

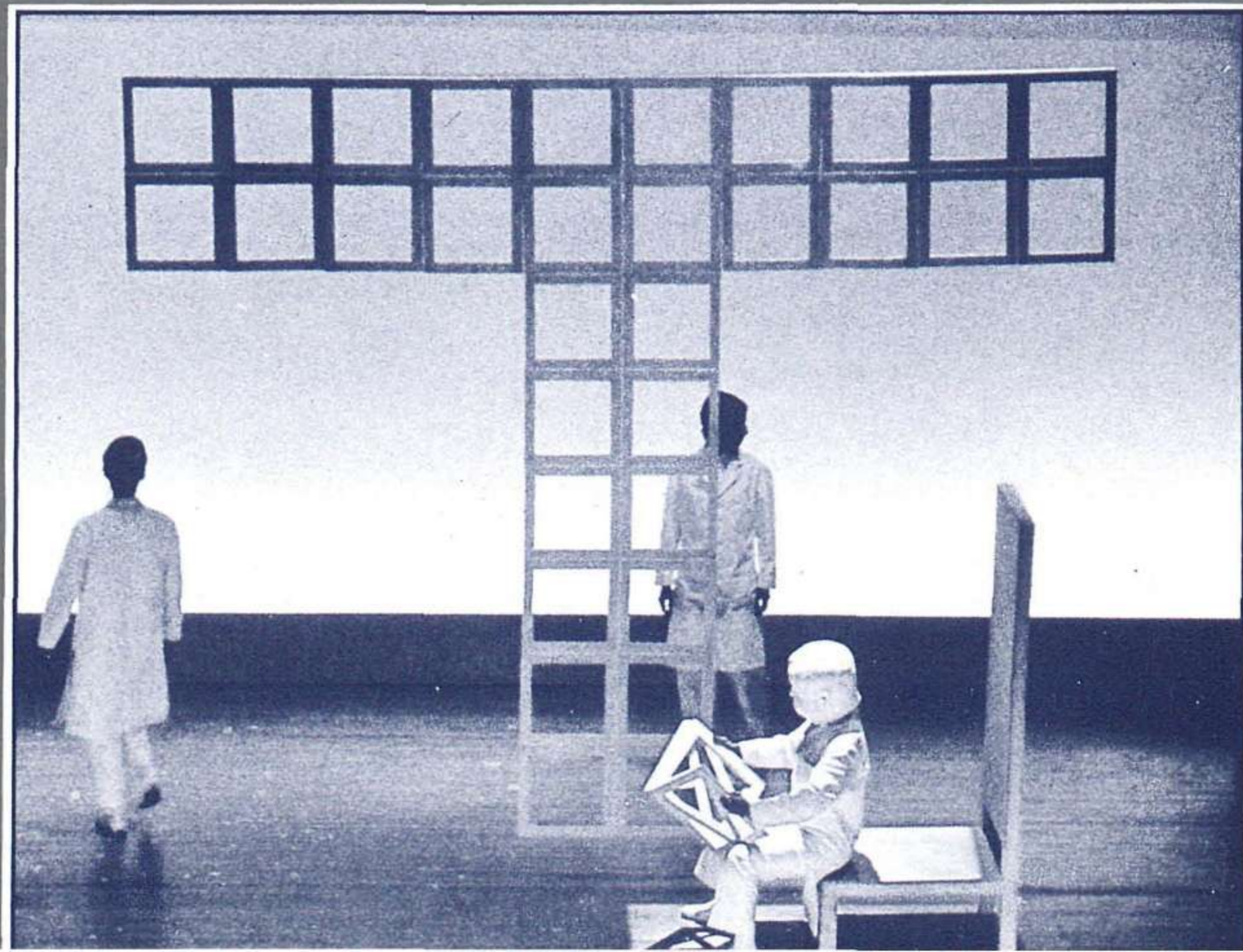
7

CUADERNOS
EL PÚBLICO

Z. 510

Bob Wilson

«the Knee Plays»
las bisagras de
«the CIVIL warS»



Bob Wilson

«the Knee Plays»

las bisagras de

«the CIVIL warS»

Coordinación y selección de textos:

Moisés Pérez Coterillo y

Antonio Fernández Lera

EL PÚBLICO



MADRID, SEPTIEMBRE 1985

Periódico mensual de teatro,
editado por el Centro de
Documentación Teatral del Instituto
Nacional de las Artes Escénicas y
de la Música.

