choza, tienda, tablado. La definición de refugio se asocia legítimamente a “la escena”, habla de un espacio íntimo y a cubierto, que se separa del exterior a través de una nueva atmósfera; un lugar diferenciado del exterior, una excepción de lo cotidiano.

Esceno y Grafías propone un proyecto artístico formado por cinco lugares de la memoria, que pertenecieron a la representación de palabras o textos concretos y que, a través de la dramaturgia, se convirtieron en casas, calles, ciudades o sueños. Espacios figurados a través de la materia: el cartón, el metal, la madera o el propio cuerpo. Reubicando estos escenarios vacíos en el contexto urbano y permitiendo al público entrar en ellos, se convierten en refugios para la experimentación, reciben una nueva responsabilidad, multiplicando la escalera que un día construyó Miss.

Este proyecto expositivo recoge el trabajo realizado por Vaujaus Teatro, grupo vinculado a la Escuela de Arquitectura de Sevilla, que celebra, con él, su 50º aniversario. Está promovido por el Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla (CICUS) e incluido dentro de los eventos del Festival Escénico Contemporáneo de Sevilla (feSt). La exposición presenta el proceso creativo del espacio dramático, concebido desde un punto de vista personal y experimental. Desde su nacimiento hace quince años, Vaujaus desarrolla un lenguaje y una metodología de formación escénica integral propios.

Las escenografías mostradas corresponden a reflexiones sobre la sociedad y la ciudad. La proximidad a la Escuela de Arquitectura ha influido considerablemente en “el hacer” de estos trabajos, la construcción de los espacios escénicos ha formado parte activa del aprendizaje personal de sus componentes. Aparecen constantemente referencias e influencias de la disciplina arquitectónica, que diluye sus límites en la artística o escénica.

Las “grafías” que aquí se exponen buscan descubrir un proceso generalmente oculto, que solo se suele mostrar en su forma terminada, la desvelada en el momento de la representación teatral. Para ello, se ha debido poner en marcha un nuevo proceso de expresión colectiva con el que llevar a cabo un montaje singular: dibujar esta ciudad de cinco refugios que aquí se levanta.

Teatro de Escuela o Escuela de Teatro

Ante las ruinas del anfiteatro de Verona, Goethe escribió:

Siempre que se celebra algo digno de atención en un lugar llano y todo el mundo acude allí, los que están detrás intentan por todos los medios elevarse por encima de los que están delante: se suben a los bancos, traen toneles, vienen en coche, colocan tablas en diversos sentidos, ocupan un cerro próximo, y rápidamente se forma una especie de cráter.

Estas notas confirman la capacidad del espectáculo para transformar un lugar y, a la vez, el hecho de que la construcción del lugar para el espectáculo forma parte de este. Un grupo de personas miran fijamente a un foco, el espacio se delimita con el encuentro. Esto sugiere la posibilidad indemostrable de un origen simultáneo para la arquitectura y el teatro. Cuando, en el proceso de búsqueda de un nombre para esta exposición acudimos al diccionario etimológico, aprendimos con sorpresa que, según la definición de Vitruvio, y hasta tiempos muy recientes, una “escenografía” era una perspectiva cónica, una representación tridimensional de un objeto arquitectónico realizada a partir de su planta y de su alzado. Jugando a adivinar en qué momento el significado de la palabra se convirtió en el que hoy empleamos, queríamos imaginar que fue cuando Palladio y Scamozzi trasladaron a la piedra y a la madera una de esas perspectivas. En ella, cinco calles de Tebas convergen en el escenario del Teatro Olímpico, igual que las de Sevilla conducen a esta exposición.

En 1996, varios estudiantes de la Escuela de Arquitectura de Sevilla se reunieron para bautizar al grupo de teatro que acababan de formar. Acudiendo a su imaginario, en parte real, en parte mítico, de jóvenes arquitectos, quisieron ver un referente en que mirarse en la experiencia vanguardista de la Alemania de entreguerras y en la primera escuela de arquitectura constituida según principios modernos. En la Bauhaus, el taller de teatro dirigido por Oskar Schlemmer supondría un centro primordial en la formación integral del artista, que debía emplear todos los medios de expresión puestos en juego en la escena: el cuerpo, la voz, la música, la geometría, el espacio, la luz. Los fundadores de este grupo decidieron manipular la escritura de su nombre y aportar cierta informalidad a esta suprema influencia.



Ensayo de Vaujaus Teatro. 2006.

Fotografía de Lola Hermosila.

Desde entonces, el grupo de teatro Vaujaus se ha reunido en la Escuela de Arquitectura todos los domingos por la tarde, cada año desde octubre a junio. El salón de actos adopta durante este tiempo una doble vida inesperada, casi secreta. En una escuela aparentemente vacía, se ha convertido cada semana, durante unas horas, en un núcleo vivo donde se han transmitido conceptos y técnicas de comportamiento escénico y de interpretación, de relajación y expresión corporal, de dominio de la voz. De forma lúdica, en un ambiente de libertad y espontaneidad, con

el juego como forma fundamental de participación y de generación de ideas colectivas, la actividad adquiere mayor intensidad al acercarse la fecha del estreno anual. El afán de experimentación con los materiales, la confrontación con lo real, ha llevado, a veces, hasta el límite las posibilidades físicas de las estructuras. En los meses de preparación de esta exposición hemos estudiado a las biografías de quienes más en serio se tomaron esto de aprender a través del hacer colectivo. Leer acerca de los graves problemas de estabilidad de las escenografías creadas por Gordon Craig para el Teatro del Arte de Moscú nos ha hecho sentir un poco más acompañados.

Esta exposición se centra en uno de los aspectos de una tarea colectiva que aborda la totalidad del hecho teatral. Quizás porque el diseño escenográfico sea el aspecto que más tiene que ver con la labor del arquitecto.

En un momento de lucidez, el arquitecto toma un pequeño objeto en sus manos y lo coloca debajo del flexo. Con satisfacción, mueve la pequeña bombilla, y sobre el fondo blanco ve las sombras de los volúmenes. Giran y cambian. No sería muy distinto si la bombilla se transformara en múltiples focos, y la maqueta ocupara toda una sala.

Ante cada nuevo montaje, Vaujaus organiza una serie de trabajos coordinados por su directora, responsable de la dramaturgia, de la interpretación y del concepto global de la obra, y por su director artístico, encargado de la coherencia de estos con el diseño y la producción del conjunto. Cada grupo funciona como un taller en el que se comparten responsabilidades creativas y ejecutivas. Todos los miembros del grupo ejercen, además, de actores. La imagen de la *Danza de las varillas*, de Schlemmer, que acompaña a estas líneas, bien podría ser la de uno de sus protagonistas, obligado a salir a escena sin tiempo para soltar los trastos de la escenografía.



Oskar Schlemmer: *Danza de las varillas*, 1926-29.

La formación académica se acerca cada vez más a modelos estáticos de aprendizaje. La separación entre teoría y práctica, la dificultad para conseguir medios, y la burocratización del sistema, afectan intensamente a la educación de los creadores. Vaujaus muestra una esperanza en este contexto.

Cuenta, para ello, con el privilegio del amateur: hacer las cosas por el mero placer de hacerlas. Con esta exposición se pretende celebrar y compartir el discreto proceso desarrollado durante tantas tardes, revelado en emocionantes noches de estreno. Que, al igual que ante el anfiteatro de Verona, o tras descender al recinto creado por Mary Miss, el visitante descubra que lo que había creído cráter, gruta, excavación, es en realidad una tramoya, un tinglado, un escenario. La ilusión del teatro.

Escenografía de escenografías

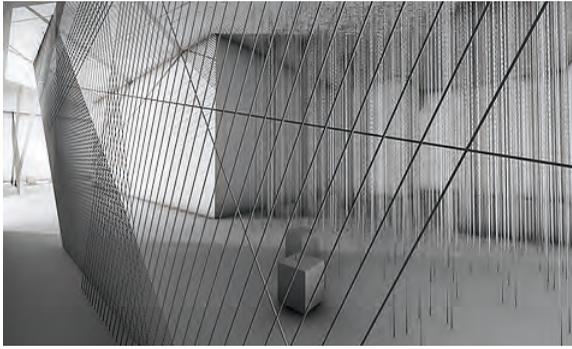


Marcel Duchamp: *Sculpture de voyage*, 1918.

Escultura de viaje es una intervención del espacio con gomas elásticas sacadas de gorros de ducha. Compone un entramado sin forma fija, que puede engancharse de varias maneras y en lugares muy diferentes. Viaja dentro de la maleta de Marcel Duchamp a Buenos Aires, junto a algunos bocetos y notas del *Gran vidrio*, y ocupa un lugar visible en su apartamento porteño. En su *ready-made*, coge un objeto y lo convierte en otro, dotándolo de una nueva identidad. La común relación de objeto y función se altera causando la sorpresa y la liberación del lastre de la memoria. Como en el juego de la interpretación, los escenarios aquí expuestos muestran sus orígenes para olvidarlos y empezar una nueva vida, ahora como objetos para la representación urbana. Con este fin, Vaujaus los ofrece al colectivo artístico de Sevilla, convirtiéndolos en escenario de nuevas obras y cediéndolos a la libre experimentación del público.

En la construcción de esta ciudad de refugios, es necesario dar forma a las escaleras de Miss, a las conexiones entre ellos y con el público, a los elásticos transportables de Duchamp. Vaujaus decide evidenciar lo que ya sucede en este encuentro.

Cincuenta rollos de elástico de gomilla negra se acumulan en el estudio de un generoso arquitecto de la ciudad. Cinco días antes de la exposición, cuando las escenografías llegan al nuevo lugar, cada uno de los componentes del grupo de teatro Vaujaus coge un extremo del elástico y comienza a andar, cruza la ciudad hasta llegar al patio del damero y se coloca en el centro de la escena. A partir de ahí, comienza a dibujar en el aire lo que antes no podía verse. Aparecen rayos de luz, focos intensos, direcciones, envolventes, calles y farolas.



Marcel Ferencz y Andor Wesselényi-Garay: *Thirty Thousand Pencils – Borderline*, 2010.

Esta forma de construir la unión de los proyectos escénicos, tiene también otra intención, poner de manifiesto la importancia de la “grafía”. El pabellón de Hungría *Thirty Thousand Pencils – Borderline* de la Bienal de Venecia en 2010 de los arquitectos Marcel Ferencz y Andor Wesselényi-Garay, pretende colocar al visitante en el margen, en la línea que separa el grafismo de la arquitectura. Para ello dibujan la intersección de la línea con el espacio vacío, representan la línea como el origen de la arquitectura. Esta exposición dibujada con elásticos ofrece al espectador la posibilidad de estar dentro del croquis, entre los trazos que unieron esas escenografías.

Reunir cinco montajes estrenados a lo largo de cinco años ha supuesto un viaje de reencuentro. Rescatar, restaurar, reelaborar y revisar con los ojos del presente objetos creados en otro tiempo y, a la vez, recordar el proceso desarrollado desde el discurso inicial hasta la última solución técnica. La distancia temporal permite al escenógrafo acercarse a su trabajo pasado de otra manera, más parecida a la de los espectadores que acudieron a su estreno, y valorar sin presión hallazgos, decepciones, descartes, reconsideraciones y confirmaciones. La posibilidad de ubicarlos en un mismo lugar permite apreciar la continuidad de un trabajo, descubrir huellas comunes que están relacionadas con una forma de entender la ciudad y la escena.

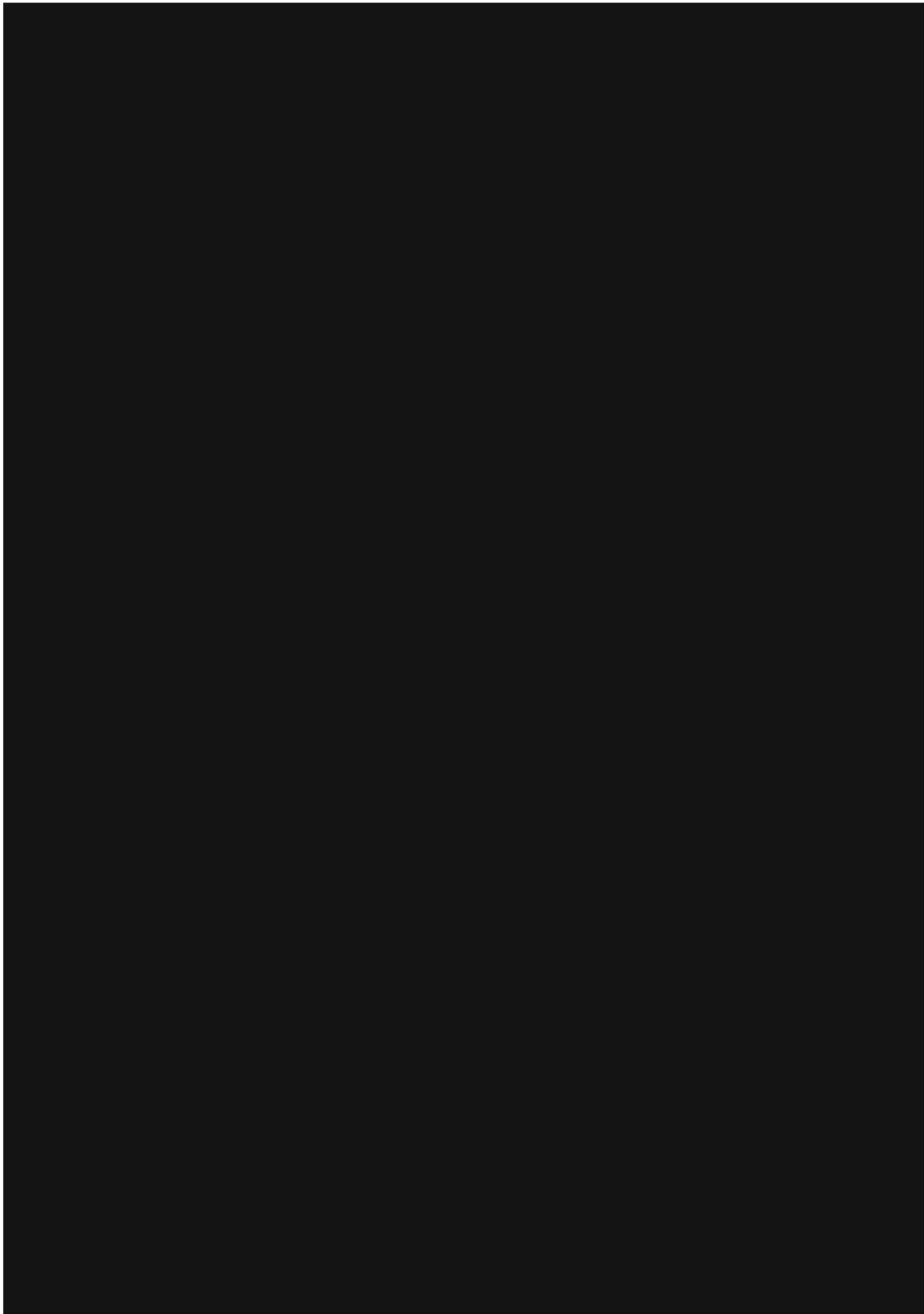
Inevitablemente, las escenografías que se exponen son distintas de las que, aún con la pintura fresca, recibieron la luz de los focos por primera vez. Sobre todo porque ahora, y quizá sea lo más destacable, se enseñan sin la protección de la distancia del escenario y sin la cosmética de la iluminación. Solo las acompañan los elementos recuperados que asistieron a su génesis. Se trata, al fin y al cabo, de contar un ejercicio de creación arquitectónica, de interpretaciones de la realidad que han necesitado de la ficción para ser verosímiles.

Con su nueva ubicación, unas junto a otras, y materializando las relaciones que se establecen entre ellas, construyen una *escenografía de escenografías*. La exposición propone un recorrido que se inicia en un foco o punto de partida en el que todas las escenografías se asocian a su momento teatral, al tiempo en el que fueron creadas. De ahí, los espacios del pasado se convierten en presente y sus “grafías” nos narran un proceso y una historia. Las transparencias y las celosías permiten ver la vida de detrás de las paredes, y se descubre un relato de refugios: de los actores entre bambalinas frente al espectador pasivo, de los habitantes de los márgenes frente a su entorno, de un hombre corriente frente a la frustración, de una familia frente a la guerra o de un joven frente a la desesperanza. La exposición se extiende por el patio del Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla. Transformado por las nuevas presencias, emerge un nuevo espacio escénico cuyas butacas comparten protagonismo con un columpio vacío, con los restos

bombardeados de muros de listones blancos y negros, de ventanas y puertas entreabiertas, con jaulas cuyas ruedas son testimonio de sus movimientos, con unos andamios que esperan a la oscuridad para volver a enseñar algo de la magia que ocultan, y al fondo, con el perfil acechante de una infinita ciudad de cartón.

Se han necesitado muchas manos para encontrar, recoger y trasladar estas escenografías. Algunas se han descubierto debajo del polvo y no parecían las mismas, otras estaban en pedazos, otras habían desaparecido dejando un rastro en la hierba que creció a su alrededor. Por ello, hemos buscado a investigadores, coleccionistas, narradores, artesanos, actores implicados, prestidigitadores y magos. Ellos han hecho posible contar esta historia. Curt Allen Wilmer, Eufrasio Lucena Muñoz, Juan Ruesga Navarro y José María Sánchez Rey nos enseñaron cómo lo harían ellos. Pablo Canela Gómez, Paco Gámez, Julio León Rocha, Antonio Rincón-Cano y Baldo Ruiz Cordero escribieron nuevas ficciones para estos lugares y sus actores danzaron en ellos. Fernando Carrascal Calle y Ángel Martínez García-Posada nos descubrieron lo invisible. Profesores, compañeros y amigos de la Escuela de Arquitectura de Sevilla se unieron a la búsqueda. Concepción Fernández Martínez, Juan Diego Martín Cabeza y Antonio Torres Barranco hicieron posible la magia. Los reencuentros, además, han sido inevitables. Esther Castillo Domínguez-Adame, Sara Bernal Vela y Jesús Soto Moreno iniciaron este camino. Antiguos componentes de Vaujaus enseñaron a los que hoy forman parte de él. Alicia Gómez del Castillo Reguera, actual directora del grupo, nos ha ayudado a desvelar este pasado y lo enlaza con el presente.

Esta exposición, más allá de las tablas, es el montaje que Vaujaus Teatro estrena este año.



SIETE ESCENAS DE VIAJE

Ángel Martínez García-Posada

1.



Entre las paradojas de la actividad artística el género de las antologías o retrospectivas quizás sea uno de los más fecundos. El artista es siempre un explorador del presente que proyecta sus pasos hacia el futuro, aunque su trabajo, en ocasiones, tenga que ver con el estudio de otras huellas, propias y ajenas. Resumir en un recinto la actividad desarrollada durante años pasados es una tarea en muchos niveles contradictoria: resulta imposible reseñar un trabajo por completo, y así, la forma acabada que otros llegaron a ver es sólo una entre otras, parte de un proceso complejo y también, nuevamente, discordante; exponer una obra anterior supone además otorgarle una condición conclusiva que quizás sólo sea falsa o parcial; el mismo proyecto expositivo –en justicia todo artista debería ser el director de su relato– es una penúltima página que sumar a las anteriores, parada o término, el remate de algunos caminos o la pista de futuras experimentaciones, el posible apunte de interpretación de lo producido, y en cualquier caso, la demostración de que todo sigue abierto, eternamente en proceso.

Pensaba en ello cuando visité hace unos años en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo la muestra de Allen Ruppensberg, ese coleccionista exacerbado y *artista conceptual* –¿acaso no lo son todos los artistas?–, titulada *One of Many – Origins and Variations*. Como pocos artistas

Ruppersberg ha dedicado su producción precisamente a esta suerte de reflexión meta artística. La muestra contenía sus trabajos de tres décadas y, dado el carácter autobiográfico de casi todos ellos, se trataba de un personal recorrido, uno entre los posibles, por su obra y por su existencia. La mayor parte de sus proyectos retoman ideas de otros anteriores, de modo que el estudio fragmentario de cada pieza era el reflejo del conjunto; algunos han conocido ya montajes y desmontajes sucesivos, mostrándose distintos y revisados a cada nuevo escenario, el artista ha sido un viajante perpetuo, en sus exposiciones como en sus investigaciones. Muchos de estos estudios, diversos en su técnica pero afines en su espíritu, operaban sobre la idea de archivo, colección, glosario o catálogo, colecciones de sí mismo, la serie completa componía una mirada poliédrica –la multiplicidad de “variantes y originales”– sobre la relación entre el arte y la vida. Por todo ello la exposición antológica tenía un carácter resonante, *antología de antologías*, a la manera de un conjunto de cajas chinas. En La Cartuja podían contemplarse sus “muebles-teatro”, contenedores de objetos procedentes de sus distintas obras –desde sus primeros libros hasta las cuerdas moldeadas–, en cierto sentido eran arquitecturas entre el museo y el laboratorio, como cualquier mesa de trabajo. En esta *retrospectiva de sus retrospectivas* también podían consultarse algunos de sus libros, los de su biblioteca y los que elaboró él mismo a partir de algunos de ellos, él como nadie sabía de lo sugerente, y lo intrincado, de toda edición que pretendiera la semblanza de nuestras acciones en los lugares que habitamos (el teatro, en la estéril condensación de todo aforismo, ha sido definido de un modo análogo) y la imbricación indisociable de lecturas y escrituras; y al tiempo, en su preocupación constante sobre el espacio de los estantes –el artista de los estantes– que los acogían, y su interacción escenográfica con las salas que los albergaban, era consciente de la importancia de la relación entre continentes y contenidos, territorios y enseres.

En la muestra se documentaba una de las acciones de Ruppersberg que considero más cercanas a mi particular y dispersa colección de lugares y cosas, ¿cómo habría de hablar de la relación de arte y vida sin hablar de mí mismo? En cierta ocasión en una de sus obras en directo, en Basilea, utilizó parte de su colección de esquelas tomadas de varios diarios americanos, las combinó entre sí, las proyectó en la pared con un proyector de transparencias y a partir de ahí elaboró dibujos de gran formato, luego empleó aquellos dibujos en una instalación en Frankfurt que tituló *Letter to a Friend*. Eran las necrológicas de nueve artistas: Willem de Kooning, William Burroughs, Roy Lichtenstein, Douglas Huebler, Robert Mitchum, James Lee Byars, Allen Ginsberg, Martin Kippenberger y Aldo Rossi. La lista configuraba, ya, una obra en sí misma; también era sensible a su tiempo, todos ellos habían fallecido ese mismo año, 1997. Ruppersberg copiaba aquellos obituarios, no utilizaba originales ni fotografías, al concluir la reproducción anotaba en el papel el tiempo que había tardado en dibujarlos, como si, en el momento de copiarlos sintiera que los escribiera él mismo, tal que en sus *libros de libros*. A mí, azaroso narrador de la historia de ciertas necrológicas, recopilador de cuentos sobre la muerte como la última obra de ciertos artistas, las de Ruppersberg me emocionan en su homenaje modesto, y en el intento infructuoso y absurdo, de detener el tiempo justo en el hilo entre el recuerdo y el olvido.

La página de la crónica de la muerte de Rossi fue uno de los primeros fragmentos que guardé en mi carpeta, entonces única, de Recortes de Arquitectura, la firmaba el corresponsal romano Pedro del Corral: la trágica escena final del choque contra un muro leída como una paradójica muerte para un arquitecto que hizo de su profesión un vehículo para saltar tiempos y lugares; una década después la releo como una aforística y certera interpretación exógena de la obra del maestro italiano, es revelador observar también el cambio de tonalidad del papel al envejecer, más cerca ya del sepia que del amarillo. Esa pretensión, saltar tiempos y lugares, es también la esencia

de toda antología, y a la vez, la base de la teatralidad misma. En su *Idea del teatro* Ortega y Gasset explicaba la magia de estar sentado en la butaca y al mismo tiempo seis siglos atrás, en la brumosa Dinamarca, junto al río que rodeaba el palacio del rey. En su *Autobiografía científica*, a buen seguro un libro del gusto de Ruppertsberg, Rossi escribía de teatros y espejos, una forma metafórica de hablar por condensación de arquitectura, “en ellos ocurre lo mismo que cuando fotografiamos alguna cosa por segunda vez, porque no existirá técnica, por perfecta que sea, que elimine los cambios del objetivo, y de la luz, y en fin, porque el objeto será siempre distinto”, una sentencia que a Ruppertsberg no le importaría haber copiado hasta sentir como suya. “El teatro se parece a la arquitectura porque se refiere a una vicisitud: a su origen, a su desarrollo, a su final. Sin vicisitud no hay teatro, y tampoco arquitectura”. Rossi dejó escrito en el mismo libro esta otra frase casi a modo de epitafio: “he visto en la arquitectura el instrumento que permite el acontecer de un hecho”, y podría haber introducido, en un intercambio en cualquiera de las dos partes de la frase, la mención al teatro, como contenedor y como acción.

Como toda narración antológica es una construcción intencionada, la citada exposición sevillana se centraba en el carácter del artista como *coleccionista de colecciones*, y del arte como colección. En aquellos “muebles-teatro” no había ningún lugar para el recuerdo de la primera obra que conocí de Ruppertsberg, la que lo emparenta con la épica de cierta vanguardia neoyorquina que modestamente he dibujado en su efervescencia hasta sentir propia, y que confundo –fundo– habitualmente en mis lecturas y escritos: el homenaje a Harry Houdini (*Homage to Houdini*, 1971) a propósito de una maleta tradicional de viajante, y de un viaje, por el que visité su muestra y por el que escribo esto ahora. En la mencionada práctica de volver sobre sus mismos temas, y entre otros retornos a Houdini, meses más tarde el artista impartiría una conferencia sobre él, a la manera de sus obras en directo, y en otro proyecto, por definición aún a la deriva, se dedicó a sacar en préstamo de diversas bibliotecas de Los Ángeles libros sobre el escapista para no devolverlos nunca, manteniendo así abiertos expedientes en diversos archivos a modo de memoria y como constatación de la fuga definitiva del *actor* que había prometido que volvería de la muerte si tal hazaña fuese posible; un mago es un actor que hace de mago. El homenaje de Ruppertsberg fue su respuesta para la exposición *Projects: Pier 18*, una muestra compartida con artistas como Vito Acconci, John Baldessari, Mel Bochner, Dan Graham, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Richard Serra o Gordon Matta-Clark; el comisario, editor, artista y crítico Willoughby Sharp había invitado a veintisiete artistas para crear obras en un muelle decrepito al sur de Manhattan: al carecer de permisos, como solía ocurrir en aquel periodo heroico, las intervenciones debían ser imperiosamente efímeras, con un reducido público al que no se podía acomodar y aptas por tanto para ser documentadas con el fin de su recuerdo a través de las fotografías (estas fueron expuestas posteriormente en el MoMA). Este ensayo coral podría interpretarse, al aire de aquellos años, como una reflexión sobre *arte específico* (esa expresión entre el oxímoron y el pleonasma), y hoy, para nosotros, como una analogía de la práctica escenográfica: en un escenario y en un instante unos gestos que se lleva el viento, que algunos presencian y otros evocan. En su acción Ruppertsberg tomó un ladrillo –por antonomasia fragmento ejemplar de toda arquitectura– de la casa californiana del escapista, supongo que por entonces ya desvanecida entre visitas de famosos y leyendas de fantasmas, y lo guardó en una maleta –instrumento común de ilusionista y viajante–, colocó cuerdas, cadenas y un candado, y lanzó la maleta a la bahía de Nueva York, nadie sabe qué fue de ella, tal vez continúa su viaje; el artista es un mago que hace de actor.

2.



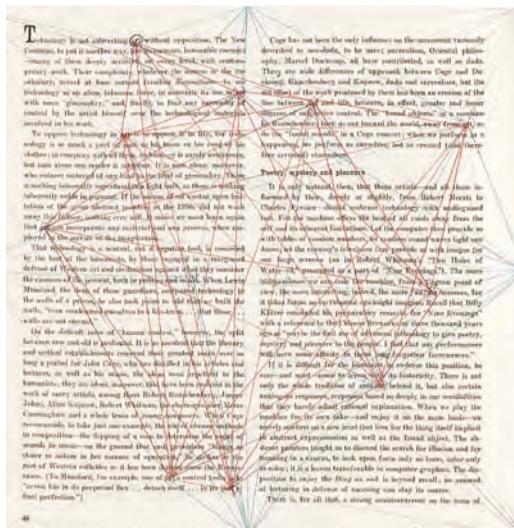
En 1969 Cildo Meireles encerró 30 kilómetros de hilo en una caja de madera. Previamente se había dedicado a extenderlo en el litoral del estado de Río de Janeiro, en una suerte de proyecto en el camino. Recogido, formando un amasijo, como sus bolas de papel arrugadas en esferas, y archivados en esta suerte de maleta en cuya tapa interior aparecía una representación cartográfica del territorio transitado, aquel hilo continuo era un discurso sobre un lugar y sobre un tiempo. En aquel recipiente el gesto del artista lograba el conjuro de introducir aquella obra en el paisaje dentro de un recipiente, como si fuera posible la ficción, tan nuestra, de encerrar un lugar, o nuestra experiencia en el mismo, en un recinto concreto. En la austera materialidad de su propuesta Meireles estaba recorriendo el mismo trayecto que otros artistas en aquellos mismos años, así los *non-sites* de Robert Smithson: investigaciones todas sobre el vector, el hilo, que une una exposición y un escenario. Meireles tituló la pieza *Arte física: cordoes/30 km de linha estendidos*, formaba parte de una serie, *Arte física*, que pretendía desplegar en la geografía acciones de cierta impronta poética, y con un leve halo mágico. Por ello, algunas nunca fueron más que una ilusión entrañable, como aquella que proponía navegar alrededor del Polo Norte en una pequeña embarcación remando en la dirección de rotación de la tierra para ser algo más joven, otra entrada más en la lista de empeños artísticos de superación del tiempo y el espacio, y de la lucha lírica del artista, alquimista contra el curso irremediable de los días.

La obra de Meireles —el artista de las escalas—, además de una atadura mitológica y fundacional con el hilo de Ariadna, suponía una lectura resonante en el universo de los cuentos, concretos y sencillos —el sendero de baldosas amarillas o las migas de Pulgarcito— o abstractos y complejos — los hilos de una ciudad invisible de Italo Calvino, los cordeles de Horacio Olivera en la *Rayuela* de Julio Cortázar, los hilos sacados de una maleta de George Maciunas con aquel cartel *Street Theater – Free (la revolución estaba en la calle)*, las cajas como poemas de Joseph Cornell, la cuerda de Marcel Duchamp en la exposición *First Papers of Surrealism* de 1942.

En aquella Ersilia de Calvino, para establecer las relaciones que regían la vida de la ciudad, los habitantes tendían hilos entre los ángulos de las casas, cuyo color indicaba las relaciones de parentesco, intercambio, autoridad o representación; cuando los hilos eran tantos que ya no se podía pasar entre medio, los habitantes se iban, desmontaban las casas y quedaban sólo los hilos y sus soportes. Cortázar explicó que la matriz de su inolvidable novela continua, su *ovillo desovillable*,

fue un apunte inicial titulado *La araña*, no incluido en la obra pero transmutado en la telaraña final de Horacio en su habitación, “el territorio versus la pieza”, que sublimaba la red de hilos y casillas que componían aquel particular juego, su legendario mandala de tiza. George Maciunas, adalid de Fluxus, especuló alguna vez con la idea de la maleta como territorio, casi a modo de escenario teatral, y así, entre las postales de *El sueño de Fluxus* nos ha quedado aquella en la que esta melodía se enreda entre estos hilos; Maciunas, coreógrafo de las danzas informales de Fluxus, entregaba sus cajas de viajero a los artistas del movimiento para que las llenaran con obras concebidas para ellas, como si de museos ambulantes se trataran. En *Objetos y apariciones* Octavio Paz dedicó sus versos a la memoria de los delicados artefactos microcósmicos en los que Cornell encerraba sus pasiones y metáforas, “Monumento a cada momento / hechos con los desechos de cada momento: / jaulas de infinito”, “Joseph Cornell: en el interior de tus cajas / mis palabras se volvieron visibles un instante”. Poco sé en realidad sobre las 16 millas de cuerda entre las obras de aquella exposición en la Whitelaw Reid Mansion de Nueva York, *surrealismo para el surrealismo*, para la que Duchamp inventó sus *Sixteen Miles of Strings*, y entre las que apenas acierto a distinguir un *klee* y un *mondrian*; acaso sería bonito investigar si alguna vez, tan amigo como era de guardar reproducciones de sus obras en sus reverberantes cajas de artista, consideró anudar aquel hilo para guardarlo en lugar alguno. Entre todas sus cuerdas, y todas sus cajas, siempre me gustó aquel hilo que el artista dibujara entre las notas de una partitura y que tituló *Aprendiz al sol*, puente para el trayecto que un joven recorría en bicicleta, otra *bicicleta para el verano*, en un canto a la potencialidad del arte para saltar, no sólo entre tiempos y lugares, también entre categorías distintas.

3.



A comienzos de los años noventa Louise Bourgeois –la artista mujer-casa– ilustró *Homely Girl, a Life*, obra tardía de Arthur Miller. Realizó primero cuatro dibujos que representaban flores, se diría ejecutados en un único movimiento, todos construidos con la misma lógica, tocando el borde inferior y superior de la página. Luego volvió al texto y subrayó todas las expresiones relacionadas con la visión o el ojo: cada vez que a lo largo del mismo encontró palabras como ver, ojos, lágrimas o visión, la marcó con un trazo y pidió que imprimieran en rojo el grupo de palabras, el resto

fue impreso en gris. La obsesión por la mirada no era nueva en su obra; Bourgeois coleccionaba igualmente innumerables fotos de familia en cajas que fue transportando por el mundo, como una casa de los recuerdos.

Dos décadas antes Sol Lewitt había tomado una página de un libro que contenía una reflexión sobre Duchamp y algunos miembros de la vanguardia americana, y había ideado el siguiente proceso: *desde la palabra "arte", líneas azules hacia las cuatro esquinas, líneas verdes a los cuatro lados y líneas rojas entre las palabras "arte" en la página impresa*. El experimento puede recordar, en la forma y en el procedimiento, incluso en la conquista del límite del soporte, al de Bourgeois, y al mismo tiempo, permite ampliar el discurso hacia otros conceptos. Los diversos trabajos que Lewitt desarrolló en estos años, fundamentalmente sus *wall drawings*, operaban en busca de un resultado inducido pero no determinado, creaciones no unívocas, con algunos vínculos y ciertos grados de libertad. Sería fácil pensar en la analogía de la partitura o el libreto. El punto de partida de todos ellos era siempre un texto que generaba resultados imprevisibles en su imagen final, controlados en su proceso aunque sujetos a efectos casuales y circunstancias personales. La relación de instrucciones del conjunto de obras murales es una suerte de catálogo de estrategias compositivas, un prontuario de pre-partituras en el que hay implícitas muchas melodías, un diálogo con espacios para la improvisación. Es indiscutible que hay algo de notación musical o teatral en todas ellas, han de poder abrirse en cualquier momento y situación, y ser interpretadas por otros; también una vocación constructiva, aptas para ser levantadas por personas distintas al autor, si bien más que planos son como pliegos de condiciones. Puede decirse que la labor del músico, el dramaturgo o el proyectista es, en cierto sentido, análoga.

Junto a alguno de mis compañeros alguna vez he fantaseado con la posibilidad de un enunciado docente que pretendiera construir el proyecto que cada alumno considerara implícito en alguna obra literaria. Evoco como referente la serie *La casa literaria* que en algún curso ha desarrollado Juan Luis Trillo con relatos como *La casa tomada* de Cortázar, o *La casa de Asterión* de Borges. Conozco una experiencia semejante, desde la otra orilla: Vladimir Nabokov, en sus lecciones de literatura europea a sus alumnos, les exigía —con la vocación de que asumieran la importancia de los detalles— que dibujaran la arquitectura que daba soporte a ciertas obras canónicas. Se conservan, por otra parte, los ejemplos que el propio Nabokov, como lector, alguna vez dibujó durante sus lecturas de Kafka o Joyce, así una planta del apartamento de los Samsa, o una cartografía de Dublín, a la luz de los textos, valiosas arquitecturas dibujadas por un escritor, antisimetría de algunas de nuestras investigaciones. Al estudiarlos alcanzo una particular emoción: el descubrimiento de su inigualable capacidad de observación y sagacidad lectora y al tiempo, el gozo de sentir que acaso, como arquitecto y lector, quizás pueda superar al maestro, o al menos, probar que no hay texto literario tan perfecto que alcance a ser unívoco, quizás por ello su perfección; hay, al menos, tantos proyectos como lectores.

Al observar esa red de líneas de colores sobre la hoja en blanco alguien podría pensar, conmigo, que este es otro de los cuentos intelectuales que sumar a la relación anterior, cuanto menos, la ilustración para alguno de ellos: sobre la página impresa la decisión del autor tan lector como escritor, su particular viaje por la página, superpone una mirada nueva, como en Bourgeois su *mirada sobre la mirada*, y teje una maraña de relaciones que construye una habitación sobre el papel. La investigación o la interpretación son precisamente eso mismo, el despliegue metafórico de esta urdimbre literal, esto es, miramos otros textos y otras obras, y, condicionados por nuestra intención o nuestra búsqueda, imponemos cauces que al interactuar con los originales producen

otras obras, toda lectura es, por tanto, una nueva escritura. Esta fusión de obra e intérprete es también, del mismo modo trascendente, consustancial al proceso de actualización de una pieza teatral. A cada nueva visita el original extenderá hilos en función de la actuación o la dirección, del lugar o el tiempo; a su modo, *arte específico*. Pienso, por añadidura, que el proyecto escenográfico es un *proyecto de proyectos*: el arquitecto que proyecta una escenografía construye una estructura con valor en sí misma, como todas, y a la vez, por su compromiso con un referente artístico previo –un proyecto escrito– realiza un ejercicio de interpretación tan personal y subjetivo como el propio proyecto, y planifica el escenario que permite el desarrollo de otro proyecto, la representación que habrá de dar sentido a estas lecturas y escrituras entretreídas.

4.



En mis años de estudiante y profesor he pasado muchas horas en el salón de actos de nuestra Escuela de Arquitectura de Sevilla, hoy aula Manuel Trillo, en recuerdo de quien lo proyectó justo en el alambre entre la condición de estudiante y profesor. Pese al eco personal de este conjunto de apuntes, hablaré aquí solo de uno de tantos recuerdos en esa caja escénica, en tantos sentidos: la aparición de Willy Loman con su maleta de viaje. César Díaz Cano era el actor que hacía real y concreta, con cuerpo y alma, la abstracción que escribió Arthur Miller, que venía a representar ante nosotros, si las cosas fueran como en las solapas de los libros, la nota necrológica de cierto sueño americano.

Empecé a aprender proyectos junto a César en la clase de Juan Luis Trillo en la asignatura Elementos de Composición, si bien en aquella temporada no ensayó ninguno de esos *enunciados literarios*. La primera casa que él proyectó fue la misma primera casa que yo proyecté, en un solar entre medianeras en Vejer de la Frontera, con fachada a dos calles de diferentes niveles. No se me ha olvidado su dibujo de un hombre en una bonita sección que daba medida y escala a un juego de alturas –como hacía precisamente en escena– porque fue el primero que Juan Luis proyectó en la sesión que destacaba los ejercicios más brillantes. No volví a coincidir con él en ningún grupo, lo seguí apreciando en la distancia. Nos encontraríamos de nuevo en otra aventura iniciática, mi primer curso de profesor junto a Ricardo Alario, ambos eran compañeros de estudio, y hoy son mis compañeros y mis amigos. Juntos intercambiamos viajes y referencias, supongo que fue así como llegué hasta *El cielo es azul, la tierra es blanca*, esa exquisita novela de Hiromi Kawakami construida con la relación a trazos de un viejo profesor con una ex alumna a la que un día vuelve a ver. Así se

sostiene una historia de conversaciones en las que las emociones casi no se nombran, “como si hubiera un muro invisible entre los dos, un muro de aire”. Poco sabemos de los personajes, apenas que el profesor arrastra la sombra de la mujer que lo abandonó y que viaja siempre con un maletín que al final de la obra conocemos que está vacío, la nostalgia de una casa de los recuerdos que sin embargo se encuentra desocupada, o habitada por una red invisible de zurcidos que, a diferencia de la hilatura de Meireles, no llevan a ninguna parte, o solo anudan la soledad.

A la vuelta de tantos viajes la maleta de un grupo de teatro está repleta de ambos tejidos: artículos comunes rescatados de atrezos diversos componen un mapa de recuerdos que exponer en un “mueble-teatro”; y energías intangibles que ante la imposibilidad de acumularse más que en la memoria se dispersan y se expanden. Entre los primeros, quizás el más sugerente, como un pasadizo hacia los segundos, está la maleta del viajante Loman: en ella se almacenan fantasmas y se carga el paso de los años, es posible también, que sobre las tablas, para facilitar el movimiento en escena y por coherencia con la devastación del protagonista, cegado por otro muro de aire, estuviera vacía de presencias materiales, ni un solo papel, ni una sola alegría, solo cultivada en el doble fondo delirante de otros tiempos mejores. Esta condición dual, entre la aplastante realidad y el peso de los sueños perdidos, es la que el viajante acarrea de un lado para otro. Una maleta es también, la parte por el todo, el big-bang de una escenografía que se expande o se contrae, la semilla de una arquitectura latente que al abrirse florece como uno de esos libros tridimensionales; y en su potencialidad para acoger cualquier cosa, un resumen perfecto de una disposición neutra y flexible apta para cualquier evento, como se ha encargado de glosar Peter Brook, a propósito de alfombras o de círculos.

Existe un dibujo de Le Corbusier –el artista de las cajas bajo la luz–, en el que el arquitecto se introduce en la escena, al modo de esos apuntes de Álvaro Siza en que la mano salta a la realidad que retrata: no es un boceto muy conocido ni tampoco relevante más allá de esta lectura tan parcial, se trata de un bosquejo del arquitecto en Moscú, junto al fondo del horizonte como un bodegón con los hitos frente a los que habrá de medirse el palacio del pueblo, aparece, en primer plano, casi delante de la línea del telón, una maleta de viajante, similar en su icónica apariencia tópica, a la de Ruppertsberg, a la de Loman, o a la que imaginé para la del profesor de Kawakami, está apoyada sobre el suelo embaldosado del andén de la estación, hay más ejemplos de este género en su archivo, aunque no recuerdo ahora más maletas. En medio del dibujo hay una extemporánea construcción a la manera de un arco de triunfo, un referente universal, quizás la prueba de la vocación global de su arquitectura. Él representaba como ningún otro arquitecto la figura interesada del creador liberado de preocupaciones de contextualización que en cambio apoyaba coyunturalmente su discurso en la ciudad que lo recibía, Buenos Aires, Roma, Nueva York o Moscú. En todos estas plazas el arquitecto viajaba ligero de equipaje, sin más alforjas en su carrusel que su caja repleta de planos y de ideas, tangibles e intangibles, sus obsesiones por encima de todo. Acaso esta maleta sea como *su boîte à miracles*, una caja vacía que pudiera dar cabida a los deseos, porque sólo donde no hay nada cabe todo.

5.



Alguien tendría que escribir una historia alternativa –como todas las historias– del arte moderno a partir de un conjunto de crónicas de aduana, como aquella del pájaro de bronce en el espacio de Constantin Brancusi calificado como utensilio doméstico y condenado en primera instancia a pagar impuestos de importación, que depararía perlas de la literatura judicial (valga la licencia, con la venia), y tanto divirtió a su amigo Duchamp –el artista del juego–, entre otras la sentencia que finalmente exoneraba del tributo: “Se ha desarrollado una llamada nueva escuela de arte, cuyos exponentes intentan representar ideas abstractas en vez de imitar objetos. El objeto está hecho de líneas armoniosas y simétricas y aunque podría encontrarse alguna dificultad para asociarlo con un pájaro, es grato a la vista y muy decorativo, y a tenor de la evidencia sostendríamos que es la producción original de un escultor profesional. Admitimos la protesta y fallamos que tiene derecho a estar libre de impuestos”. Si el arte, como la vida, es un relato de desplazamientos y el intento de disolución de cualquier frontera, en su encuentro con agentes y leyes, puede leerse cierta semblanza de la variación de su interpretación, valoración y categorización: ante la pregunta ridícula, e innecesaria, como cualquier aduana, *qué es el arte*, se escenifica, en clave de vodevil, o de sainete, el absurdo de la cuestión.