Director:
Moisés Pérez Coterillo

**CENTRO DE DOCUMENTACION
TEATRAL**

C/. Capitán Haya, 44. 28020-Madrid.
Teléfs.: 270 57 49 - 270 51 99.

Imprime:
T. G. FORMA, S. A.
C/. Rufino González, 14.
28037-Madrid
Depósito Legal: M-524-1985.

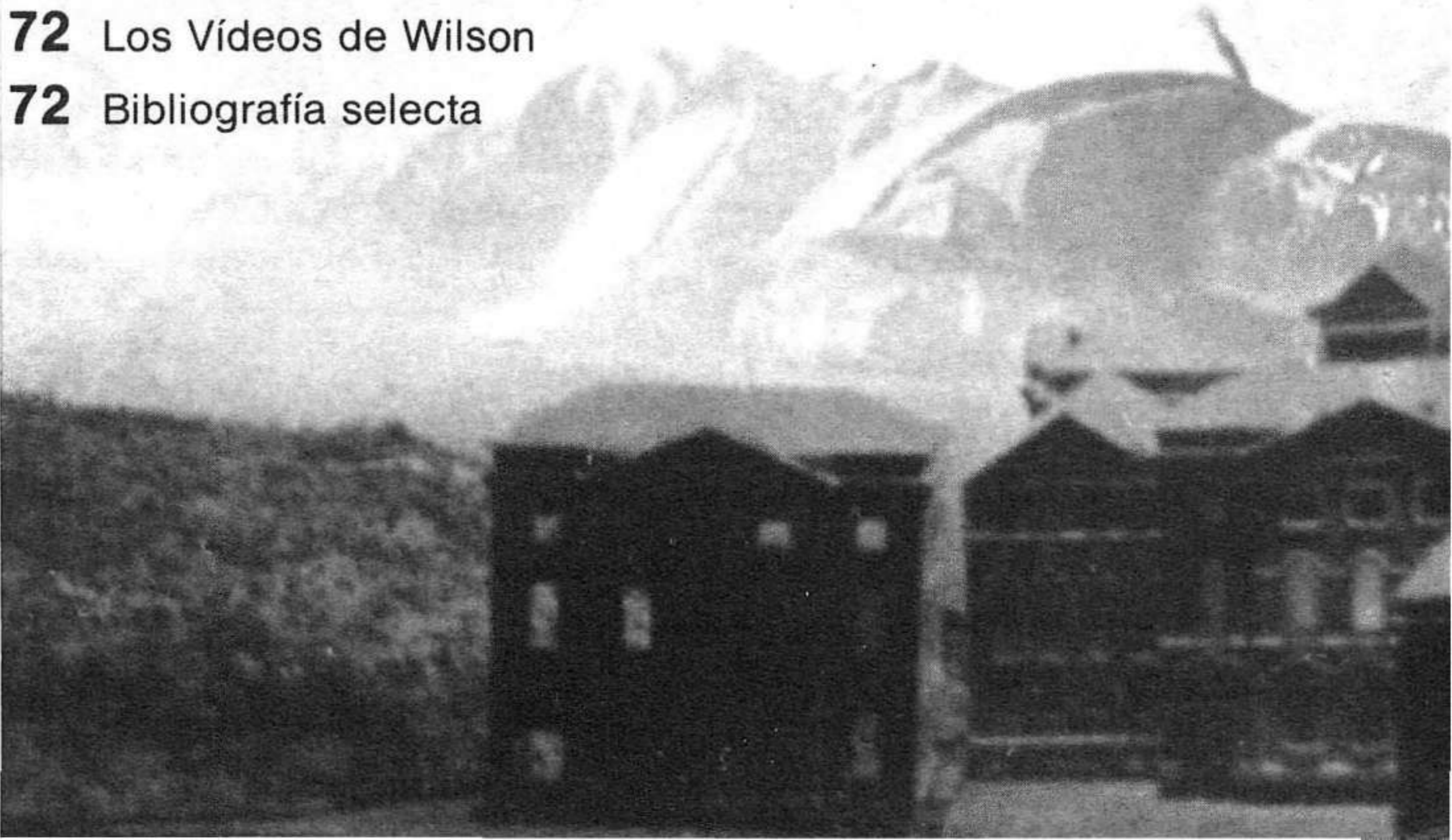
Este cuaderno se vende conjunta e insepa-
rablemente con el número 24.