Acaso el penúltimo acto de esta comedia tuvo lugar hace unos meses, el Comité del Código de Aduanas de la Comisión Europea escribía otra página simbólica en un curso para olvidar en el devenir del viejo continente y de aquel proyecto de una Europa común, más decorado que realidad. Unos años antes los artistas Dan Flavin y Bill Viola habían trasladado sendas instalaciones desde Estados Unidos a Gran Bretaña, después de una batalla legal la resolución del Comité determinaba que los fluorescentes de uno y los videoproyectores del otro eran meras mercancías normales y que el supuesto arte no se encontraba más que en “el resultado de las operaciones” llevadas a cabo con ellas. En Bruselas se insistía en que nada de lo sucedido cambiaba el hecho de que el arte no se grava con impuestos en las lindes europeas, pero según fuentes de la Comisión lo sucedido con la tecnología que intentó importar la galería Haunch of Venison, que reclamaba una exención no aplicada, “era equivalente al vino que se sirve durante una exposición. Los materiales artísticos pueden pasar la aduana libres de impuestos, pero el vino no puede considerarse como parte de la misma, y debe pagar los derechos correspondientes en la aduana”. Los funcionarios británicos habían impuesto al galerista unas tasas de 43.000 euros y este había apelado ante los tribunales de la isla, que le dieron la razón y consideraron que todo el equipo electrónico debía considerarse como arte, a pesar de que no se tratara de objetos diseñados específicamente por el artista, sino parte de una instalación, efímera y transportable. El enredo prosiguió no obstante, entre copa y copa, las aduanas británicas elevaron el caso a los servicios jurídicos europeos, los

expertos no tuvieron dudas: la obra de Flavin aparecía a sus ojos como algo “con las características de los aparatos de iluminación y por tanto clasificada como aparato de iluminación para la pared”. En cuanto a las proyecciones de Viola, el comité advertía que “no puede ser considerada como una escultura ya que no es la propia instalación la que constituye una obra de arte, sino el resultado de las operaciones que lleva a cabo la misma”.

Como quiera que en nuestra práctica profesional hemos de trabajar con dibujos como con presupuestos, uno intenta inventar divertimentos que hagan más llevaderos estos últimos, y que a veces pueda ir contando en este tipo de foros, como si el pájaro, aunque no lo pareciera, no estuviera en una jaula. Entre otros brindis y otras fantasías y según lo dicho antes para el arte en los tribunales, alguien habría de regalarnos la edición de los presupuestos de algunos proyectos ilustres de la modernidad, como si pudiera escribirse otra historia de la arquitectura recitando un conjunto de mediciones, si el arquitecto puede soñar con las tres dimensiones del espacio leyendo un dibujo plano bien podría probar a imaginar volúmenes a partir de una relación de epígrafes y números. Sería un ejemplificador enunciado de proyectos el desglose de los materiales que componen ciertos edificios canónicos y el juego a disponerlos ordenados de otro modo. Entre otros pasatiempos nos cabe pensar que un presupuesto, igual que un pliego, es la relación de un conjunto de materiales y de operaciones, y que el proyecto, como escribió aquel tribunal, es el simple resultado de las mismas, también un listado de Ruppertsberg, o un enunciado muy largo de un *wall drawing*, y por qué no, una obra teatral llena de didascalías, acotaciones, notas escenográficas y diálogos.

Me gustaría conocer las circunstancias de los desplazamientos de las cinco escenografías que en este libro se presentan. He sabido, por ejemplo, de la curiosa restauración emprendida para la exposición de algunas de ellas, un auténtico expediente patrimonial. Sería bonito rastrear en qué medida el diseño de las mismas, o en una etapa anterior la interpretación del texto que condicionó este diseño (o el instante primero de la escritura del texto original), condicionó su transporte, o tuvo en cuenta esta necesidad viajera. Quién sabe si, en la intrahistoria de cada viaje, los protagonistas acumulan crónicas y hazañas, si no de aduanas, al menos, de límites superados. Si toda obra de arte es una historia de desplazamientos, en definitiva un viaje, y si el proyecto escenográfico es *un proyecto de proyectos*, también se trata de *un viaje de viajes*.

Si en su *Autobiografía científica* Rossi condensó su visión de la arquitectura y el teatro, fue en su Teatro del Mundo, su proyecto para la Bienal veneciana, donde puso en escena su ideal de trascendencia de los límites del espacio y del tiempo. Rossi imaginó un teatro-nave rememorando los teatros que circulaban sobre las aguas de la laguna en el siglo XVIII y alteraban la imagen de la ciudad. Estos pabellones flotantes solían ser baldaquinos circulares rodeados de columnas, estructuras festivas transitorias, como torres, arcos de triunfo o fuentes. El Teatro del Mundo fue construido en 1979 en la tramoya de los astilleros de La Fusina, donde fue plantado sobre vigas de hierro soldadas a modo de balsa, y fue llevado por mar con un remolcador hasta la Punta Della Dogana, tal vez el lugar más hermoso en que pueda atracar edificio alguno. En aquel lugar permaneció anclado durante la Bienal. Después viajó por el Adriático a la costa dálmata, recalando en el puerto de Dubrovnik de la Yugoslavia de Tito, una antigua colonia veneciana, hasta que posteriormente fue desmantelado, como lo sería aquella Yugoslavia: ningún agente de aduana cayó entonces en el nuevo horizonte burocrático que podría haberse abierto para su solaz, *edificios que atraviesan fronteras*; años más tarde, en cambio, otros conflictos fronterizos sí habrían de incendiar aquella zona.

También Le Corbusier pudo haber dibujado alguno de sus carnets a propósito de todo esto, y luego haberlo custodiado en su maleta: el Cabanon, su caja-casa, fue fabricado en Ajaccio, Córcega, y transportado definitivamente en un vagón de mercancías aprovechando las cercanías de las vías del tren a su emplazamiento de destino en la Costa Azul; antes, claro, también habría de flotar sobre algún barco, surcando las aguas, como el ladrillo dentro de la maleta.

6.



Alicia Gómez del Castillo era la responsable de Vaujaus en los tiempos en que representaron en la Escuela y en otros escenarios, en coherente itinerancia, la *Muerte de un viajante*, tan reveladora, y tristemente tan contemporánea. Lo era desde el año 2005 en que el grupo pasó a organizarse en forma de taller, las obras representadas más contemporáneas, la interpretación más libre y la escenografía más protagonista. En el trabajo con la obra de Miller fue Fran Pérez Román quien asumió el rol principal en la dirección, ante la maternidad de Alicia. No recuerdo haberlos felicitado, a Fran y Alicia, por aquel montaje, afinado en la orquestación personal y perfecto en su abstracción material, contenido y profundo, como la propia pieza de Miller. A Alicia le debo también la felicitación por la trayectoria del grupo: en la suma de sus individualidades se registra una ejemplificación conjunta, con analogías y matices, del paralelismo deseable, pero arduo, en la carrera de todo arquitecto —el artista sobre el fino hilo que va de los proyectos a la realidad múltiple de las circunstancias, los números y las normas.

Conocí a Alicia como compañera en el taller de proyectos y referencias a Cortázar que empecé escasos días después de que yo recortara aquella página de Rossi, el profesor era Fernando Carrascal, supongo que a ella le hará una ilusión parecida su intervención en esta obra escrita. Recuerdo todavía algunos de los proyectos de Alicia, y también la forma en que los defendía. En aquel aula solía recurrirse a ilustraciones de la escuela portuguesa, y Eduardo Souto de Moura era un sospechoso habitual; recientemente *El Croquis* ha titulado la última recopilación de proyectos de Souto *Teatros del Mundo*. Aquel año, 1998, el arquitecto presentaba el montaje de su escenografía para la ópera *Os días levantados*, en el Teatro San Carlo de Lisboa, Alicia debió de descubrirla entonces como lo hice yo, y es posible que la tuviera presente en los trabajos de proyecto de la *Muerte de un viajante*. No he olvidado tampoco mis ejercicios, como no he olvidado ninguno de mis trabajos escolares, ¿cómo podría hacerlo estudiante alguno?: los tiempos vibrantes en que nos enseñan un oficio tienen algo de figuración teatral, como niños, los alumnos como los profesores,

jugamos a fingir que actuamos como si en una experiencia de viaje hacia delante en el tiempo fuésemos arquitectos enfrentados a la representación de cada proyecto; después comprendemos, los arquitectos como los profesores, que ese juego era en realidad la esencia misma de nuestra profesión: todo arquitecto es un actor que pretende la magia de dirigir una escena en un lugar concreto.

No recuerdo haber confesado nunca a Fernando algunas complicidades de papel pequeño. Al comienzo de aquel curso yo había coincidido con él en una sala de cine, había asistido a una película basada en la obra de uno de esos escritores rusos fundamentales que con la distancia he podido comprender que eran tan del gusto de Fernando, como del mío, yo estaba solo, y lo vi entrar sin que él reparara en mí, ya con la habitación a oscuras, también solo, cualquiera que haya ido así al cine sabrá de qué tipo de vínculo inasible hablo (la película no era memorable, más bien resultaba aburrida, solo me pareció meritoria en algunas elipsis y en la escenografía de sus decorados); el hechizo de asistir a una sesión de teatro acaso sea precisamente el misterio de sentirnos en medio de la escena, acompañados a pesar de nuestra soledad, como quien habita en el oasis de una elipsis, ajeno al tiempo. Al final del mismo año tuve que presentar mi proyecto de residencia para unos investigadores en la orilla cambiante de un paisaje de marismas y sal, una escenografía perfecta y cíclica, había sido mi trabajo más logrado y lo argumentaba en la entrega final, humilde pero orgulloso, como rememoro a Alicia, ante Fernando. Al acabar él me preguntó sobre un detalle concreto de la forma, improvisé entonces, solo a medias, como toda improvisación (y como toda justificación de una forma), una explicación sobre aquella caja de madera, quizás una de las primeras de otras tantas fábulas sobre cajas e hilos que uno haya podido ir fletando desde entonces. Fernando parecía convencido con el proyecto y con la aclaración, me dijo al despedirme que sería “un buen conferenciante el día de mañana”, pero hoy, todavía sigo jugando a serlo, y tan solo alcanzo a repetirme aquella profecía fallida como consuelo las tardes en que después de hacer el papel de profesor vuelvo a casa lamentando errores y elipsis no pretendidas, apesadumbrado por el complejo de haber sido aburrido; todo profesor es un actor que finge que enseña cuando solo aprende.

7.



María Carrascal, responsable de esta publicación y de la exposición, me pidió este escrito cuando me *representó* todas las escenografías del grupo y me contó el proyecto de montaje de ambas, *montaje de montajes*. Supe entonces de sus hilos y sus cajas –como ella sabe de los míos–, que hoy construyen la caja que guarda estas notas, ella vino a darles un sentido a las mismas –a estas siete notas, a la publicación, a la exposición y a las escenografías– a través de la forma, como hace toda arquitectura.

Desde hace un tiempo intercambio con María historias afines, estas como otras. Gracias a ella –en su trabajo de investigación sobre el espacio público, ¿qué es si no el escenario compartido de nuestra existencia?– supe de una poética acción efímera, casi a modo de conjuro, acaso como un proyecto imposible del *Arte Física* de Meireles que sí se hubiera llevado a cabo, un empeño tan estéril como hermoso, como el dibujo a lápiz de una necrológica, o el de unos hilos sobre un papel. Durante cuatro décadas Arthur Stace escribió medio millón de veces sobre las aceras de Sidney la palabra “eternity”, como la de la nota casi lapidaria de Gordon Matta-Clark –el artista eternamente joven– *la eternidad a corto plazo*. Aquella palabra tantas veces repetidas era siempre la misma, pero, al decir de Rossi, también siempre distinta. Unos años atrás tuvo cierta fortuna la representación abstracta del decorado cinematográfico de *Dogville* sobre un escenario, una ciudad que había sido pintada como con tiza sobre la madera, como una rayuela de niños sobre una plaza (a María le gustan tanto estas rejillas entre el cielo y el suelo como a mí); unos actores le daban vida hasta dar volumen a una idea, una condensación perfecta del dibujo de un plano de arquitectura, dotamos de la dimensión tercera a nuestros trazos como hilos planos, pero los ciudadanos son los actores que los justifican y los habitan.

El mensaje de Stace tenía mucho de arquitectónico, en otro sentido hondo: la arquitectura sueña una permanencia perpetua, y se sabe en cambio, limitada y mortal, nuestro oficio es el intento de retener algo, dejar un rastro o una huella; también el sueño de alterar por un instante, con nuestro gesto, un cauce irremisible, aunque la arquitectura, como señalara Sócrates en el *Fedro*

de Platón para la escritura, solo sea un remedio imperfecto para el olvido, acaso como el juego de trazar líneas efímeras sobre las aguas o arrojar cajas a la corriente, hilos de tiza sobre las calles. La diferencia entre nuestras arquitecturas y las marcas de Stace es apenas inapreciable en una escala amplia del tiempo, la que va desde Platón y su cueva *—el mundo como representación del mundo—* hasta nosotros. La arquitectura escenográfica, en su carácter efímero y en su condición viajera en el lugar y en el tiempo, es una expresión intermedia entre ambos gestos, se acerca a la vocación de continuidad de la arquitectura fingiendo estabilidad y permanencia sobre la escena, subrayándose en la repetición cíclica de la eterna sístoles y diástoles del desmontaje, el desplazamiento y el nuevo montaje, más cercana a Sísifo que a Dédalo. La misma representación itinerante de una función durante una temporada es igualmente intermedia en esta secuencia de gestos repetidos, entre el aparentemente individual y único de un proyecto de arquitectura y la reiteración enéscima de la tiza sobre el asfalto soñando la eternidad en un instante; en una antología de siglos, todas representarían el viaje de una obra de sueños y polvo.



SOBRE UN TEATRO ESCONDIDO

Antonio Rincón-Cano

Siempre que alguien me pide que escriba algo sobre las artes escénicas, me divido en dos. Nunca sé si tirar de las tripas y hacer una declaración de intenciones de lo que creo que es y debe ser el teatro, o, por el contrario, sentarme, reflexionar, investigar y aportar pensamientos hacia una visión certera de lo que está siendo y será el discurso escénico. Uno de los autores andaluces más interesantes de la segunda mitad del siglo XX español decía que el teatro solo existía una vez se levantara del libro. “Del teatro nunca se sabe nada hasta que empieza a vivir en las tablas”, será por eso que Martín Recuerda decidió emprender su camino en las tablas y para ello se acercó al teatro universitario, consiguiendo con el TEU de Granada ser centro de polémicas con el estreno de su obra *La Ilanura* en plena dictadura. Desde aquella época, los grupos universitarios que hacen teatro se multiplican por todo el territorio español, mezclándose con lo que después se llamó teatro independiente en plena transición española. Hijos de estos grupos son algunas de las actuales compañías de teatro que tienen su centro neurálgico alrededor de universidades, facultades y escuelas superiores. Podemos decir que Vaujaus es nieto de estos grupos, estas compañías, y de ellas viene esa herencia de querer *empezar a vivir en las tablas*.

Yo me acerqué a este tipo de teatro a finales de los años noventa, primeros del siglo XXI. Escondidos en una calle desierta los fines de semana, Paez de Rivera, se comenzaba a ensayar cada año una función nueva en la Escuela de Arquitectura de Sevilla. A día de hoy sigue ocurriendo, es como un milagro, existe un lugar en el que se hace teatro por el simple hecho de hacerlo. Fuera de las reglas del mercado y de los tiempos que marcan las convocatorias y resoluciones de las subvenciones, hay un lugar donde la preocupación está en el hacer, sin más agentes externos que el propio día a día de sus componentes. Kowzan, citando a Buysens, nos recuerda que esas coordenadas en las que se da el hecho teatral son fundamentales para la correcta interpretación de la escena y que a los propios medios de expresión del teatro hay que añadir “las reacciones del público, y las manifestaciones de la vida mundana, sin olvidar la participación del personal del teatro, de los bomberos y de la policía”. Es decir, el teatro, al ser un hecho, conlleva la palabra acción, el teatro se

hace. Pero lo más importante de todo es que se hace de una determinada manera, en un lugar y en un tiempo, emplazado, como diría el profesor Vázquez Medel. El teatro se emplaza con todas sus coordenadas y no podemos obviarlo. Según el emplazamiento de este teatro podemos diferenciar un *teatro visible* y un *teatro escondido*.

Llamaremos *Teatro Escondido* a ese teatro que hay que buscar porque no se ofrece en los canales de difusión y programación tradicionales. No hablamos de ese “off”, que no solo suena ya en Broadway, porque al fin y al cabo también entra en unas leyes de mercado, sino de un teatro que nace y se hace con la única motivación de la propia esencia teatral. Y algo muy importante, se autogestiona. Dentro de este *Teatro Escondido* están grupos como Vaujaus, que, de forma consciente o no, generan una dirección en la forma de concebir la escena, no solo en quien participa de sus sesiones de trabajo, sino de los que por suerte son invitados a ver el resultado de un proceso. Seamos conscientes de lo que estamos afirmando. En estas líneas no estamos valorando en ningún momento la calidad, tanto artística como ética, de estos dos tipos de teatro, el escondido y el visible, pero sí estamos afirmando que las propias características que hacen que uno sea escondido y otro sea visible, determinan una forma de hacer y de entender, por tanto de mirar, de quien llega a uno u otro teatro.

Ambos teatros piensan en el público. Este es colectivo, pero no por ello mira en común, ni ve, ni siente, ni se mueve en masa, como sí pasa con otros medios. Carmen Bobes, al desdoblarse la obra, desdobra al receptor. “El receptor pasa de un lector individual, propio de la comunicación escrita (lectura) a un espectador colectivo (público), propio de la representación, y entre ellos el director, que en principio ha sido lector de la obra, da formas nuevas a la obra para que pueda ser representada”. En esta afirmación, Bobes se olvida de la naturaleza misma del teatro. El teatro, desde que empieza a nacer en la tinta que moja el papel, tiene como objetivo final la representación. Si el teatro nace como obra escrita, para después ser representada, estamos ante un teatro falso, muerto, un teatro mentira. Al igual que Bobes olvida que el receptor del teatro es únicamente el público de la sala, nosotros, los profesionales de la escena, nos estamos olvidando también de él. Antes hemos dicho que tanto *Teatro Escondido* como *Teatro Visible* piensan en el público, pero en un público desvirtuado en el caso del segundo. Estamos perdiendo credibilidad como Hombres de Teatro. El ritmo lo marcan otros, las subvenciones, las políticas culturales, la industria teatral, llegan a decir algunos. Ese es el problema. Nuestra mirada se está olvidando realmente del público y no dejamos que el público entre y se enfrente a nosotros. Nuestra mirada se centra en quien nos da el dinero, en quien nos programa y entonces tenemos esa sensación de que nos estamos volviendo adultos, pero los adultos no saben jugar y es entonces cuando se pierde la magia del espectáculo. Con esto no queremos decir que el teatro no debe profesionalizarse, no. El teatro debe y tiene que ser hecho por profesionales, que cotizan, que pagan sus impuestos, que reciben ayudas como todo hijo de vecino, pero no puede perder su naturaleza y su naturaleza es el Arte.

Así, “el teatro se manifiesta como un sistema artístico formado por un conjunto de artes que renuncian a su autonomía propia para funcionar en una estructura artística nueva”. Si esto está claro, si el teatro debe nutrirse de otras artes, de clásicas y futuras, ser un verdadero discurso pluridisciplinar, solo tiene sentido que se haga por el simple placer de hacerlo. Si olvidamos que hay que disfrutar, que hay que jugar, que hay que perder los filtros que nos hemos impuesto, nos han impuesto, para sobrevivir en la sociedad actual, no estaremos haciendo teatro, estaremos haciendo otra cosa, digna seguramente, pero no teatro. Por este motivo, en los últimos meses vuelvo a recordar ese salón de actos de la Escuela de Arquitectura de Sevilla, porque es el sitio en

que recuerdo haber visto por última vez un teatro hecho en esencia. El *Teatro Escondido* es aquel que se da en una esquina recóndita de la ciudad y se convierte en arte ante los ojos de quien puede verlo, por pocos días, dos, quizás tres, alguna función más y todo se esfuma, para volver a empezar. El *Teatro Escondido*, y Vaujaus lo sería, es un teatro que se hace con las manos, las manos están vivas porque a ellas llega la sangre, la sangre viene del corazón, el corazón salta del pecho del público si lo conmueves, que no es más que mover al público, ponerlo en otro sitio, re-emplazarlo. Las obras que veía en aquel lugar estaban hechas con ganas, porque se querían hacer, no era todavía un oficio, no dependían de las leyes del mercado, de la venta de entradas por internet, de distribuidores y programadores. Un miembro de Vaujaus quiere hacer teatro, no se queja de ensayos a altas horas de la mañana, no se queja si tiene que ir un domingo a ensayar, porque quiere hacerlo, porque desea ir a ensayar. Existe un compromiso, no solo político y social, que también debe existir, sino con el propio hecho escénico. Y el compromiso es la verdad. Y la verdad es querer estar ahí. El teatro se hace porque es necesario y necesario es el aire para vivir, que diría la maestra Begoña Valle. En Vaujaus se hace teatro con el único objetivo de disfrutar haciendo disfrutar. Eso no se aprende en las escuelas de teatro, se aprende en los grupos formados por personas que quieren hacer teatro, hay una diferencia, no quieren aprender, aunque aprenden, quieren hacer, aunque no sepan hacerlo, pero no faltan ganas, no falta verdad. Yo no soy ese cabeza de cartel del teatro más grande de la ciudad, pero voy a conseguir conmoverte, que no es más que colocarte en otro sitio, debe pensar quien participa en estas obras. Así, sólo así, el *Teatro Escondido* vuelve al estado puro, más limpio del teatro, a la artesanía teatral. Las energías no están en conseguir público, existe un público fiel para este teatro, escondido también, que en algunos casos no se acerca a los teatros tradicionales. Las energías se centran en hacer, en hacer desde el primer ejercicio hasta la última mano de pintura al mobiliario, pasando por ayudar en el picado de luces, en el maquillaje. Un todo escénico hecho con las manos, donde arte y artesanía se mezclan en un río de creatividad que es la escena.

Opongamos industria teatral a artesanía teatral, en el concepto más romántico de la palabra. Es necesario un tejido fuerte que nos asegure una profesionalización de las artes. Pero el teatro no debe venderse a un sinsentido, a una burbuja, a una mentira, donde los valores no se marcan de forma real, sino con la especulación, las políticas vacías de contenido y la fotografía necesaria para los medios. En los objetivos del teatro no está satisfacer a la masa, porque la masa nunca va a entrar en cuatrocientas butacas, ni en setecientas, ni en mil. El teatro debe despertar cuestiones. No puede dar respuestas o asumir respuestas dadas por otros. “Existe para ofrecer visiones, inevitablemente fugaces, de un mundo invisible que se compenetra con el mundo cotidiano y normalmente es ignorado por nuestros sentidos” (Peter Brook, *La puerta abierta*). Una vez más, un teórico y profesional de las artes escénicas habla de lo cotidiano. En las grandes producciones, en las medianas, en las producciones en sí, se olvidan de lo cotidiano, de lo normal, de lo que mueve las tripas de cada uno, ya sea como resorte para carcajadas, ya sea como pellizco en el alma.