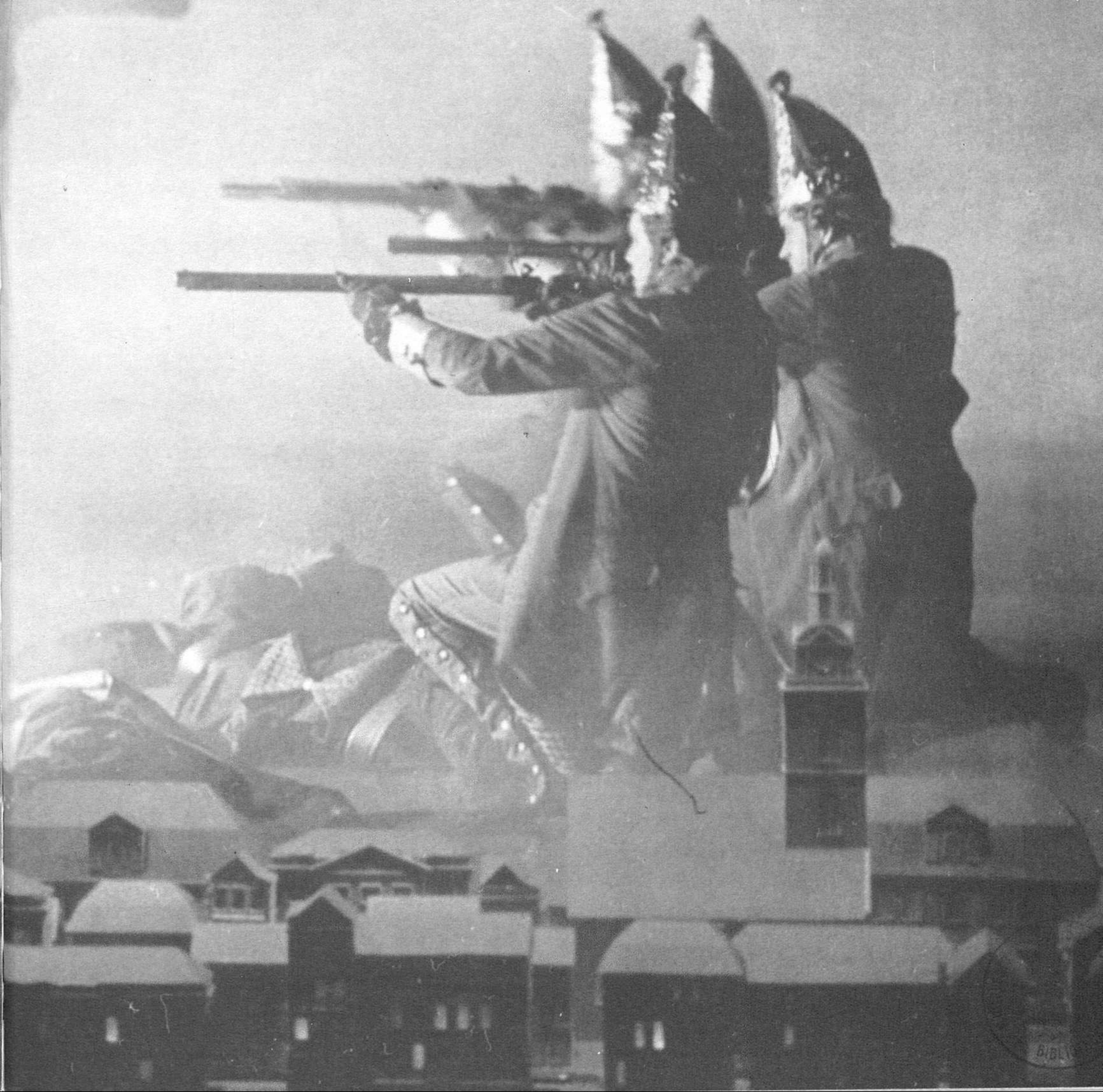
INDICE

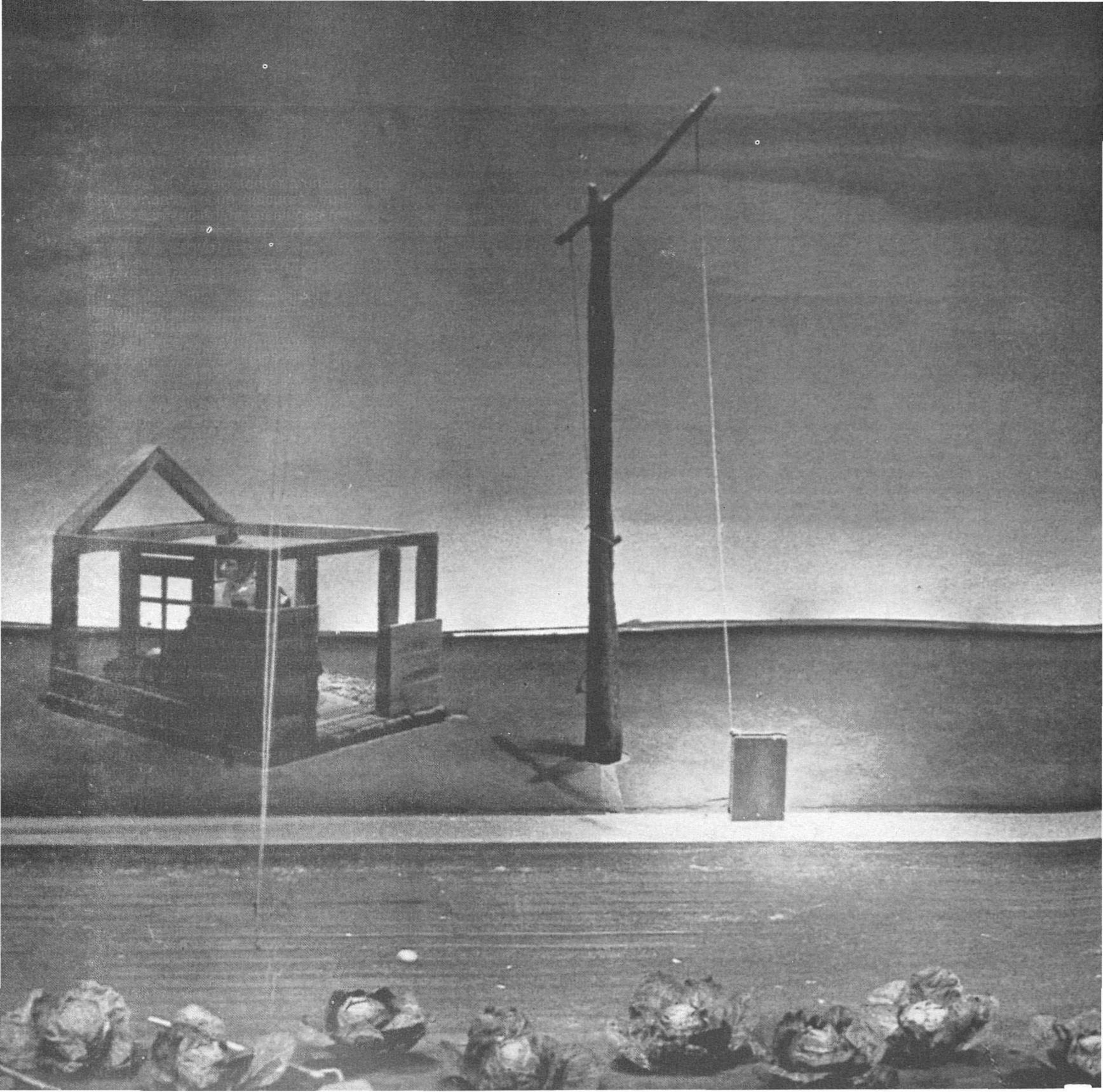
- 7** El teatro de Bob Wilson (Franco Quadri)
- 15** Entrevista con Bob Wilson: "...Si quiero ver teatro americano de vanguardia, me voy a Europa" (Laurence Shyer)
- 25** "the CIVIL warS (CDT)
- 27** Bocetos de las escenas de "the CIVIL warS" (Robert Wilson)
- 38** "the Knee Plays" (Robert Wilson)
- 39** "the Knee Plays" (CDT)
- 43** Música y canciones de David Byrne
- 47** Nombres propios
- 49** Robert Wilson: Fragmentos y visiones 1965-1983
(Antonio Fernández Lera)