Todas estas reflexiones que estamos llevando a cabo nos hacen preguntarnos si a día de hoy existe el teatro en España, o si, por el contrario, murió hace muchos años ya. Si no está muerto, está moribundo, como diría Lorca de un pueblo sin teatro. Existe una serie de creadores y compañías interesantes repartidas por todo el territorio español. Son muchas las que podemos ver en festivales, ferias, muestras... ¿Pero dónde están el resto del año? Sobreviviendo. De ahí, que muchas de ellas no lleguen a los diez años de producción o, en algunos casos, se desvirtúe su naturaleza y comulguen y confiesen con la políticas culturales de cada momento y cada gobierno, amén de por un plato en la mesa. ¿Qué es el teatro por tanto? ¿Qué esencia tiene el teatro? Existe un teatro

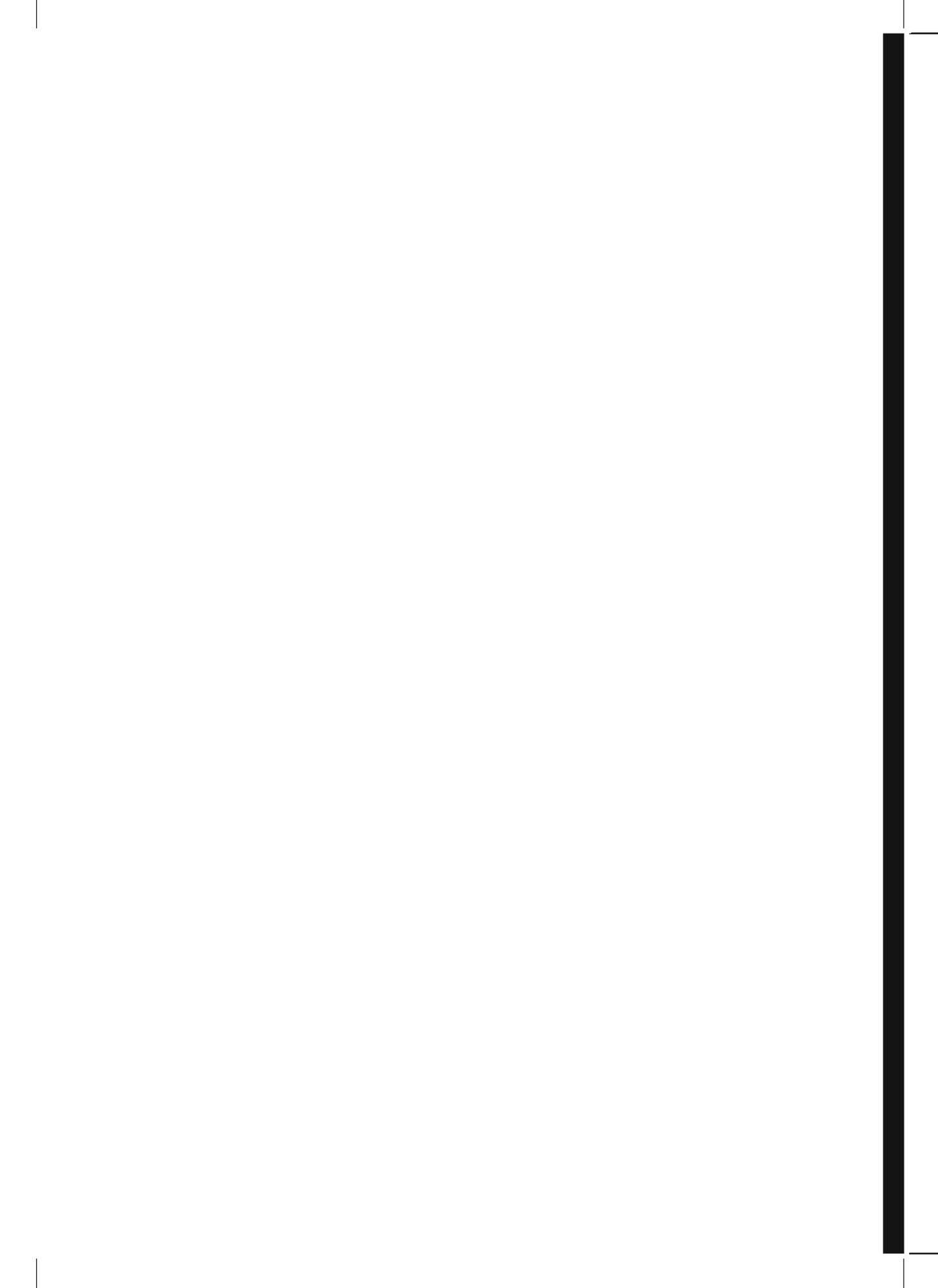
comercial, ya sea de vanguardia o no, porque algunos artistas, escondidos en la vanguardia y la posmodernidad tienen más funciones que muchos otros que basan su trabajo en la honestidad y la verdad. El teatro existe si existe un público, pero existe también si existe un tablado, escenario, un espacio en el que se da la escena. Bajo estos mínimos todos los teatros son posibles.

Ahora tenemos que discernir no los que son posibles, sino los que son necesarios. El teatro es necesario. Como hecho social es necesario y no hablamos de denuncia social, eso sería hacer política, no teatro, aunque es posible un Teatro Político. Pero el teatro, además de tener público, tener escena, tiene que tener una misión. La misión del teatro es iluminar, dar destellos de luz en la oscuridad, como lo hace cualquier arte. “El arte, la literatura, acerca lo que habitualmente está separado, como el oso polar y la selva virgen, y esas vecindades poseen una fuerza poética. Empujan las representaciones habituales, suscitan el movimiento” (Michèle Petit, *Una infancia en el país de los libros*). Esa imposible conjunción, que nos presenta Petit, nos da una nueva visión, nos consuela y nos coloca en el mundo, nos emplaza. Pero a cambio de la literatura, el teatro no se centra en el pasado, el espectador de teatro no se acerca a la obra como algo terminado, por tanto pasado, en lo narrado, sino como algo presente, que se está haciendo en ese momento, representando. Las personas que hacen el *Teatro Escondido* están aquí y ahora, centrando sus energías en el ahora. Los que están en el teatro visible, en su mayoría, o están en el pasado, intentando repetir fórmulas de éxito, repitiendo repertorio, reiterándose en novedades que quedan obsoletas, o están en el futuro, pensando en el éxito, la taquilla, la reposición... Este presente, pasado y futuro es el *quid* de la cuestión de la esencia teatral.

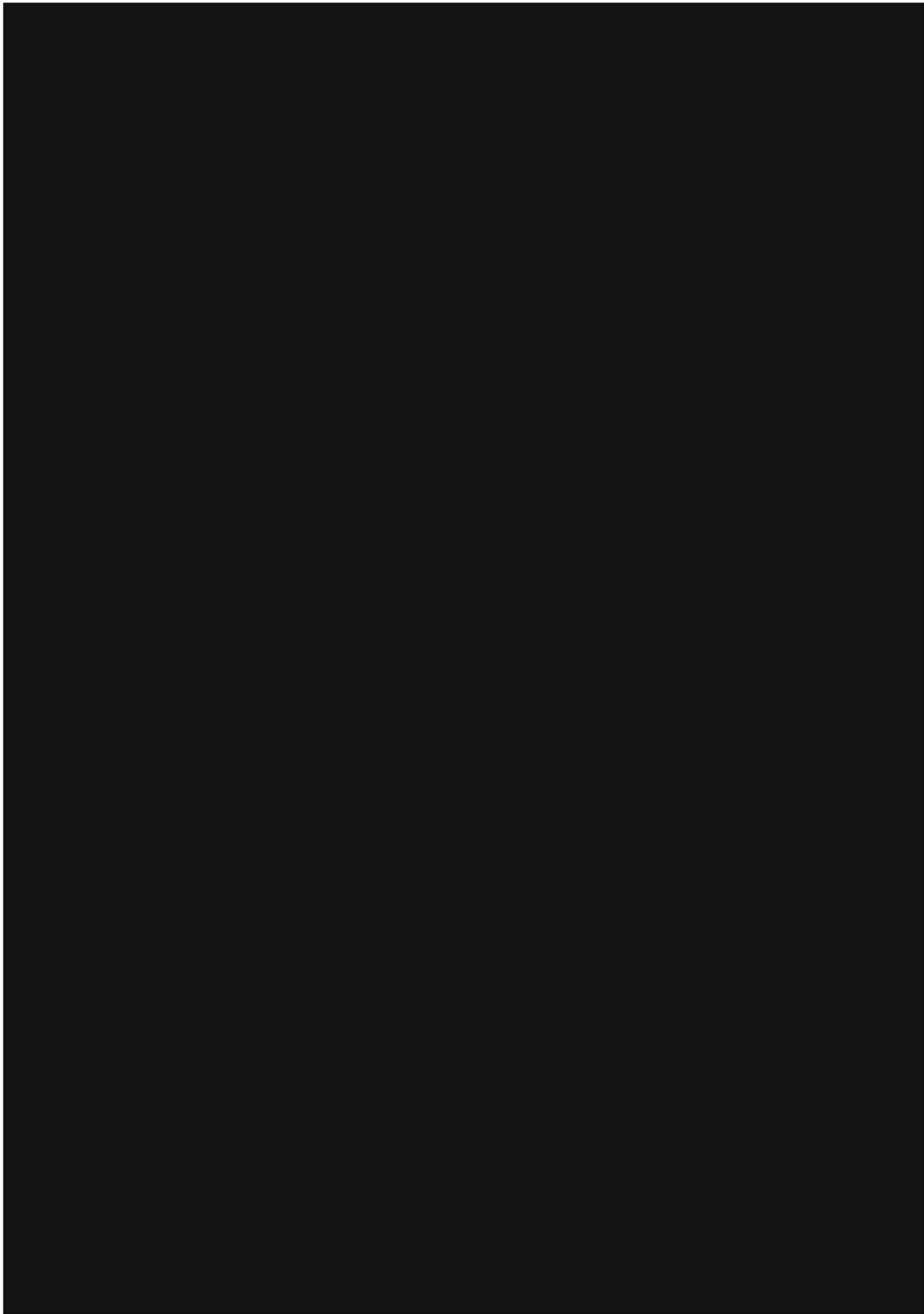
Los actores deben centrar su objetivo en el aquí, en la escucha activa, en vivir de forma real el momento a momento, sin pensar en el resultado, en el futuro, en el final. Cuando un actor se bloquea es que está en el pasado, en un pasado cercano en el tiempo como un segundo atrás, o es que está en el futuro, en el veredicto del público, director o compañeros. “En el segundo en el que dejo el presente para flirtear con el pasado o el futuro le doy al Miedo su oportunidad. El Miedo no puede respirar mientras el actor permanezca en presente. Todos los problemas del bloqueo se curan en el ahora” (Declan Donnellan, *El actor y la diana*). Este consejo de uno de los directores de escena más honestos de la actualidad, se puede transvasar a dramaturgo, director y escenógrafo. Los tres diseñan un texto, una partitura de movimiento, una escenografía, pero no piensan en cómo va a ser en un futuro, porque no pueden saberlo. Están, deben estar, pensando en el presente: cómo solucionar los problemas que tengo ahora para la puesta en escena. El dramaturgo no escribe para su posterior puesta en escena. Ya existe una puesta en escena en el negro sobre blanco, pero será la representación final la que dé valor a sus palabras. Igual que el actor, el director no puede permanecer en su pasado, lo que hice bien, lo que hice mal, la culpa, ni puede su trabajo reinar en el futuro, lo que me querrán, lo que me aplaudirán, lo que me criticarán, en la ansiedad. En definitiva, ese director estaría en el miedo. El miedo a no saber expresar con palabras lo que luego debe ser, el miedo a no estar a la altura, en no hacer lo que esperan de mí o lo que debo hacer, como la pobre Ifigenia. El miedo debe desaparecer. En el escenógrafo pasa lo mismo. Existe la *escena* y la *grafía* de la escena, la *grafía* es ese boceto, como es el texto dramático, como es la partitura de movimiento e intenciones, y la *escena* es donde se va a poner en pie esa *grafía*. La unión de *grafía* y *escena*, *escenografía*, es lo potencialmente presente. Es en esa visión presente del espacio donde debe estar el escenógrafo, al servicio de la escena. “La palabra tiene en el teatro una función constitutiva, pero muy determinada, quiero decir que es secundaria a la representación o espectáculo. Teatro es por esencia, presencia y potencia, visión”. Cuando Marsillach habla de texto, se refiere también a bocetos, a diseños. Por tanto, la voz del director es secundaria a la representación, como lo es la del

escenógrafo y como lo es la de los actores. La esencia del teatro está en el ahora y en el ahora no cabe el miedo, no tiene cabida, porque para que exista el miedo debe existir un antes o un después. El *Teatro Escondido* es muy cercano a ese teatro que habla Marsillach, donde la representación es el objetivo final, pero no como un resultado de un proceso, sino como un proceso en sí mismo, sin miedo. Anne Bogart tiene claro, como yo, que el arte existe porque hay kamikazes que quieren que exista. El kamikaze está dispuesto a morir, el Hombre de Teatro debe estar dispuesto a eso, a morir en el intento. “La única forma de ganar es arriesgándolo todo y estando completamente dispuesto a morir”, aconseja la directora americana a los nuevos directores de escena.

Por todos estos motivos, los profesionales, los que empezamos a serlo y lo que lo son desde siempre, no deben infravalorar a los grupos que no consideran profesionales por el simple hecho de no existir una nómina a final de mes entre sus componentes. Es decir, los grupos que nacen en las universidades para hacer teatro, deben ser ejemplo para los que están o estarán en los teatros nacionales. En ellos, el único miedo que existe es el vértigo que provoca estar en la punta del trampolín antes de saltar a escena. No temen no llenar la sala, no temen no gustar a la profesión, no temen no estar a la altura, porque saben qué son y quiénes son. Son honestos, humildes, están escondidos, pero tienen la seguridad de estar haciendo algo sincero. Un teatro sincero. Un teatro escondido, como los tesoros de las islas desiertas. Cojan un mapa y dispóngase a buscar el tesoro escondido, será toda una revelación.



ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΑΣ





LA REVOLUCIÓN ESTÁ EN LA CALLE

Alfredo: Actuar en la calle.

Lucía: Ah, no, no, yo iría solamente para veros, pero no para actuar.

Alfredo: ¿y por qué no?

Lucía: ¿En la calle?, ni loca, me muero, no podría. En un teatro sí, o en una película, incluso en la televisión, aunque no me gusta. Pero en la calle,...no sé...

Alfredo: ¿En un teatro sí serías capaz y en la calle no? ¿Por qué?

Lucía: No sé. En la calle nunca sabes lo que puede pasar, ni cómo va a reaccionar la gente. En un teatro la gente que va, va a ver teatro, está acostumbrada y sabes más o menos lo que puede pasar.

Alfredo: ¡Por eso hay que actuar en la calle! esa gente que dices que va al teatro es siempre la misma, por eso la única forma de llegar a otro tipo de gente es salir a la calle y contarles algo.

La revolución está en la calle

Adaptación de la película *Noviembre*
Achero Mañas, 2002



Obra

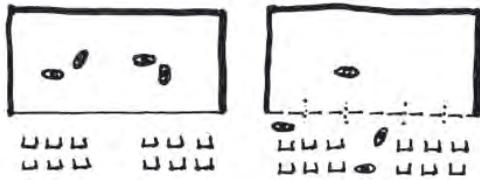
La revolución está en la calle es una adaptación teatral de la película *Noviembre*, de Achero Mañas. Narra la historia de un grupo de teatro revolucionario que pretende despertar la conciencia de la sociedad a través de actuaciones al margen de lo oficial capaces de implicar al público de manera directa.

Escenografía

La escenografía de *La revolución está en la calle* se apoya en la generación de las diferentes atmósferas que requiere la obra mediante una serie de elementos: iluminación, proyecciones, color, vestuario, música. Se propone la ruptura de los límites convencionales del espacio escénico para invadir el que habitualmente pertenece al público. La escenografía expuesta es sencilla: un plano de proyección, un columpio que descuelga del techo y un conjunto de butacas.



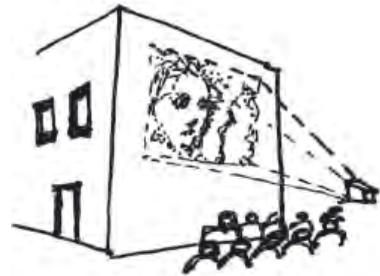
EL CUERPO COMO HERRAMIENTA



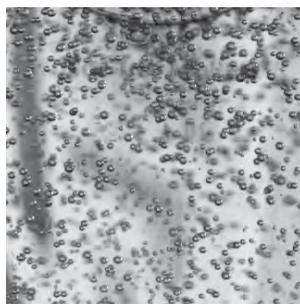
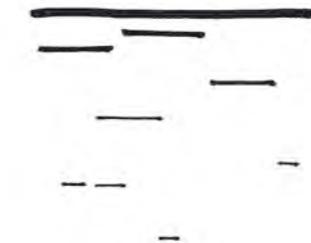
RUPTURA DE LA CONVENCION ESPACIAL



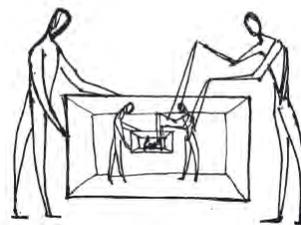
EL ESPACIO PÚBLICO COMO ESPACIO DE EXPRESIÓN



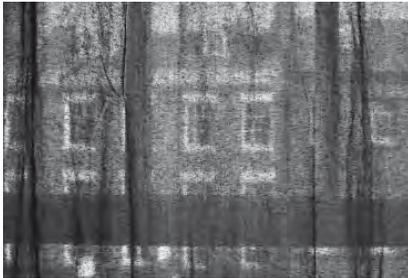
EL ESPACIO PÚBLICO COMO ESPACIO DE EXPRESIÓN



DISOLUCIÓN ESPACIAL



METATEATRO. EL TEATRO COMO TEMA ESCÉNICO



Materiales

Cuerpo

El elemento determinante para la representación de los distintos espacios es el cuerpo de los actores, utilizado como instrumento esencial ante la necesidad de expresar. El cuerpo emite y a la vez se muestra sensible a las señales que se manifiestan en su contexto. Versátil, cambiante, su capacidad es tan inconmesurable como la del propio teatro. Los ambientes son transformados por el movimiento de estos cuerpos, por su presencia aislada o de conjunto, así como por la distancia cambiante entre ellos y los espectadores.

La incidencia de los cuerpos de los actores en la definición espacial para este montaje los convertía en la pieza esencial de lo teatral a través de la actuación, hilvanando un montaje cuyas escenas se sucedían a un ritmo trepidante.

El vestuario planteado para la obra, de tejidos flexibles y solidarios con el movimiento de los cuerpos, colaboraba como complemento de su capacidad expresiva.

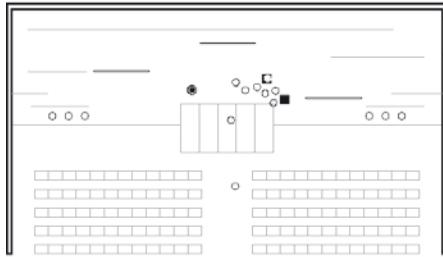
Telas

Los planos definidos por material textil, definen de forma convencional los límites del espacio escénico. Estos tejidos pueden ser tan flexibles, cambiantes y polivalentes como los cuerpos de los actores que se mueven entre ellos, y se convierten en una segunda vestimenta de estos.

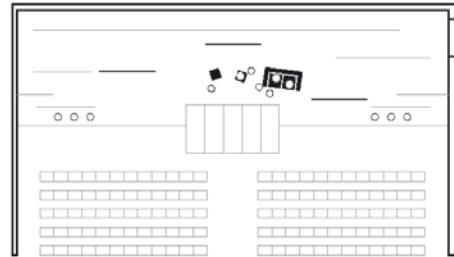
Extremando el truco teatral del aforo, estos planos de tejido se multiplican y se dispersan en transición desde el fondo de escena hasta el proscenio. El patio de butacas queda reservado como espacio para la acción sin restricciones.

Estos planos, además de estructurar el espacio, sirven como protección a los actores frente a los espectadores, se convierten en su vestuario cuando las figuras se muestran como siluetas contrailuminadas y acogen las proyecciones, que con el teatro-calle como argumento, introducen el espacio público en el montaje.

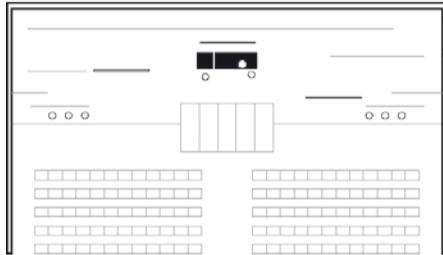
Dibujos



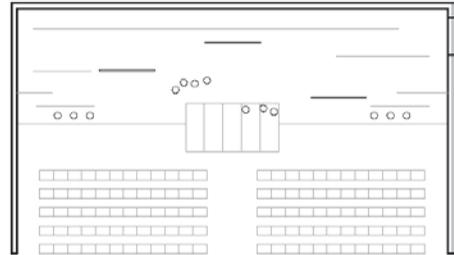
Clases RESAD



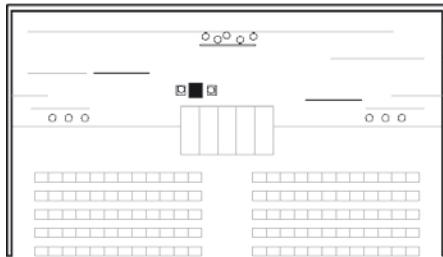
Casa Ocupada



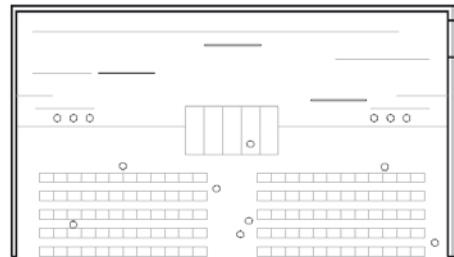
Casa de Alfredo



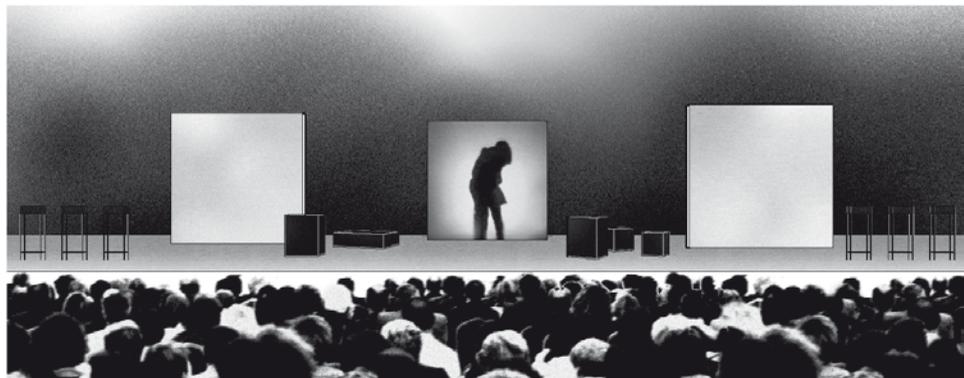
Parque del Retiro



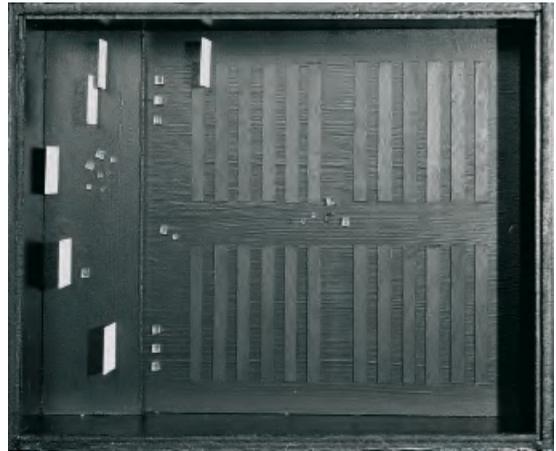
Comisaría



Improvisaciones



La maqueta



La luz en la escena

IMPROVISACIONES EXTERIOR. ESPACIOS PÚBLICOS



INTERIOR. EDIFICIOS PÚBLICOS



INTERIOR. ESPACIOS DOMÉSTICOS



Improvisaciones

El cuestionamiento del “escenario” como espacio exclusivo de la acción se pone especialmente de manifiesto durante las improvisaciones desarrolladas en el patio de butacas.

Con diferentes temáticas, que funcionan como única pauta, los actores incorporan nuevos personajes, se asocian entre ellos con nuevos juegos y gestionan la interacción con lo inesperado.

La relación del espectador con los actores se vuelve más directa y participativa, al mismo tiempo que el actor, liberado del texto, activa de forma distinta su repertorio expresivo. La acción teatral se presenta claramente como una realidad irrepetible.



Año de estreno. 2006

Dirección. Alicia Gómez del Castillo Reguera

Equipo de escenografía

Dirección
Francisco Pérez Román

Diseño
Ana Blanco Campe
Francisco Ramos Ordoñez

Ejecución
José Anguís Izquierdo
Ana Isabel Suárez Cárdenas
Grupo Vaujaus

Iluminación
Francisco Pérez Román
Antonio Villar





ΨΟΝQUIΣ Ψ ΨΑΝQUIΣ

Ángel. Para esto era casi mejor haberme quedado metido en el trullo.

Nono. ¿Ah, sí? ¿Estabas mejor en el trullo que tomando unas cañas con los colegas, tronco?

Ángel. No. No es eso. Pero salir y...no sé, que es un lío todo y las cosas empiezan, y te joden bien por dentro. Siempre pasa igual en este puto barrio. Cuando no es por los americanos es por otra cosa. Desde pequeños igual, siempre igual. En la cárcel tienes tiempo para pensar, y te das cuenta de que no pintamos nada en el mundo para nadie, sólo cuando jodemos a alguien, o lo que sea. Entonces se dan cuenta de que estamos aquí. Pero si no... cuando te cogen por algo, te amontonan allí con otros, como si fueras ganado. Y sales, y peor. Es como si las cosas te estuvieran esperando en la puerta. Las mismas cosas de siempre que te han estado amargando la vida, en tu casa, y aquí, y en todas partes. Como si te cogieran entre todos para joderte bien. Y tú no puedes hacer nada. No sé si me entendéis lo que quiero decir. Fuera o dentro da igual. Da lo mismo.

Yonquis y Yanquis

José Luis Alonso de Santos, 1996

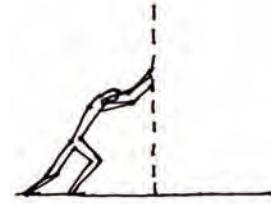


Obra

Yonquis y yanquis es un drama social que transcurre en la periferia marginal de una gran ciudad, en un barrio fronterizo con una base militar norteamericana. Se trata de una historia de fronteras, tanto físicas como sociales, morales y vitales. Los personajes luchan por su supervivencia entre el odio que acumulan hacia el lugar al que pertenecen y el instinto de proteger el único entorno que los acepta.

Escenografía

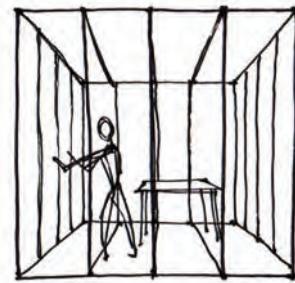
La escenografía de *Yonquis y yanquis* se articula con dos estructuras metálicas cubiertas por una piel de malla metálica estirada que definen, de un modo abstracto, los diferentes espacios en los que transcurre la obra: una casa, un bar, la calle, una habitación de hospital, un descampado, un viejo coche desguazado. Interiores y exteriores se distinguen a través del movimiento de estas dos piezas en cada escena y la manera en que los actores se relacionan con ellas. La dureza de los materiales, el peso de las piezas y el sonido que produce su movimiento, generan una sensación que apoya la crudeza y agresividad del entorno en el que se desarrolla la historia; la presencia de la malla como material dominante apoya la importancia de la frontera como un concepto fundamental en el montaje.



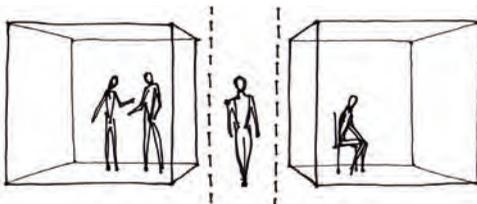
RECONOCIMIENTO DEL LÍMITE



LA MEMORIA A TRAVÉS DE LOS OBJETOS



LO DOMÉSTICO COMO REFUGIO



LOS ESPACIOS EXCLUYENTES



SEPARACIÓN FÍSICA Y CONEXIÓN VISUAL



Materiales

Metal

El material elegido para la ejecución de la escenografía de *Yonquis y yanquis* es el metal, que presentado como estructura y como piel soporta los cobijos y materializa las barreras con los que los personajes interactúan. Como apoyo dramático se acentúan algunas de las características de lo metálico. La pesadez, que se hace evidente en el movimiento de las dos piezas principales y que subraya la inmovilidad de los límites; su frialdad como seña de un ambiente hostil; su agresividad, manifestada en la tosquedad de los detalles constructivos, como aportación a un ambiente de convivencia con el peligro. Estas características se convierten así en el sustrato atmosférico de cada una de las articulaciones espaciales que configuran las grandes “jaulas” abiertas.

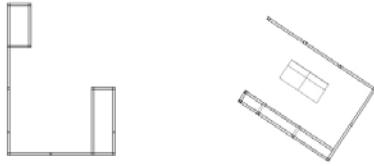
En una historia que incorpora el tema de la violencia, se enlaza con el imaginario colectivo a través del material de las alambradas, de las rejas de las cárceles y de las armas.

Celosía

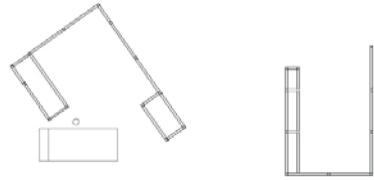
El metal, cuando se utiliza como piel, como revestimiento de la estructura soporte, adopta la forma de una malla de metal estirado en la que numerosas aperturas le conceden un cierto grado de transparencia. Esta característica matiza su condición de barrera, permitiendo la conexión visual a través del elemento delimitador. A través de este límite insoslayable se contempla otra realidad, inalcanzable.

la iluminación, frontal o de contra, sobre esta malla, permite controlar su transparencia, convirtiendo las estructuras unas veces en volúmenes sólidos inaccesibles y otras en jaulas dentro de las cuales los personajes son descaradamente observados. De este modo, podemos ver aparecer en escena estrechas calles comprimidas entre volúmenes opacos y espacios, como el interior de un coche, a los que el espectador no tendría acceso sin la disolución de sus confines.

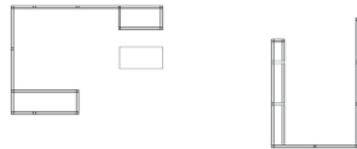
Dibujos



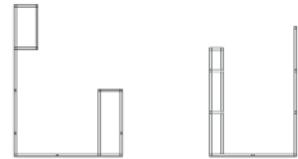
Plaza próxima



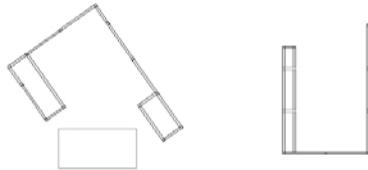
Despacho de Ana



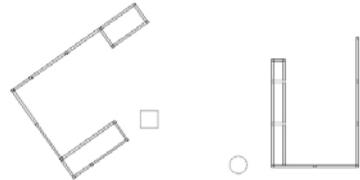
Casa de Ángel



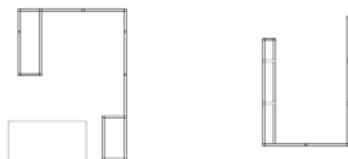
Calle



Hospital



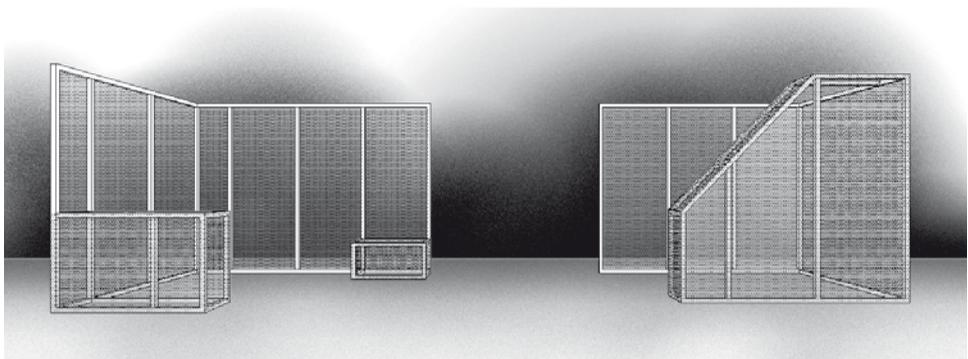
Barra americana



Calle



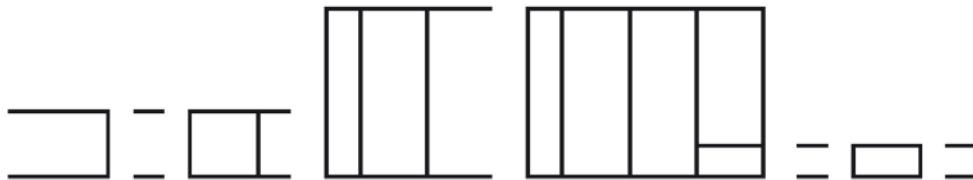
Bar La española



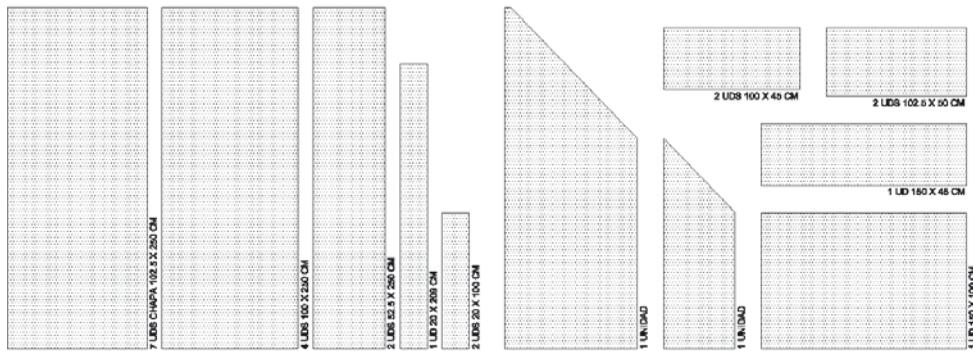
La técnica



Módulo 1



Módulo 2

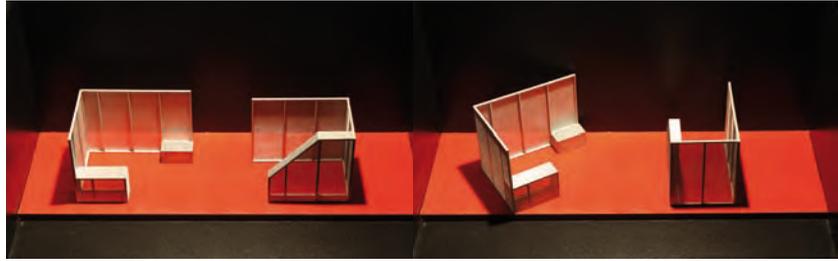


Malla de acero



Barras de acero de 5 x 5 cm

La maqueta



La luz en la escena

EXTERIOR. CALLE DÍA

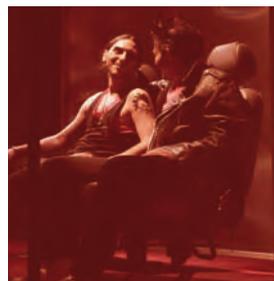
INTERIOR. CASA



EXTERIOR. CALLE NOCHE

INTERIOR. HOSPITAL

INTERIOR. BAR



INTERIOR. BARRA AMERICANA

CALLE NOCHE. FINAL



Música en directo

Para intensificar la puesta en escena de una historia que transcurre en un barrio de periferia, la música que acompaña el montaje es interpretada en directo por un conjunto de bajo, guitarra y batería incluido en la composición escénica.

La inclusión musical comprendía ritmos de fondo, efectos sonoros e incluso la interpretación de un tema cantado, *Roxanne*, en uno de los espacios presentados, el correspondiente a la barra americana.

Esta particularidad del montaje hacía más evidente la condición de lo teatral como algo irrepetible. Al mismo tiempo, la música, interpretada en tiempo real, forma parte de la creación de un espacio en el que lo directo y lo espontáneo sobresalen por encima de las convenciones sociales.



Año de estreno. 2007

Dirección. Alicia Gómez del Castillo Reguera

Equipo de escenografía

Dirección
Francisco Pérez Román

Diseño
Ana Blanco Campe
María F. Carrascal Pérez
César Díaz Cano
Julia Rodríguez Pérez

Ejecución
Jose Anguís Izquierdo
Ana Isabel Suárez Cárdenas
Manolo Morales González
Grupo Vaujaus

Iluminación
Francisco Pérez Román

Música en directo
Newington





MUERTE DE UN VIAJANTE

Óscar: ¿Por qué no abres una ventana, por el amor de dios?

Estela: Están todas abiertas, cariño.

Óscar: Nos tienen aquí encajonados...ladrillos y ventanas, ventanas y ladrillos.

Estela: Deberíamos haber comprado el terreno de al lado.

Óscar: La calle está llena de coches. No corre un soplo de aire fresco en todo el barrio. Ya no crece la hierba en el patio trasero. Debería haber una ley contra los bloques de pisos. ¿Recuerdas aquellos dos preciosos olmos que había allí? ¿Y cuando el chico y yo colgamos el columpio entre ellos?

Estela: Sí, era como estar a un millón de kilómetros de la ciudad.

Muerte de un viajante

Arthur Miller, 1949



Obra

Muerte de un viajante, de Arthur Miller, narra el último día de su protagonista, que confundido entre sueños y recuerdos ha perdido la capacidad de enfrentarse a sus frustraciones. Más allá del contexto geográfico e histórico descrito por el autor, esta obra trata del individuo enfrentado a la ciudad contemporánea y al anonimato que la caracteriza, a sus propios sueños, convertidos en bálsamo cuando han dejado de ser estímulos, al inexorable paso del tiempo. Nos muestra la tragedia del hombre corriente bajo la presión de su propia realidad. La ciudad se convierte en una referencia constante. Inicialmente motivo de la ambición de los personajes, acaba convertida en el más cruel espejo de sus fracasos.

Escenografía

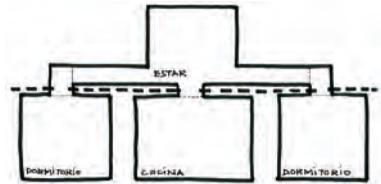
La ciudad como paisaje de fondo y el hábito del espacio doméstico, el peso de las cosas, la fuerza de los límites y el contraste entre lo onírico y lo real son los conceptos fundamentales que se trabajan en la escenografía de *Muerte de un viajante*. La ciudad se reconoce, en el fondo de la escena, en los volúmenes articulados de una enorme construcción realizada con cartón. Esta estructura permite ser traspasada a través de tres puertas y adquiere la escala doméstica a través del ritual de lo cotidiano. Es el movimiento de los actores, y no el de los elementos, lo que hace aparecer los diferentes espacios, lo que hace variar las escalas y remite a los diferentes mundos en los que transcurre la acción.



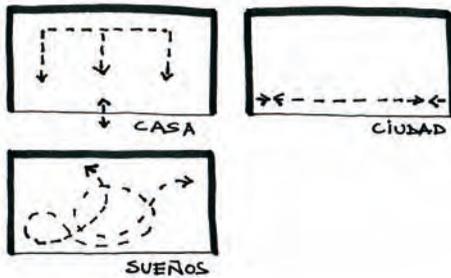
LOS SUEÑOS FRENTE A LA REALIDAD



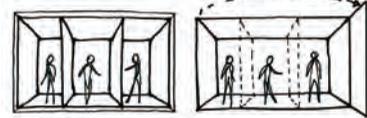
LA CIUDAD COMO ENTORNO. LA CASA COMO PARTE



EL RITUAL DE LO COTIDIANO



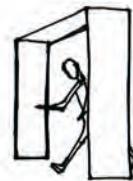
LOS TRÁNSITOS



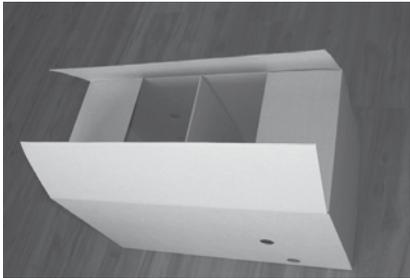
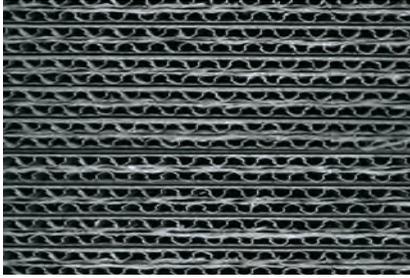
LA VIOLACIÓN DE LA INTIMIDAD



LA PRESIÓN Y EL SOMETIMIENTO



ESPACIOS CRÍTICOS.
UMBRALES Y PUERTAS



Materiales

Cartón

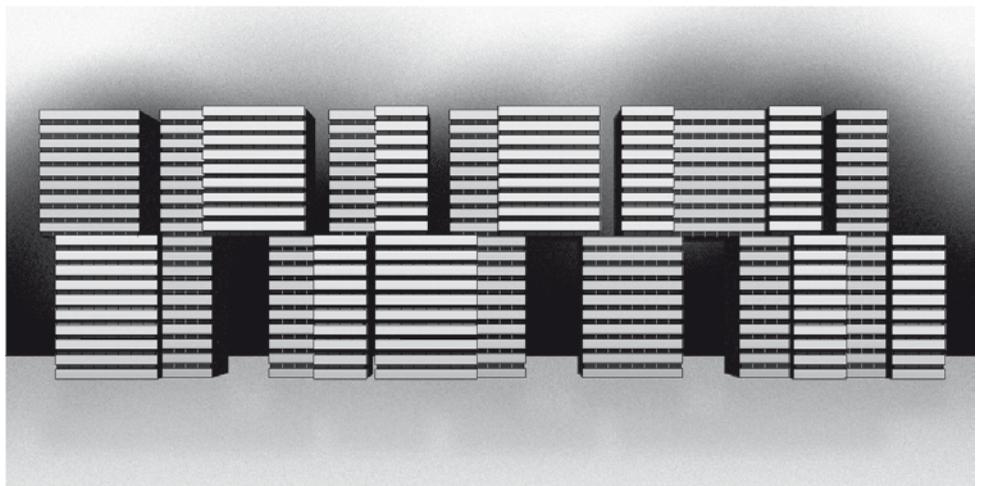
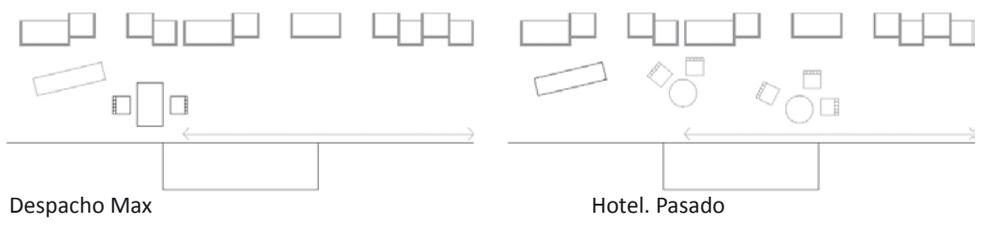
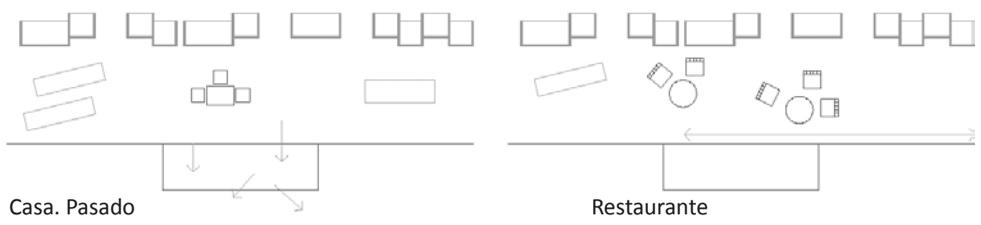
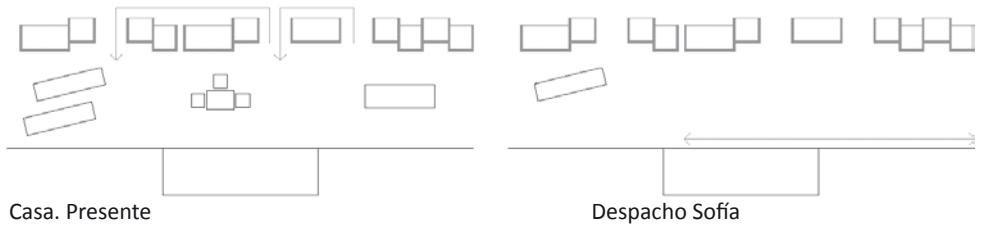
El cartón es el material con el que se ha construido la escenografía para *Muerte de un Viajante*, presente tanto en la estructura que conforma el fondo de escena como en la elaboración de todo el mobiliario de los encuentros situados fuera de la casa de los protagonistas. Con este material se construyen elementos resistentes, volúmenes de dos plantas, mesas y sillas capaces de soportar a los actores. El cartón presenta un aspecto reconocible para el espectador. A través del uso inesperado del material se genera una sensación de tensión que argumenta sobre la resistencia, la presión y la vulnerabilidad más allá de la apariencia. Como un gran castillo de naipes, la escenografía mantiene su equilibrio y, al igual que el viajante que la habita, resiste de la única forma que puede a sabiendas de que es incapaz de recibir nuevos embates.