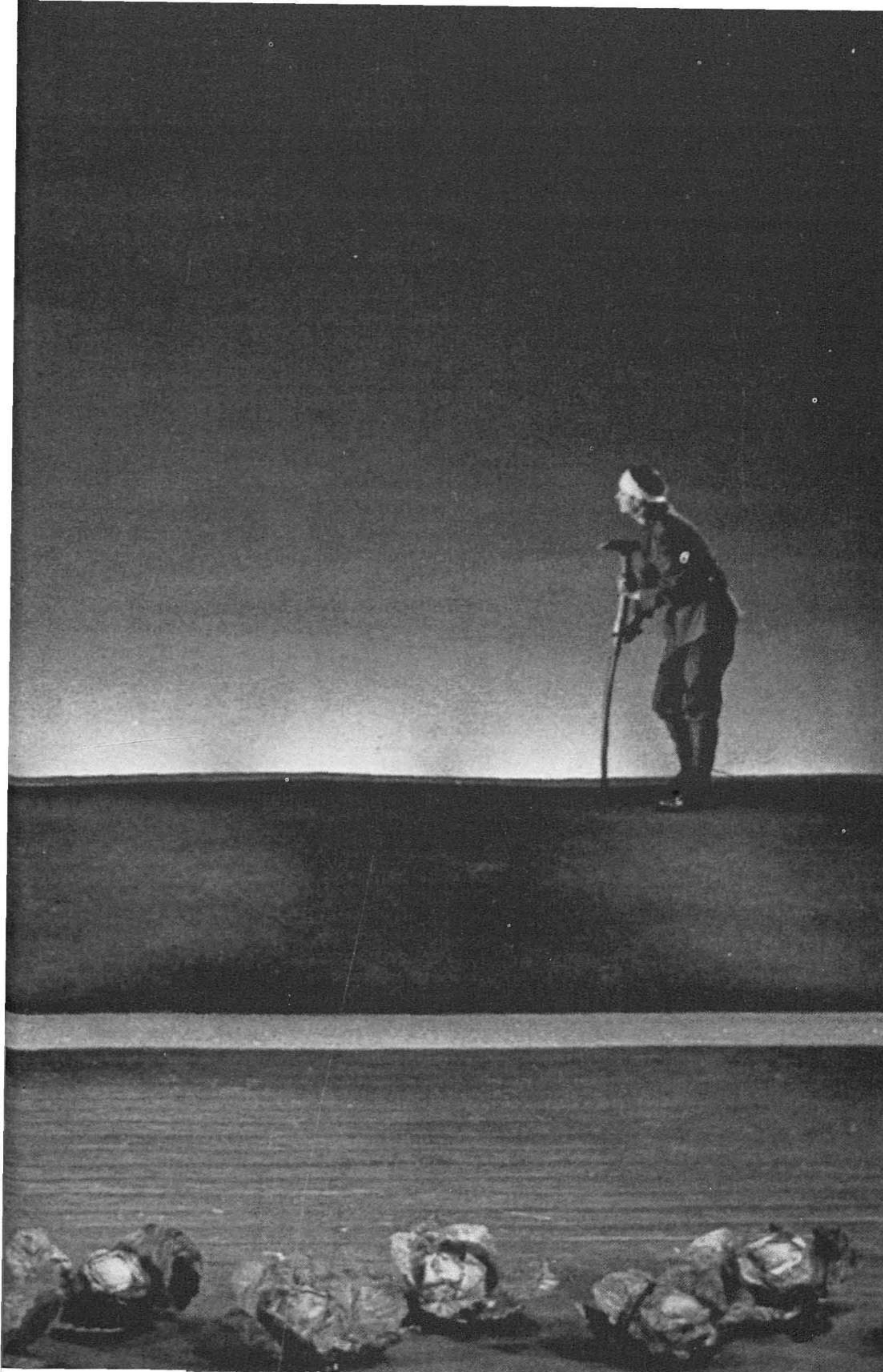
APENDICES

- 59** La impenetrabilidad del objeto escénico (Richard Foreman)
- 60** Carta abierta a André Breton (Louis Aragon)
- 63** El teatro como terapia (Bill Simmer)
- 70** Paloma y samurai (Heiner Müller)
- 72** Los Vídeos de Wilson
- 72** Bibliografía selecta









Rober Wilson, uno de los nombres indiscutidos de la vanguardia artística norteamericana y del teatro mundial de los últimos veinte años, presenta en España este mes de octubre, en el Festival de Otoño, su espectáculo *the Knee Plays*, una parte con entidad propia de su monumental ópera *the CIVIL warS (Las guerraS CIVILES)*. Con su radical ruptura del tiempo teatral, con "objetos" artísticos de duración insospechada que han sido llamados en ocasiones "teatro de las imágenes" o "teatro de visiones", Wilson ha sabido suscitar pasiones, admiración y polémicas a lo largo del tiempo, desde que su *Deafman Glace (La mirada del sordo)* llegó a Europa y al que Louis Aragon dedicó grandes elogios, hasta sus *guerraS CIVILES*, en las que logró la participación de uno de los grandes escritores teatrales de nuestro tiempo, Heiner Müller, pasando por su *Death Destruction & Detroit (Muerte Destrucción & Detroit)*, producido en y por la Schaubühne de Peter Stein. Algo debe tener este tejano de 42 años, por desgracia prácticamente desconocido en España.

"El Público" ha querido contribuir a la primicia escénica de Bob Wilson en España con la presentación de un amplio dossier donde se relata su aventura teatral y en el que se incluyen importantes documentos.

OK OK OK
OK OK OK
OK OK OK

SPUPS
SPUPS

SPUPS
SPUPS

OK OK OK
OK OK OK
OK OK OK
OK OK OK

HERE

THERE

THERE

THERE

HERE

THERE

THERE

THERE

HERE

IS

THERE

THERE

HERE

T

THERE

THERE

HERE

THERE

RE

THERE



EL TEATRO DE ROBERT WILSON (O EL DESCUBRIMIENTO DEL "TEMPO")

FRANCO QUADRI

La aparición de Robert Wilson en la escena mundial fue generalmente interpretada desde una óptica unívoca y limitada, la de la imagen. Wilson aparecía como el representante de un teatro cuyo lema pudiera formularse: "todo para mirar". Era el comienzo de los años setenta y en la escena mandaba el gesto. El espectador se encontraba atrapado en una tendencia en la que el cuerpo, en su integridad expresiva se constituía en centro. La insistencia de Wilson partía, en cambio, de la plasticidad visual, de la referencia a los grandes delirios de la pintura surrealista, a la implantación de un relato dramático simplemente a través de las vicisitudes de un telón de teatro, como el desarrollo de un *tableau vivant* inmóvil y al mismo tiempo en continua e imparable evolución.

Aún se recuerda la primera y la última hora de la *Ouverture* de París (que duraba 24 horas), tan escasa de acciones propiamente teatrales, guiadas como estaban por las emociones del descubrimiento de la escena, con su disposición en cintas horizontales, un lago geométrico en el centro y a la izquierda el bosque dorado y otoñal de abedules suspendidos en el aire, todo ello desvelado por el juego cognoscitivo y penetrante de las luces. Se asistía al gradual enclaustramiento de la escena misma a través de la transparencia de algunos velos maniobrados con una lentitud inimaginable. Entonces, el esqueleto diseñado de un dinosaurio rampante deja filtrar detrás de sí el cráter ardiente de un volcán que se eleva junto al telón de fondo sobre el cual está pintado, mientras el perfil del rostro de un ciervo avanza lentísimo a media altura... Y mientras tanto, delante, a lo largo del primer telón, se realiza una procesión interminable de ancianos que necesitan una hora entera para atravesar el escenario. La procesión parece congelada en la inmovilidad de un cuadro, porque sus desplazamientos son imperceptibles, demostración palmaria de una fragmentación infinitesimal del espacio, donde, como ocurre en la paradoja de Zenón de Elea, la distancia entre dos puntos parece inabarcable.