Los aparentemente pesados volúmenes, creados con un material ligero, gravitan permanentemente sobre la escena, a veces como una imagen poderosa de la metrópolis y otras como los dinteles de las puertas de una casa cuyos habitantes viven subyugados y sometidos.

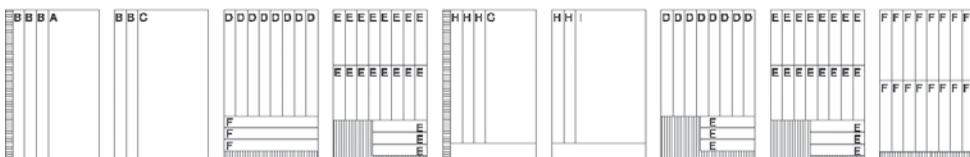
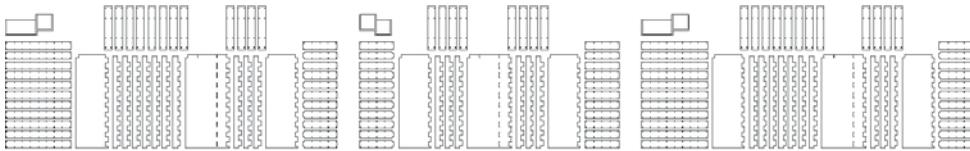
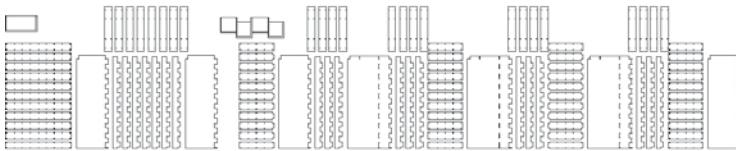
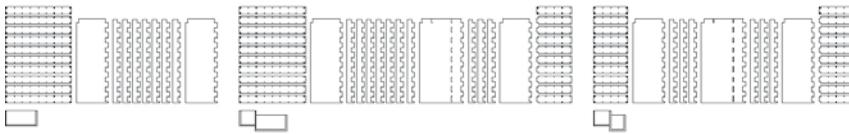
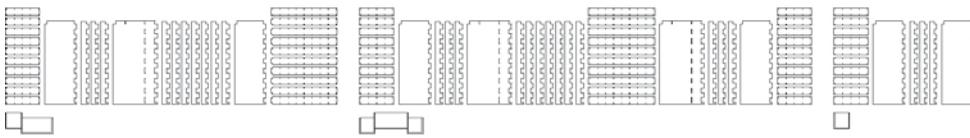
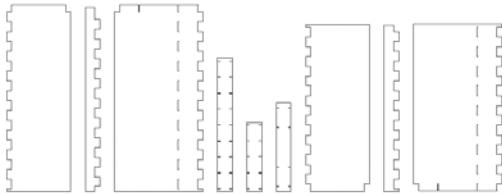
Apilamiento y plegado

El cartón de alma plegada presenta una alta resistencia en su plano, sin embargo se deforma con facilidad si la presión se aplica perpendicular a este. Utilizar el cartón sin añadir ninguna ayuda estructural supone conocer las cualidades del material para poder exhibir su capacidad portante y controlar la imagen que proyecta, del mismo modo que el protagonista se disfraza de hombre de éxito. Toda la pieza del fondo de escena se construye como una estructura apilada en la que piezas seriadas generan una serie de volúmenes en los que los planos se van desplazando y donde la celosía generada entre piezas verticales y horizontales ofrece una vibración continua al elemento. En el nivel inferior aparece una serie de huecos que, del mismo modo que en un teatro romano, son utilizados como puertas, los volúmenes sobre los huecos, como enormes dinteles, redundan en la idea de pesadez. La incidencia de la luz sobre estos cuerpos transforma su imagen sólida. Este intenso contraste entre lo ligero y lo pesado, propuesto por una solución que es a la vez formal y constructiva, define el inestable y frágil mundo de los personajes.

Dibujos

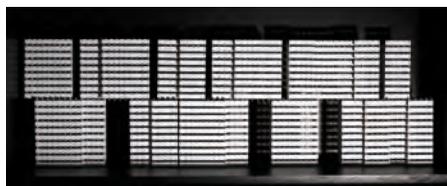
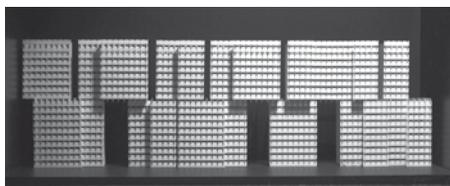
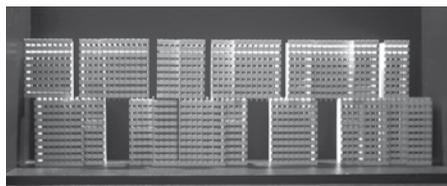
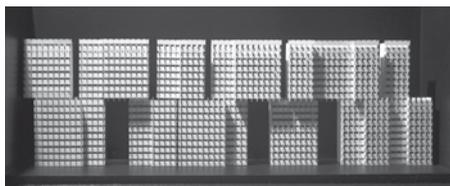


La técnica



Planchas de cartón 120 x 200 cm. Aprovechamiento

La maqueta



La luz en la escena

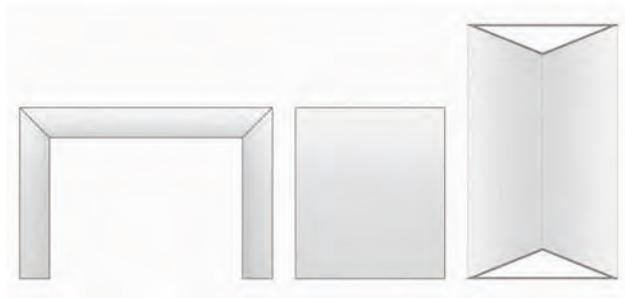
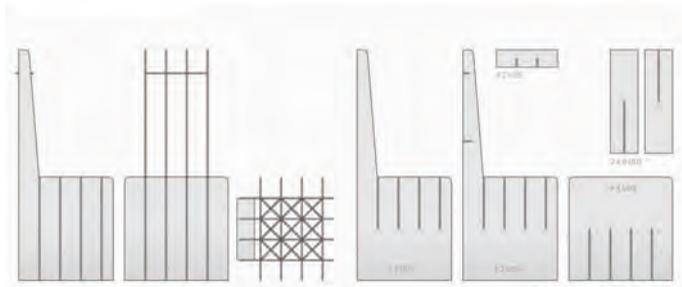
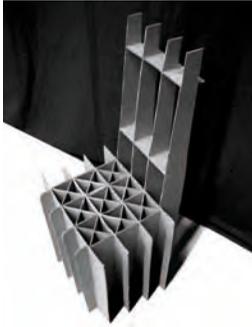
INTENSIDAD. PROTAGONISTA- ANTAGONISTA COLOR. PRESENTE. GENERAL



COLOR. PRESENTE. RESTAURANTE

COLOR. PASADO/SUEÑOS

REQUIEM

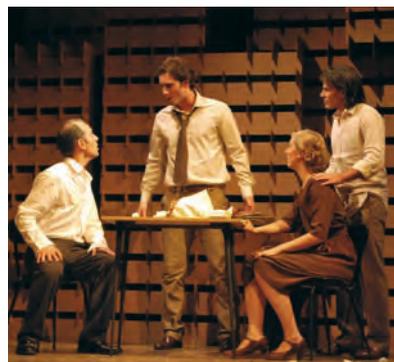


Mobiliario

Para completar la escenificación de la inseguridad que los protagonistas de esta historia sienten frente a las exigencias de las convenciones de la sociedad, el uso del cartón se extiende a los muebles que construyen los espacios fuera de la casa familiar.

El mobiliario de cartón induce en los intérpretes una conducta respetuosa, insegura, propia de las personas que no se encuentran cómodas en los sitios en los que se encuentran.

Por el contrario, los muebles del entorno doméstico se construyen con tableros aglomerados de alta densidad, generados con el mismo principio de acumulación de partículas de madera que el cartón pero con características finales distintas que permiten a los intérpretes relacionarse con ellos con la familiaridad de lo conocido.



Año de estreno. 2008

Dirección. Francisco Pérez Román

Equipo de escenografía

Dirección

Francisco Pérez Román

Diseño

Ana Blanco Campe

María F. Carrascal Pérez

Luna García-Longoria Batanete

Francisco Ramos Ordóñez

Julia Rodríguez Pérez

Ejecución

José Anguís Izquierdo

Grupo Vaujaus

Iluminación

Francisco Pérez Román





LAS BICICLETAS SON PARA EL VERANO

Doña Antonia. Yo pensé en mudarme. Pero este piso cualquiera lo deja.

Doña Dolores. El piso de usted es una ganga.

Doña Antonia. Por eso lo digo... Es muy pequeño, pero para lo que ha quedado de la familia... ¡Ah! ¿sabe usted lo que no me gusta de mi piso?

Doña Dolores. Que no tiene luz.

Doña Antonia. Me lo ha adivinado

Doña Dolores. No, mujer. Si es que ya me lo había dicho.

Doña Antonia. No me extraña, porque lo digo siempre. En el patio da la luz de diez a once, y se acabó. Cada vez que entro aquí, en su casa, me da una envidia... (se levanta y va hacia uno de los balcones).

Las bicicletas son para el verano

Fernando Fernán Gómez, 1977

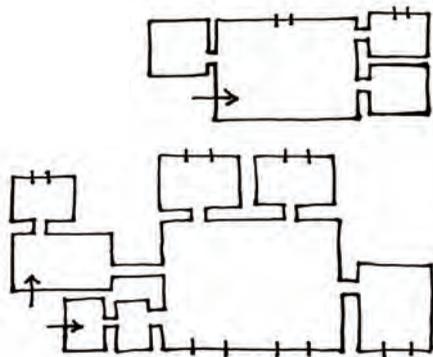


Obra

Las bicicletas son para el verano, de Fernando Fernán- Gómez, narra la historia de varias familias vecinas durante la Guerra Civil española. El espacio doméstico, sometido a procesos temporales tanto naturales como históricos, adquiere el protagonismo. La casa se convierte en la representación de la realidad exterior y de su progresivo deterioro

Escenografía

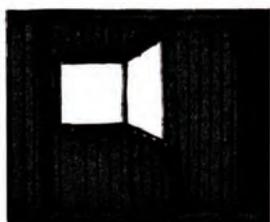
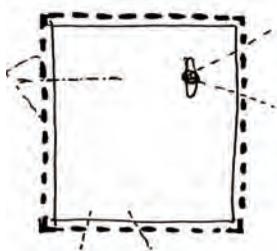
Las bicicletas son para el verano transcurre en cuatro espacios distintos: la calle, el salón de una casa amplia y luminosa, el de otra pequeña y oscura y un sótano. La escenografía trabaja con una misma estructura en movimiento y diferentes grados de compresión para generar espacios capaces de condensar la atmósfera de cada lugar, de cada hogar. Está formada por tres piezas abstractas en forma de L construidas con listones de madera blancos y negros que se pliegan y trasladan para dar lugar a los diferentes espacios. Estas piezas incorporan puertas y ventanas que enfatizan esa relación cambiante con el exterior.



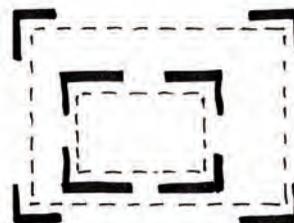
ESPACIO DOMÉSTICO COMO REPRESENTACIÓN SOCIAL



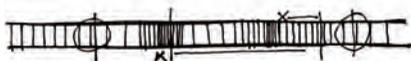
ESPACIO DOMÉSTICO COMO REFUGIO



EXTERIOR - INTERIOR



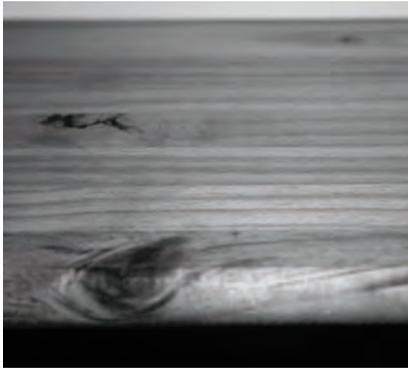
GESTOS COTIDIANOS TRANSFORMAN EL ESPACIO



EL PASO DEL TIEMPO



COMPRESIÓN ESPACIAL



Materiales

Madera

El material base en la construcción de esta escenografía es la madera, soporte de una estructura tan sólida como vulnerable al fuego, a la humedad y a los golpes. Es un material que, por su origen natural, se muestra distinto en función de su corte. Está vinculado a la tierra donde se produce, al territorio. Resulta siempre familiar, doméstico. Es, además, el material de los refugios, el que organiza las trincheras. Es pesado. Y así, de madera, las puertas y ventanas, camufladas en la estructura, adquieren un peso que colabora en la carga dramática asignada al contacto entre el exterior y el interior.

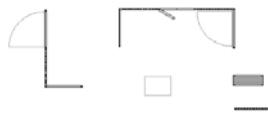
Pintura

El acabado de pintura sobre la madera, elimina su apariencia natural y muestra los elementos que componen la escenografía como artificio. El espacio doméstico, como algo manipulado, argumenta sobre la capacidad de modificación de nuestro entorno. La elección de los tonos, crema-negro, habla de los opuestos, del exterior y el interior, de lo visible y lo camuflado, lo evidente y lo latente, como los extremos de una disputa entre bandos hermanos. La pintura crema aplicada a arista, construye la piel virtual del hogar, un plano más psicológico que físico que confina el espacio de refugio. La pintura negra permite la disolución de fragmentos de la escenografía, mientras mantiene su presencia como veladura de lo que está ocurriendo en un plano posterior.

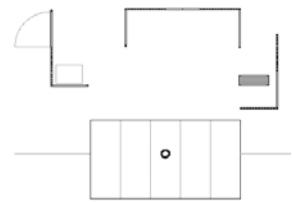
Dibujos



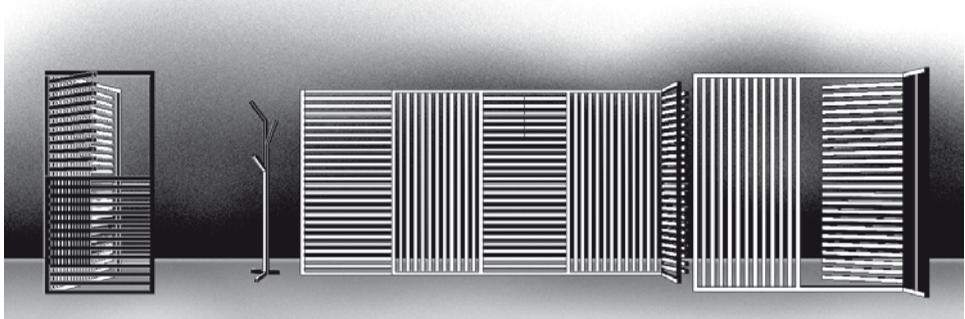
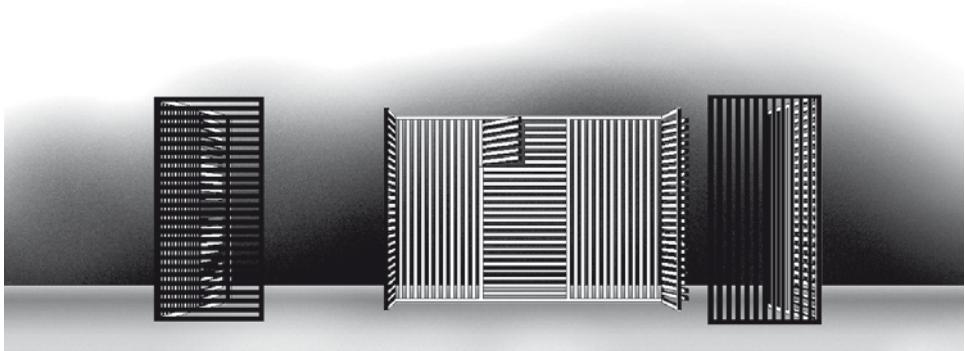
Casa de Doña Dolores



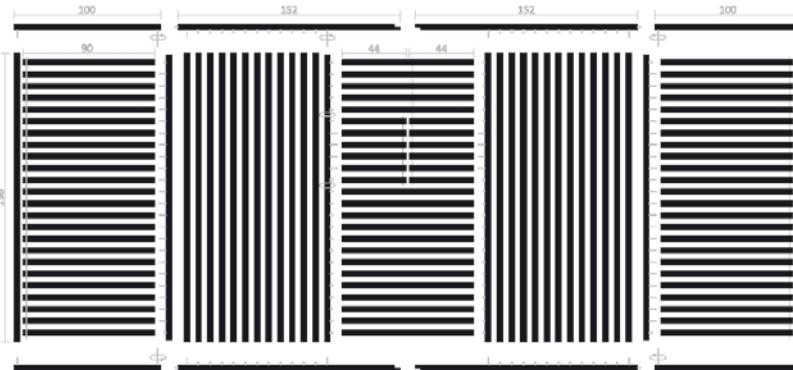
Casa de Doña Antonia



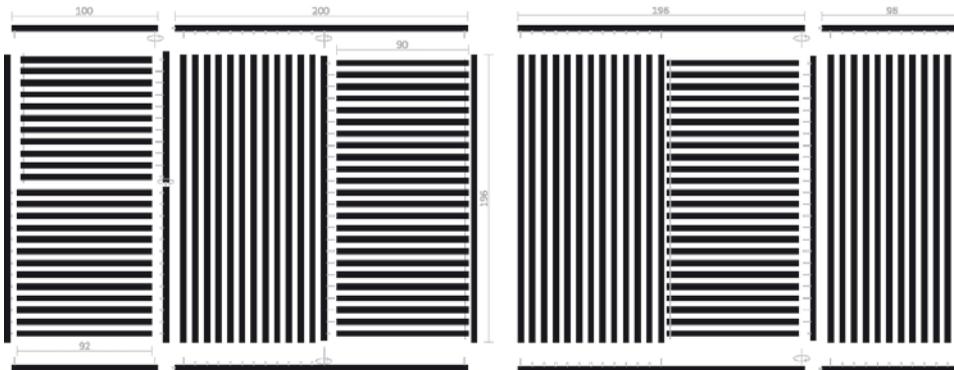
Sótano



La técnica



Módulo 3



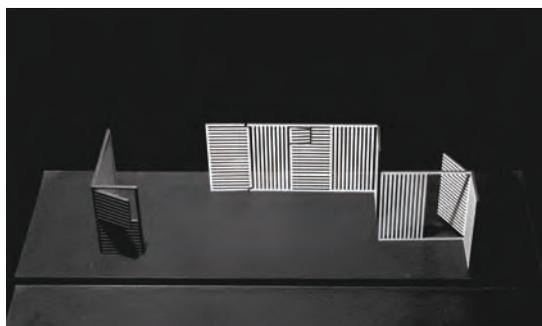
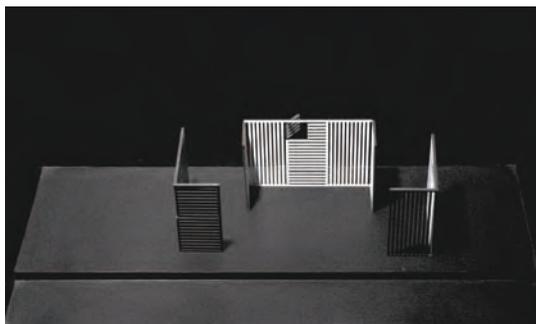
Módulo 1

Módulo 2

DESCRIPCIÓN	CANTIDAD	UNIDAD	VALOR	VALOR TOTAL
1.042CM x 4CM x 4CM	022	1	146	3212
1.042CM x 4CM x 4CM	018	1	310	5556
1.042CM x 4CM x 4CM	006	1	100	600
1.042CM x 4CM x 4CM	002	1	100	200
1.042CM x 4CM x 4CM	113	1	100	11300
1.042CM x 4CM x 4CM	001	1	100	100
1.042CM x 4CM x 4CM	003	1	100	300
1.122CM x 4CM x 4CM	006	1	100	600
1.122CM x 4CM x 4CM	002	1	100	200
1.122CM x 4CM x 4CM	004	1	100	400
1.122CM x 4CM x 4CM	001	1	100	100
1.122CM x 4CM x 4CM	002	1	100	200
1.122CM x 4CM x 4CM	003	1	100	300
1.122CM x 4CM x 4CM	004	1	100	400
1.122CM x 4CM x 4CM	005	1	100	500
1.122CM x 4CM x 4CM	006	1	100	600
1.122CM x 4CM x 4CM	007	1	100	700
1.122CM x 4CM x 4CM	008	1	100	800
1.122CM x 4CM x 4CM	009	1	100	900
1.122CM x 4CM x 4CM	010	1	100	1000
1.122CM x 4CM x 4CM	011	1	100	1100
1.122CM x 4CM x 4CM	012	1	100	1200
1.122CM x 4CM x 4CM	013	1	100	1300
1.122CM x 4CM x 4CM	014	1	100	1400
1.122CM x 4CM x 4CM	015	1	100	1500
1.122CM x 4CM x 4CM	016	1	100	1600
1.122CM x 4CM x 4CM	017	1	100	1700
1.122CM x 4CM x 4CM	018	1	100	1800
1.122CM x 4CM x 4CM	019	1	100	1900
1.122CM x 4CM x 4CM	020	1	100	2000

Listones de madera 4 x 4 cm

La maqueta



La luz en la escena

VERANO DÍA

VERANO NOCHE



INVIERNO



SÓTANO





Año de estreno. 2009

Dirección. Alicia Gómez del Castillo Reguera

Equipo de escenografía

Dirección

Francisco Pérez Román

Diseño

Ana Blanco Campe

María F. Carrascal Pérez

César Díaz Cano

Julia Rodríguez Pérez

Ejecución

José Anguís Izquierdo

Luis Miguel Casal Mesa

Emma Gomila Román

Manolo Morales González

Grupo Vaujaus

Iluminación

Francisco Pérez Román





TIC TAC

Madre: Me gusta oírte cuando dices eso. Padre lo dice también: el hombre debe tener fe en sí mismo; es lo principal.

Hijo: Tonterías. ¡Fe! ¡Para lo que a él le ha servido! Treinta años en el empleo, y ya ves. *(Contemplando con desdén la habitación)* nuestro palacio.

Madre: No hacen falta palacios. Otros tienen menos.

Hijo: ¿Menos? ¿Quieres decirme que yo no sé a lo que tengo derecho? ¿Menos? ¿Tú llamas tener algo a esto? ¿Tú crees que yo no sé cómo viven los seres humanos? ¿No me oíste decir que yo no era un cualquiera, que yo era también un ser humano? ¡Menos! Un cuarto interior, sin ventana. Dime, ¿es que tampoco tenemos derecho a la luz?

Madre: (Mirando hacia el techo, en actitud dolorosa) Antes había sol. El día se ha nublado.

Tic Tac

Claudio de la Torre, 1925



Obra

Tic Tac es una obra enmarcada dentro de la vanguardia surrealista de principios del siglo XX. El protagonista, ahogado por su propia realidad, insatisfecho con lo que tiene, es incapaz de encontrar el camino para conseguir lo que desea. En este estado, el mundo que conoce no posee valor para él. A través de un viaje onírico lleno de personajes extraños, su visión del mundo se verá alterada hasta el punto de replantearse su actitud ante la vida, sus sueños y su libertad. Después de ese viaje una nueva conciencia le permitirá ver un presente lleno de valiosas posibilidades.

Escenografía

La transformación de un espacio doméstico en un mundo desconocido es la base de la escenografía desarrollada para *Tic Tac*. Se ha recurrido para ello a la desnaturalización de objetos cotidianos, que adquieren cualidades diferentes a las que a priori se les atribuyen. La iluminación se incorpora al proyecto escenográfico de manera radical. Su importancia no está ya solo en la forma en que se ilumina la escenografía, sino en cómo las lámparas pasan a formar parte de ella. Tres módulos de andamios, un banco y una serie de lámparas son los únicos elementos que aparecen en escena; y los cambios, entre lo real y lo onírico y entre cada escena soñada, se producen siempre a través de la luz: Una bombilla incandescente en la casa, la luz blanca de fluorescentes, lámparas que se desplazan por el suelo y proyecciones, en los sueños.



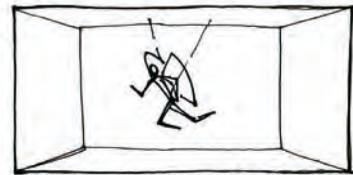
LO SERIADO COMO ELEMENTO HOMOLOGADOR



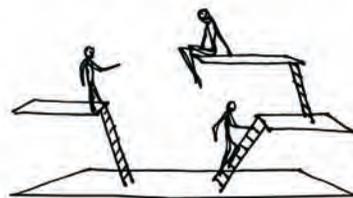
LA TRANSFORMACIÓN DE LOS OBJETOS COTIDIANOS



LA LUZ COMO ELEMENTO TRANSFORMADOR



LA FANTASÍA MEDIANTE EL TRUCO ESCÉNICO



LA LIBERACIÓN DEL CONTACTO CON EL SUELO



Materiales

Luz

El elemento más importante en la definición de los ambientes de Tic Tac es la luz, que mediante su aparición en escena es capaz de modificar la apariencia de los elementos presentes y generar una atmósfera que se revela extraordinaria, tanto para los personajes como para el espectador. No se trata solo de la luz arrojada sobre la escena sino de elementos luminosos que forman parte de ella. Estos elementos se agrupan en dos familias. La primera de ellas corresponde a bandejas de luz que, camufladas en principio en las estructuras metálicas que articulan el espacio escénico, sorprenden al manifestarse, modificando tanto la percepción del espacio como la de los elementos que las soportan. La segunda es la conformada por un grupo de esferas luminosas que se van desplazando por el escenario conforme va avanzando la obra y el viaje del protagonista, adoptando una nueva configuración espacial para cada una de las etapas de este viaje, para acabar desapareciendo una vez que el sueño ha terminado.

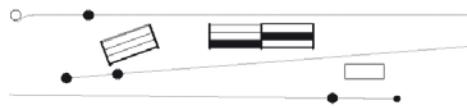
Andamios

Los objetos ordinarios que ocupan el escenario se transforman de modo inesperado por la aparición de los elementos luminosos. Los andamios, modulares, seriados y primordialmente instrumentales, construyen la base sobre la que desarrollar el truco de la fantasía. Los andamios, sin la manifestación de la luz, construyen un espacio domestico abstracto, como piezas producidas en serie, su presencia insiste en la mediocridad de quienes los habitan, y su imagen, conocida por todos, conlleva cierto desprecio por lo insignificante. Cuando las luces se encienden y el espacio se vuelve onírico, las reglas con las que los personajes se relacionan con estos andamios se flexibilizan. El carácter instrumental se convierte en capacidad, en versatilidad. Las plataformas luminosas se convierten en planos que permiten separarse del suelo y descubrir nuevos espacios dentro del escenario. El imaginario que acompaña a la obra amplifica su espectro de composición y nos acerca al mundo de los sueños.

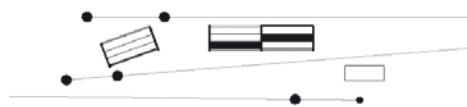
Dibujos



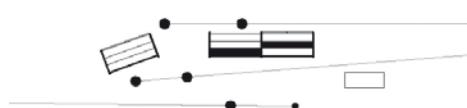
Casa



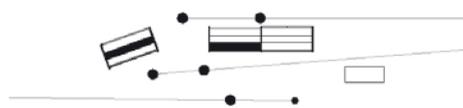
Farmacia



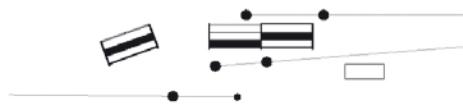
Muchachas



Portero



Muertos Ilustres



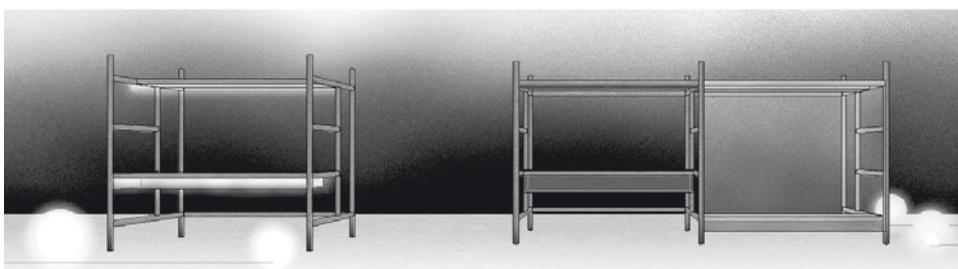
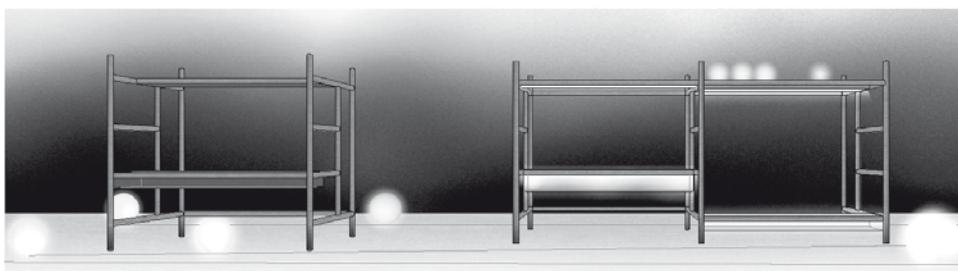
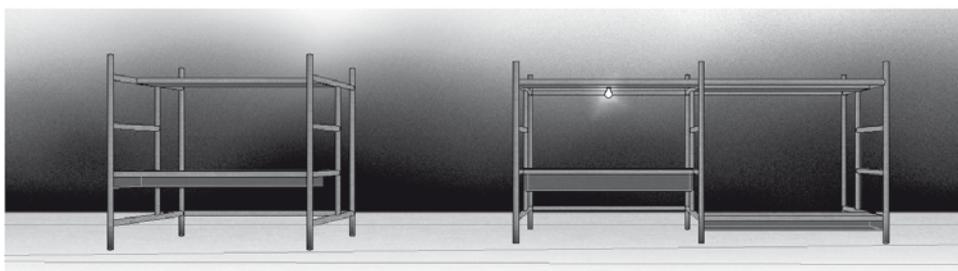
Manicomio



Director



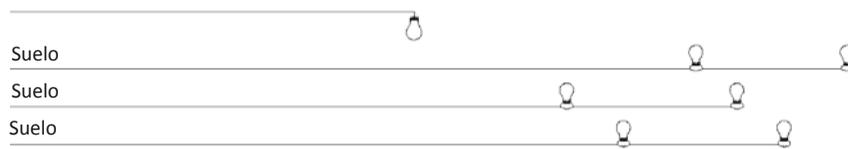
Casa. Final



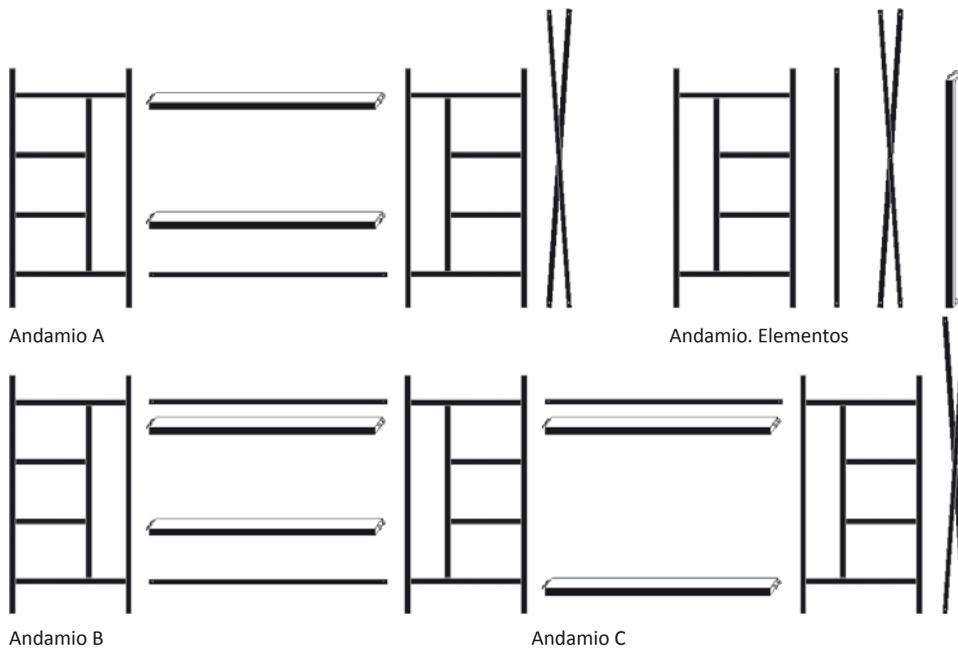
La técnica



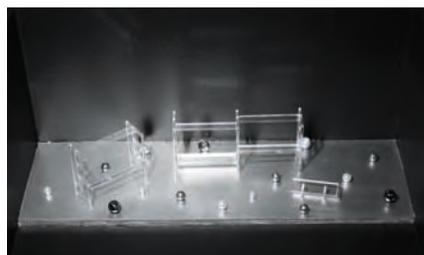
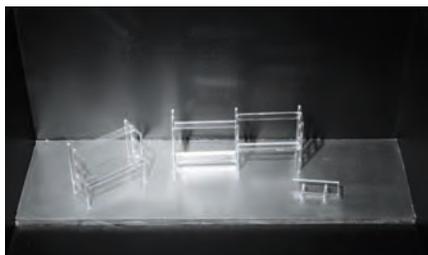
Líneas de tubos fluorescentes



Líneas de lámparas incandescentes



La maqueta



La luz en la escena

REAL. INTERIOR DOMÉSTICO ONÍRICO. FASE 1



ONÍRICO. FASE 2



ONÍRICO. FASE 3



ONÍRICO. FASE 4



Vestuario

La creación de una atmósfera onírica exige que todos los elementos se vuelvan, en cierto modo, extraordinarios. Es por eso que el vestuario diseñado para el montaje de Tic Tac tenía que reflejar la permanente sorpresa que experimenta el protagonista en su recorrido. Frente al vestuario convencional de la familia protagonista, los personajes pertenecientes al mundo de los sueños visten trajes de papel traslucido, faldas informes, abrigos confeccionados con llaves, trajes de etiqueta acompañados de extraños complementos y máscaras realizadas con exagerados maquillajes.



Año de estreno. 2010

Dirección. Alicia Gómez del Castillo Reguera

Equipo de escenografía

Dirección

Francisco Pérez Román

Diseño

Jacinto Bobo

María F. Carrascal Pérez

César Díaz Cano

Rosa Estrada López

Nono Gándara

Julia Rodríguez Pérez

Ejecución

José Anguís Izquierdo

Manolo Morales González

Luis Miguel Casal Mesa

Grupo Vaujaus

Iluminación

Francisco Pérez Román

Equipo de Vestuario

Marta Calero Acuña

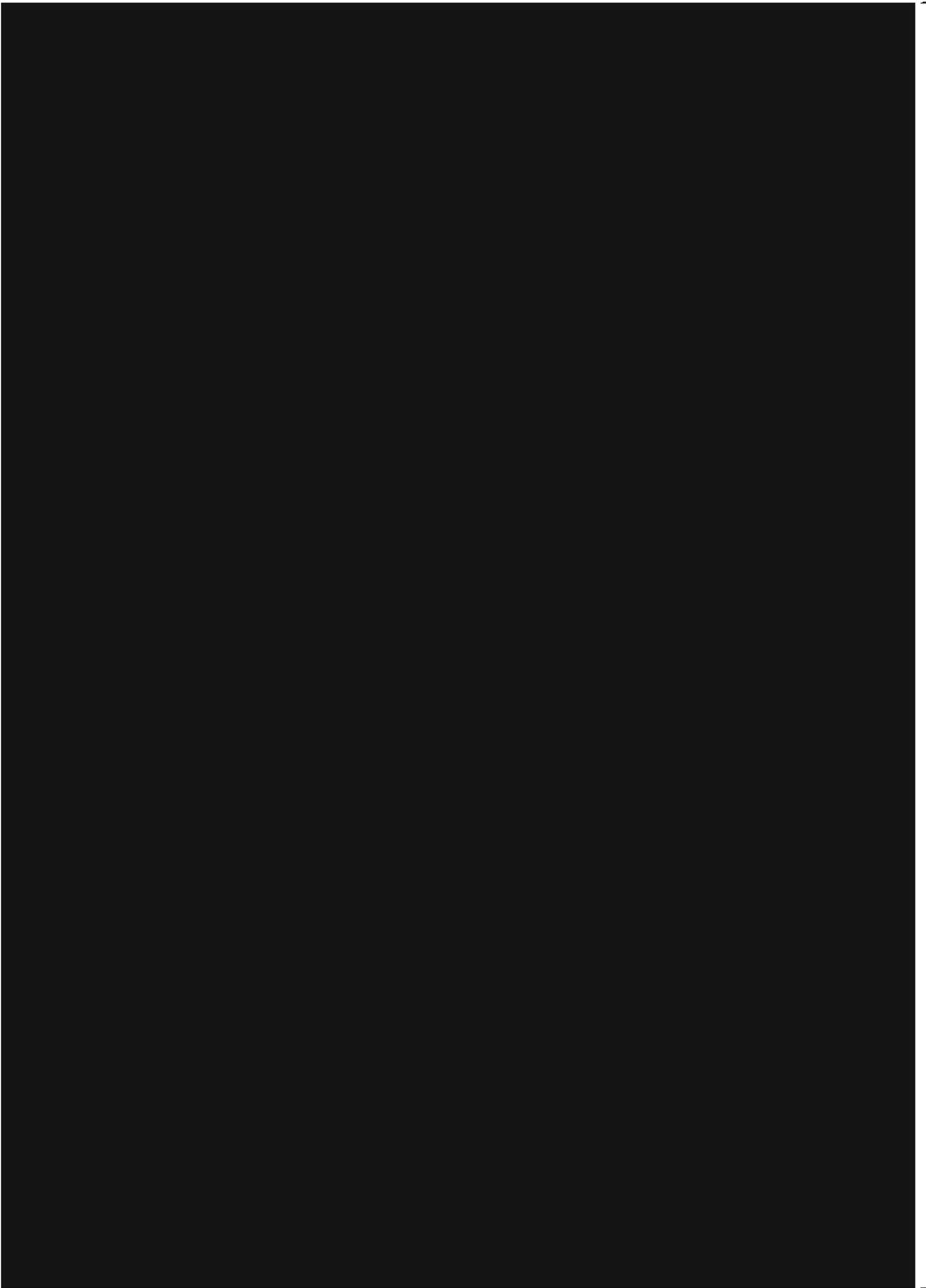
María Carrascal Pérez

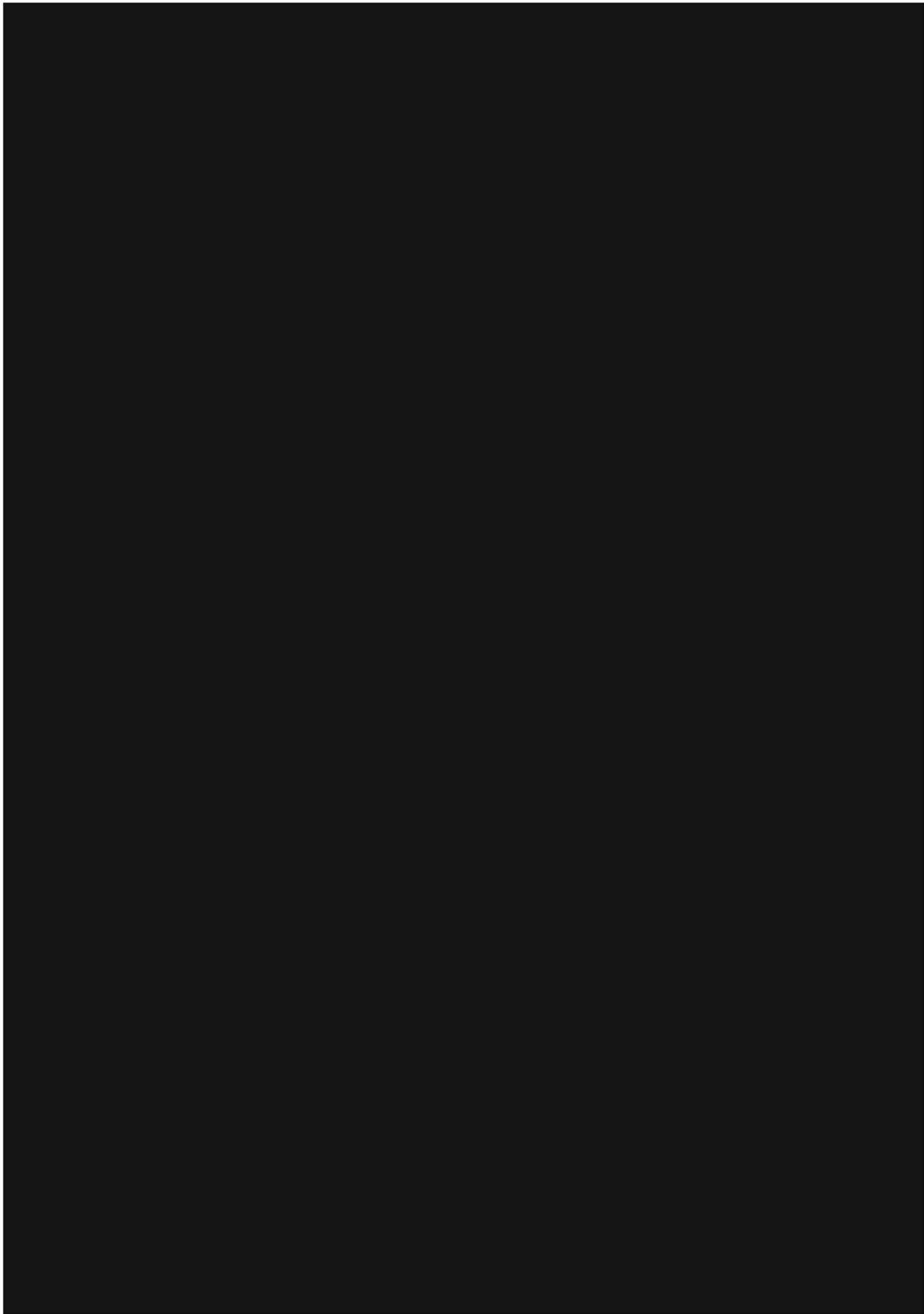
Rosalía Pérez Arjona

Francisco Pérez Román

María Aurora Trujillo del Real







EL GRAN TEATRO INTEGRAL DE OKLAHOMA

Fernando Carrascal Calle

El primer síntoma de la enfermedad del marido lo descubrió al leer aquellas hojas escritas por él. Cada renglón era denso. Pesaba de tanto que imaginaba y creía ver en su lectura. Cada palabra podía contactar con la siguiente y también con alguna más alejada. Se podían mezclar las frases y seguía existiendo guión. Hizo la prueba de empezar desde el final hacia arriba y, con la lógica dificultad, encontró que era también posible la lectura y que, de esta forma, se decían otras cosas. Eran dos páginas cerradas. Envueltas por una esfera invisible. Las palabras chocaban contra su pared y al caer, en la posición que fuera, se mezclaban creando nuevas historias. Dos páginas que contaban una vida. Por deseo de absorción, quiso ver que era la de ellos juntos. Esas dos páginas englobaban varios libros: Una historia casi infinita. No era algo contado desde varios puntos de vista. Era todo tan desmesurado, tan complejo, abarcaba tanto espacio que obligaba a formar parte de la historia. “El gran teatro del mundo en el que todos estamos”.

Del relato *A cuatro manos* de Eustasio Zamiel.

Obertura

El actor en la escena final de la obra, balanceándose en un columpio, otea al público buscando al viajante. Le han dicho que ha muerto y no lo cree. Por la sala ve moverse a un yonqui de andar desgarbado que señala al cielo para confirmarle la muerte, lo sabe bien porque ha sido su amigo imaginario.