Pero el espacio ya no está dividido en puntos, sino en instantes, y la longitud de la escena sólo es mensurable en el espacio de la hora. La imagen, aunque reencontrada, no es perceptible más que a la luz de la cuarta dimensión. Y el tiempo, para comprenderlo y asumirlo en su nueva acepción, se propone al espectador como clave para "entrar" en el teatro de Wilson, a través de un esfuerzo de adhesión física, superada la pasividad de la contemplación de una imagen que se podría vivir de modo autoritario en cuanto planteada más allá de la fascinación estetizante de sus frescos compuestos. Por eso se habla de "restauración" para aludir al retorno de la acción al escenario, después de la fusión igualitaria de los años sesenta. La enorme duración de los espectáculos (doce horas, siete horas, veinticuatro días, siete días y siete noches...) asume, gracias al prolongamiento extenuante del gesto la función de penetrar en otro ritmo, diferente del de la vida. Un ritmo que puede ser conquistado mediante la resistencia, compartiendo durante unas fiestas no naturales y constrictivas el enrarecimiento ralentizado de los tiempos de los actores, e incluso, cuando la experiencia se prolonga, en ocasiones hasta las veinticuatro horas, su inédito módulo sensorial. Eran ya las horas del alba en *Ouverture*

cuando el sueño creaba una sintonía imprevisible entre la escena y la platea.

EL ACTOR-PACIENTE

O sea, el tiempo adquiriría una entidad determinante en un discurso musical. Y una organización musical determina la estructura de *The Deafman Gance* (*La mirada del sordo*) —el trabajo que en el 71 reveló a Wilson en Europa y en consecuencia impulsó el mito— incluso aunque se trate de un espectáculo preferentemente mudo, ya que mudo es el universo del protagonista, a quien toda la puesta en escena está “terapéuticamente” destinada. Porque después de subrayar el tipo de relación subliminal instaurado con los espectadores, debo añadir que a menudo éstos sólo son sus destinatarios en segunda instancia, ya que es al actor-paciente a quien se dirige prioritariamente la construcción dramática montada por el director-autor, dotado de una larga experiencia reeducativa. Y el sordo de la *Mirada*, Raymond Andrews, es verdaderamente sordomudo, como Cindy Lubar entrará verdaderamente en una crisis nerviosa en *Ouverture* y Chris Knowles no disimulará su estado de minusválido en *Einstein* o en otras muchas producciones: pero Wilson (que tiene detrás de sí una adolescencia cerrada a la comunicación) no se empeñará en enseñarles el camino de una normalidad imposible y poco convincente, sino que aceptará plenamente su naturaleza pidiéndoles una contribución como *coautores*.

La participación de Raymond llega a ser, por tanto, en *The Deafman Gance*, el elemento difícil de calcular en una partitura visual de ritmo férreo, que alterna o contrapone aceleraciones, paradas y extenuantes ralentís, mientras separa tiempos llenos de tiempos muertos. Pero este espectáculo está ya pensado como una ópera, una *ópera del silencio* (una *ópera sorda*, según la definición de Aragón), aunque sólo unos escasos y remotos motivos emerjan episódicamente muy al fondo y el tejido vocal sea casi inexistente; aunque estemos lejos del ininterrumpido fluir de la música en directo que se hará inteligible por el acompañamiento del canto o de densos recitativos, *A Letter for Queen Victoria*, *Einstein on the Beach*, *Death Destruction and Detroit*.

Antes de la explosión operística propiamente dicha, en la que colaboraron Alan Lloyd y Philip Glass, el sonido sale a flote y se formula sobre varios niveles en aquel verdadero preludio que es *Ou-*

verture: un nivel hablado en vivo, con o sin el apoyo del micrófono, pero en forma de diálogo, un contrapunto grabado de conversaciones privadas, transmisiones radiofónicas o ruidos naturales y, finalmente, una tercera cinta musical que vuelve a menudo al mismo tema y que se convierte en *clima*. Idénticos ingredientes, aunque tal vez con una menor complejidad en su combinación y con una tendencia más insistente hacia el juego verbal de estilo neodadaísta o calcado directamente de Gertrude Stein, volverán puntualmente en otras muchas producciones de Wilson, y señalan en su trabajo otras tantas fases de estudio y del *work-in-progress*.