•

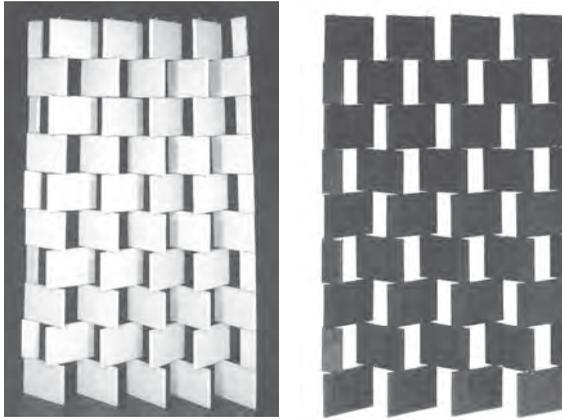
En la escena, poco elevada, una mujer con el torso paralelo a la sala se dirige al público mirando hacia la pared de la izquierda. Aparentemente no ve a nadie. Después, con el torso formando ángulo con el fondo de la sala, gira la cabeza hacia el público, pero esa vez, intencionadamente, no lo quiere mirar: observamos que tras alguna de sus frases entorna los ojos durante unos instantes. Es la forma que emplea el teatro como atracción –cabría pensar que mejoraría la relación dentro de las familias si así se hablaran sus miembros, porque se prestarían más atención; los niños no nos entienden porque saben utilizar las reglas del teatro–. Dentro es fuera, fuera es el público que forma parte de la escena: la revolución está en la sala. Por la ventana pequeña del biombo a rayas blancas y negras, del tamaño de la embocadura de un teatro de marionetas, asoma una figura, parece querer salir fuera, la casa es pequeña y necesita más espacio, la ventana grande habla de la casa más espaciosa, pero se oyen más los gritos. La figura de la ventana pequeña saca un quinqué para ver qué pasa fuera, y fuera, curiosamente, hay una bombilla en el techo que ilumina el exterior para ver al guerrero yacente. Al *Guernica* de Picasso solo le faltan las bicicletas.



Pablo Picasso: *Guernica*, 1937.

La pared que necesitaba un perchero

Cuando el grupo Vaujaus le encarga a Eileen Gray la escenografía de varias de sus obras, les responde –con su pelo corto que le cubre media oreja para dejar ver el pendiente en punta de flecha que termina de dibujar su apéndice– que ella solo sabe construir biombos de un solo color, unas veces en blanco y otras en negro, pero que es incapaz de mezclar esos dos colores en una misma mampara, y que sus ventanas son solo las rendijas verticales que dejan los giros de las distintas piezas rectangulares de sus diseños –con tanto que le han hablado parece confundir dos escenografías–. Le confiesa también al grupo que traspasar un biombo como pretenden sus actores lo considera difícil: ella solo hace un biombo para cada una de sus escenas; a no ser que la sumatoria de biombos de bloques de madera, separados entre sí para formalizar las puertas y doblada su altura... piensa Eileen Gray en alto. “Pero pesaría mucho para la trashumancia”, contestan. “Tal vez podríais hacerlos de corcho como las esterillas antiguas de los cuartos de baño”. Alguien del grupo mira a los demás y les hace un gesto para abandonar el estudio de la arquitecta diseñadora. Está claro, da palos de ciego y ha renunciado al trabajo. A uno se le ocurre pensar que ella no es tonta y ha dado en una de las claves con el corcho; pero deciden que mejor sería el cartón, lo pueden manipular mejor, porque además pretenden fabricar también las sillas y tal vez las mesas.



Eileen Gray: *Block screen*, 1925.

¡Las sillas! y se dirigen al estudio de Frank Gehry. “Podría enseñarnos mucho sobre la técnica del ensamblaje del cartón”. Aquello es ya otra cosa. Los recibe encantado y se ofrece a colaborar en todo, hasta en poner su nombre al diseño, solo si fuera necesario, claro. Al arquitecto no le gusta mucho el nombre Vaujaus, sus diseños no encajarían, pero solo lo dice una vez, comprende que son jóvenes. Cuando le cuentan que las sillas tendrán un asiento compuesto por un entramado similar a una caja de botellas y que el respaldo será casi ortogonal al asiento, Gehry les dice que los suyos son más orgánicos, como su *Wiggle chair*, y tanto las sillas orgánicas como las más *decó*, y cita a *Side chair*, son abiertas, el aire pasa por ellas. Así que, unos pequeños cambios le vendrán bien a los dibujos que previamente le han enseñado. “Sí claro, como hizo Le Corbusier con los diseños de Charlotte Perriand”, piensa uno. Mira al resto del grupo y le hace un gesto para salir del estudio de Gehry. Celosos con lo que han logrado, nadie ha querido hablar a Gehry de la mesa que han diseñado con el tablero de sección triangular para aumentar la inercia. El grupo toma fuerzas y se pone a construir sobre un diseño que es solo de ellos. Es un teatro global.



Frank Gehry: *Side Chair* y *Wiggle Chair*, 1972.

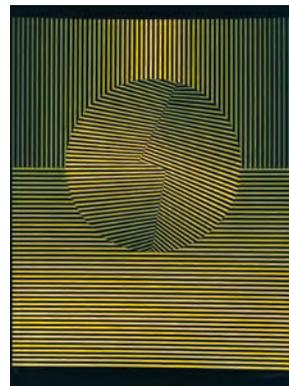
Para otra de las escenografías pretenden construir otro biombo, en este caso de madera, a rayas blancas y negras, Gray ya les ha dicho que no le gusta mezclar esos dos colores. En este caso la mampara tiene ventanas. A alguien se le ocurre que deberían visitar a Eusebio Sempere, sus composiciones están hechas con tiralíneas. Líneas paralelas muy delicadas. Alguno de ellos ha leído que aportó al *Op Art* una sensibilidad especial para el color, con tonos suaves, y que es el artista más representativo del Movimiento Cinético. Van a visitarlo al museo de Cuenca, les han contado

que, a pesar de ser alicantino, le gusta estar en ese museo y allí tienen algunas de sus serigrafías. Encuentran a un personaje delicado, de una gran educación y atento a lo que le hablan. Todos quedan al poco en silencio ante esa figura de gestos mínimos, sin atreverse a hablar temiendo romper la magia. “Como ya sabéis, trabajo con tiralíneas, pero mis colores suelen ser dorados, platas, rojos atenuados, algunos azules y también blancos y negros, estos últimos como soporte de la composición. Además, a cada grupo de líneas suelo darle un giro, voy quebrando esos rectángulos, o introduzco círculos y curvas dentro de la trama paralela. Me sería difícil hacer todas las líneas solo verticales y horizontales entre ellas. Pero he pensado que como aportación a vuestro trabajo en volumen, para acentuarlo desde las visiones lejanas, podríais pintar los frentes de blanco y los cantos de negro”. Todos salen convencidos de que ha resultado el mejor comunicador y enseñante. Las ventanas podrán llevar unos redondos o pletinas y no se interrumpirá el rayado, dicen eufóricos.



Eusebio Sempere: *Reflejos, estructura móvil*, 1978.

Como Sempere trabaja el plano para estas serigrafías, deciden diseñar una pieza *Art Decó* que contagie el espíritu a la mampara. Construyen un perchero de varias piezas que formalizan una T, pero en un plano. Necesita una pared para sustentarse. Y la pared necesita el perchero para definir su estilo y poder cualificar las estancias.



Eusebio Sempere: *Sin título*. Banco Comercial Español, 1988. *Verano*, 1988. *Esfera*, 1985.

Se convierten en herreros, construyen con metal expandido enmarcado otras piezas que irán componiendo el atrezzo de cada obra. Muchos de los miembros del grupo son arquitectos y quieren incorporar alguna referencia a la construcción. “Sin andamios no es posible llegar arriba”, se dicen. El dinero escasea y recogen varios andamios viejos, los pintan de gris y de nuevo aciertan, es el color con el que lo hubiéramos pintado nosotros.

No conformes solo con sus diseños, en casi todas las obras aparece un conjunto de mesa y sillas años cincuenta, piezas que taladran, con sus puntiagudas patas, el recuerdo del espectador, todos las han tenido en sus casas, incluso las han coleccionado, son muebles que siempre están y logran que hagamos propio cada aposento de la escena.

Laberinto en un cuaderno de apuntes

Un mago es un actor que hace de mago.

El artista es un mago que hace de actor.

Todo arquitecto es un actor que pretende la magia de dirigir una escena en un lugar concreto.

Un profesor es un actor que finge que enseña cuando solo aprende.

Los ciudadanos son los actores que justifican los trazos y los habitan.

Ángel Martínez García-Posada.

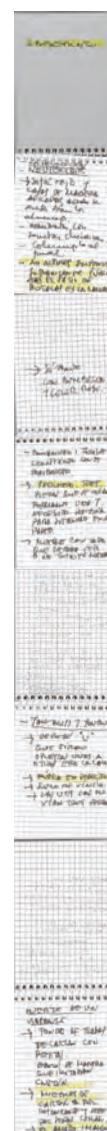
Cuando una actriz-escenógrafa-constructora recuerda la historia, y alguien la anota en un cuaderno de apuntes con la intención de contarla, empieza el vértigo:

Ya en la escena se observa cómo los actores se mueven alrededor del mobiliario, y cómo lo utilizan. Las piezas de atrezzo parecen esculturas estáticas y los actores ágiles figuras. Como fantasmas entran y salen a través de la pared que traspasan. Detrás solo queda la intimidad de aquella familia de la obra.

Por el lado izquierdo de la escena suenan unas voces antes de aparecer los actores. Apenas se les presta atención, los espectadores están mirando absortos un hermoso y delicado mobiliario construido en cartón. Después se comprueba que sustenta bien a los actores. Eso es también el teatro –recordamos que siempre nos habían enseñado que las estructuras deben tener solo la cantidad justa de material–, algunos de los asistentes se preguntan cómo es que el diseño de la escena se acerca tanto a como deseaban que hubiera sido.

Dos actores duermen sobre bancos de madera que parecen de cartón. De las plataformas de un andamio pintado del color gris, que hace que lo viejo parezca nuevo, cuelgan unas horquillas que soportan la iluminación surreal de la obra. Al salir a la calle alguien mira los andamios que encuentra para ver si son de ese color. Pero solo ocurre en el teatro.

Una simple bombilla colgada de unas cerchas varios metros por debajo, logra la escala de una vivienda, o construye un sótano. El cable puede subir o bajar, depende de la intensidad de la luz que se quiera conseguir y del volumen de la estancia que se representa. Unas bolas encendidas se trasladan por el suelo y nos hacen recordar



los planetas encendidos que colgaban en el techo de nuestra habitación con los que se iniciaban nuestros sueños en la infancia. Eso ocurre solo en este teatro. Es el teatro global de esos actores, directores, maquetistas, diseñadores y constructores, músicos; independientemente de la obra que representen, sean yonquis o viajeros —que sueñen o estén cayendo— que miren hacia arriba o hacia abajo, a izquierda o derecha y nunca al frente, para elevarse o bajar: la muerte está presente en todas sus obras, y el guardián de las llaves informa a los señores que ha habido una nueva muerte.

Karl, el personaje de la novela *América*, cree ver sentado entre el público del Gran Teatro Integral de Oklahoma a sus padres que están en Europa, así logra Kafka unirnos a todos a pesar de la distancia. Aquí, mirando a este grupo, sea la obra que sea, no existen errores: los muebles se parecen a los actores que los han diseñado; los directores, por poco no fueron aquellos actores; la luz difusa de la escena es del tono de la que emiten los pensamientos de los que asisten a la obra; público y actores se confunden, y cuando unos niños que están en la sala como espectadores piden autógrafos al final de la representación, ese acto se convierte en una escena en el pasillo que parece formar parte de la obra.

Y si la escena es grande la voz se oye lejos, y si es pequeña el grito se siente encima, hasta asustar. Porque asusta la emoción que transmite el grupo, y, como en una cinta sin fin, se vuelve al inicio del proceso con *Esceno y grafías, Vaujaus invita, Off Vaujaus*. Otra vez el teatro, nuevos dramaturgos con aquellas escenas analizadas por otros escenógrafos, la reflexión de escritores, el diseño, los actores y directores, el público, las exposiciones y los autógrafos de los niños.

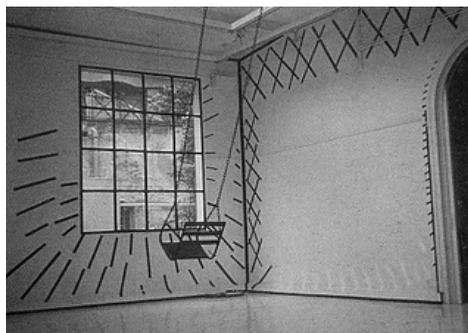


En el “casi ilimitado” teatro de Oklahoma encontró Karl —según afirmó Max Brod basándose en insinuaciones orales de Franz Kafka, quien se refería a estos hechos solo vagamente y con misteriosa y amante sonrisa— su misión, su libertad, su fundamento vital; más aún, hasta volvió a ver allí, como por encanto celestial, a sus padres, a su misma tierra patria.

Comentario del traductor de la novela *Amerika* de Kafka, D. J. Vogelmann, en la edición Emece Editores/Buenos Aires, 1966.

•

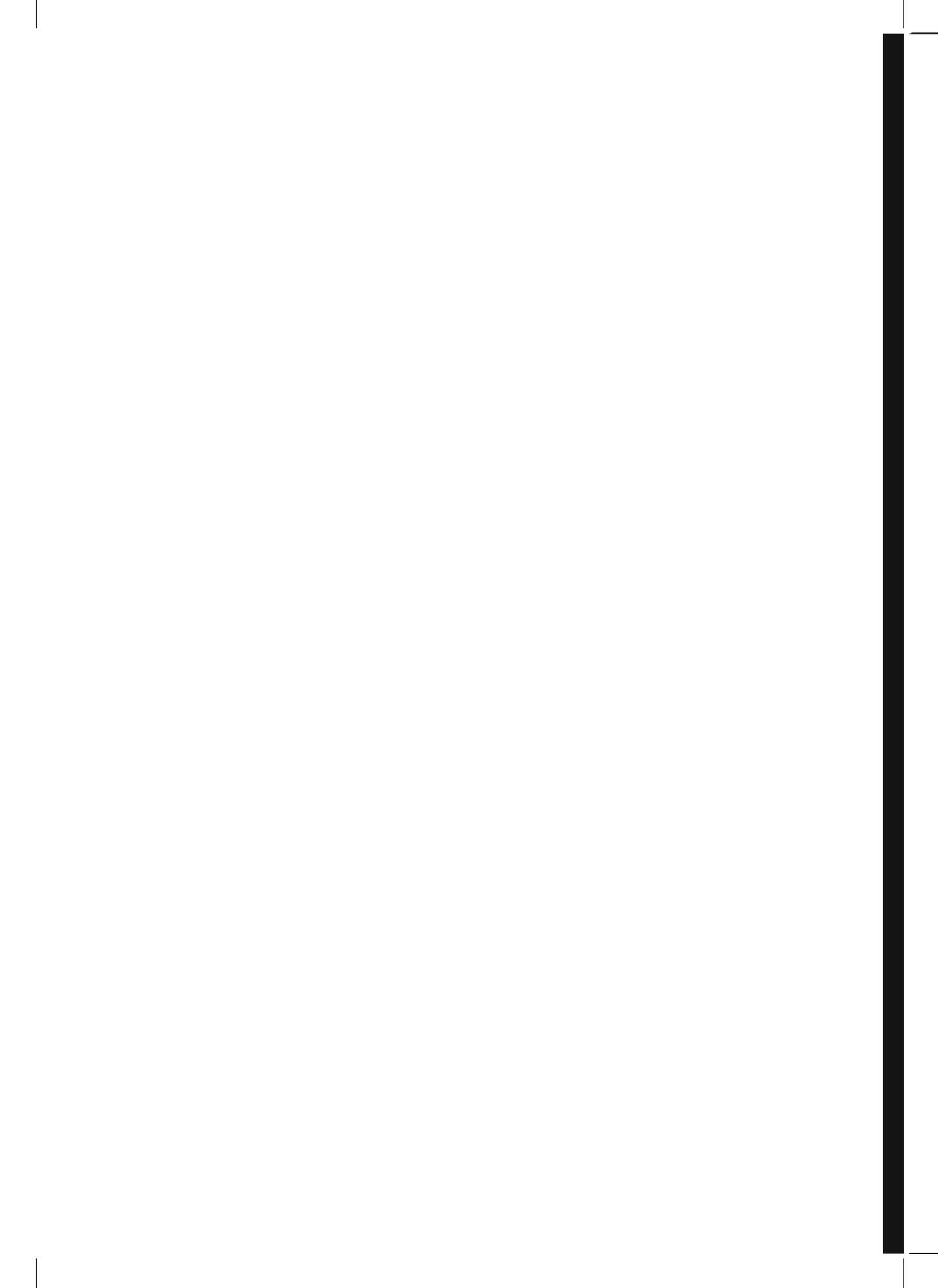
En la exposición *Luz y metales* en la que Juan Navarro Baldeweg participó en la sala Vinçon en Barcelona en el año 1976, colocó en la sala principal un “columpio detenido en el punto más alto de su oscilación. La congelación del movimiento estaba potenciada mediante un artificio equipado con unos platillos de orquesta, que realizaban unos sonidos con la frecuencia que debía tener el columpio en movimiento, y que marcaban el paso del tiempo”.



Juan Navarro Baldeweg: *Luz y metales*. Sala Vinçon, 1976.

Epílogo

Cuando el trapecista comprueba que realmente el viajante ha muerto, decide poner fin a su vida sentado en el columpio; balanceándose, cada vez más lentamente, como el pulso de un moribundo, hasta que al final se para; sin aplausos, quisiera él.



AGRADECIMIENTOS

Concepción Fernández Martínez

Juan Diego Martín Cabeza

Antonio Torres Barranco

Francisco Sánchez Quintana

Esteban de Manuel Jerez

Patricia Hidalgo Candau

José Luís Reyes Ramírez

Ángel Martínez García-Posada

Fernando Carrascal Calle

Antonio Rincón Cano

Verónica Rodríguez

Curt Allen Wilmer

Eufrasio Lucena

Juan Ruesga

Jose María Sánchez Rey

Pablo Canela

Paco Gámez

Julio León

Baldo Ruiz

José Pérez de Lama

Juan Carlos Pérez Juidias

Jose Buzón

Tomás Soriano Zanoletty

Hector Domínguez Quintana

Ana Isabel Suárez

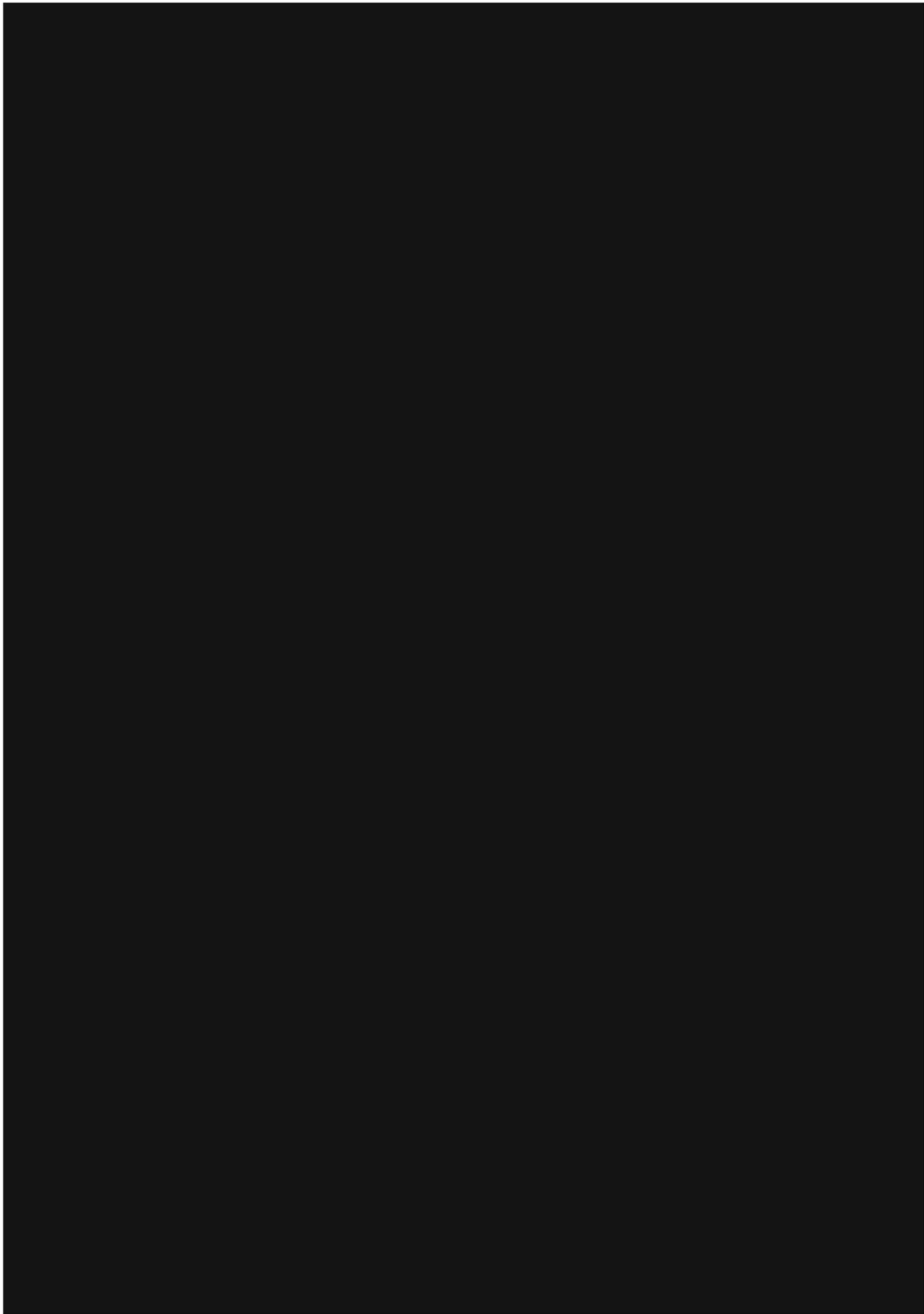
Ana Rodríguez Rico

Estudio Francos 40

Oscar Rodríguez López

esTUDIO trastero urbano

Y a todos aquellos que han preferido
mantenerse en el anonimato.





La exposición *Esceno y grafías* tuvo lugar entre el 14 de octubre y el 4 de noviembre de 2011 en la Sede del Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla. El día de su inauguración se celebró el evento *Vaujaus invita*. El día 17 de octubre, la jornada *Off Vaujaus*, a la que acudieron los escenógrafos Curt Allen Wilmer, Eufrasio Lucena Muñoz, Juan Ruesga Navarro y José María Sánchez Rey. El resultado de esa jornada se incluye en el CD que se adjunta a esta publicación.