El mismo tipo de superposición simultánea había determinado ya los diversos niveles visuales de las primeras grandes creaciones que aparecían espacialmente subdivididas entre sí —tanto en *The Deafman Gance* como en *The Life and Times of Joseph Stalin*— en un número de estratos o cintas horizontales, fijado habitualmente en el mágico número de siete. En cada estrato se desarrolla, siempre en sentido horizontal, una acción completamente independiente, pero a menudo lejanísima, tanto en lo referente a los tiempos como a los ritmos. La escena puede ser subrayada respecto a las otras por una simple variación de las luces. Ninguno de estos estratos forma parte de un todo, ni busca su correlación o correspondencia con los espacios paralelos; por otra parte, la totalidad del cuadro visual no recompone los siete estadios en una síntesis unitaria, sino que es la suma accidental de una serie de elementos autosuficientes en los cuales se abre al espectador una posibilidad plural de opciones, de combinaciones o de interpretaciones de las diferentes imágenes, que en su ensamblaje pueden recordar configuraciones surrealistas y en el examen analítico evocar de nuevo la técnica de descomposición de Proust. Se intenta reproducir la multiplicidad del pensamiento, con su velocidad de asociación y de disociación, de acumulación y de fragmentación esquizoide, de modo que cada uno de los espectadores, visto como *sujeto-pensante*, sea puesto en condición de espaciar las siete posibilidades ofrecidas, incluso de multiplicarlas o de reducirlas instante por instante.

LA OBSESION POR EL NUMERO

Incluso cuando Wilson, a partir de *A Letter for Queen Victoria*, comienza a dejar en un segundo plano la organización por esquemas de sus primeros y más fascinantes trabajos, este procedimiento

mental sigue determinando cada una de sus creaciones. La construcción de sus espectáculos, aunque el espacio escénico reconquiste su unidad, no se pliega sin embargo a un orden lógico, para obedecer más bien a principios de asociación-disociación, persiguiendo la utopía de una libertad conceptual que, a pesar de su formación de arquitecto, rechaza cualquier tipo de racionalismo sino que avanza por medio de conglomerados visuales, sometiéndose a las normas de una civilización como la americana, basada fundamentalmente sobre la imagen.

Einstein on the Beach, por ejemplo, nace bajo la impresión producida por una vieja foto del científico en una playa. El criterio de composición que preside el trabajo no es el narrativo, ni siquiera resulta lógico, sino que obedece a simples asociaciones figurativas. Escogidas tres imágenes con alternancias y combinaciones de elementos internos y externos (un tren en un cuadrilátero vacío; un tribunal simétrico con interferencias surrealistas; un campo vacío), se las hace retornar tres veces cada una, tomándolas bajo tres ángulos diferentes, jugando con una sucesión de diversos niveles pictóricos que influye sobre la disposición de los actores (el retrato, la naturaleza muerta, el paisaje), llegando puntualmente a una transfiguración, según la cual, resulta que lo *externo* del campo dejará su lugar a lo *interno* de la nave espacial que se había visto flotando en el aire, cada vez más próxima, en las escenas precedentes. La ópera se construye sobre un tejido de ritmos visuales que verifica continuamente la relación de los personajes humanos con el área que los envuelve, mediante la separación de pequeñas piezas regulares de unión (*knee/plays*), en contraposición con dos presencias femeninas homólogas. El plan encuentra su correspondencia en la repetición de las escasas notas de Glass, que los cantantes entonan impertérritos una y otra vez, en la letanía seriada de tres notas, tres números, siempre *one two three, one two three*. Por tanto, el elemento sonoro vuelve a proponer la obsesión por el número que ya determina el movimiento de las escenas, mientras se imponen los temas del equilibrio y de la gravedad, del espesor de los gestos en una embarazosa geometría y de la apropiación del cuerpo en las evoluciones guiadas coreográficamente por Andy de Groat; en definitiva, en el centro, *estalla la relación entre el actor y el espacio*.

Se capta plenamente el sentido en la gran escena del apoteosis: la nave espa-



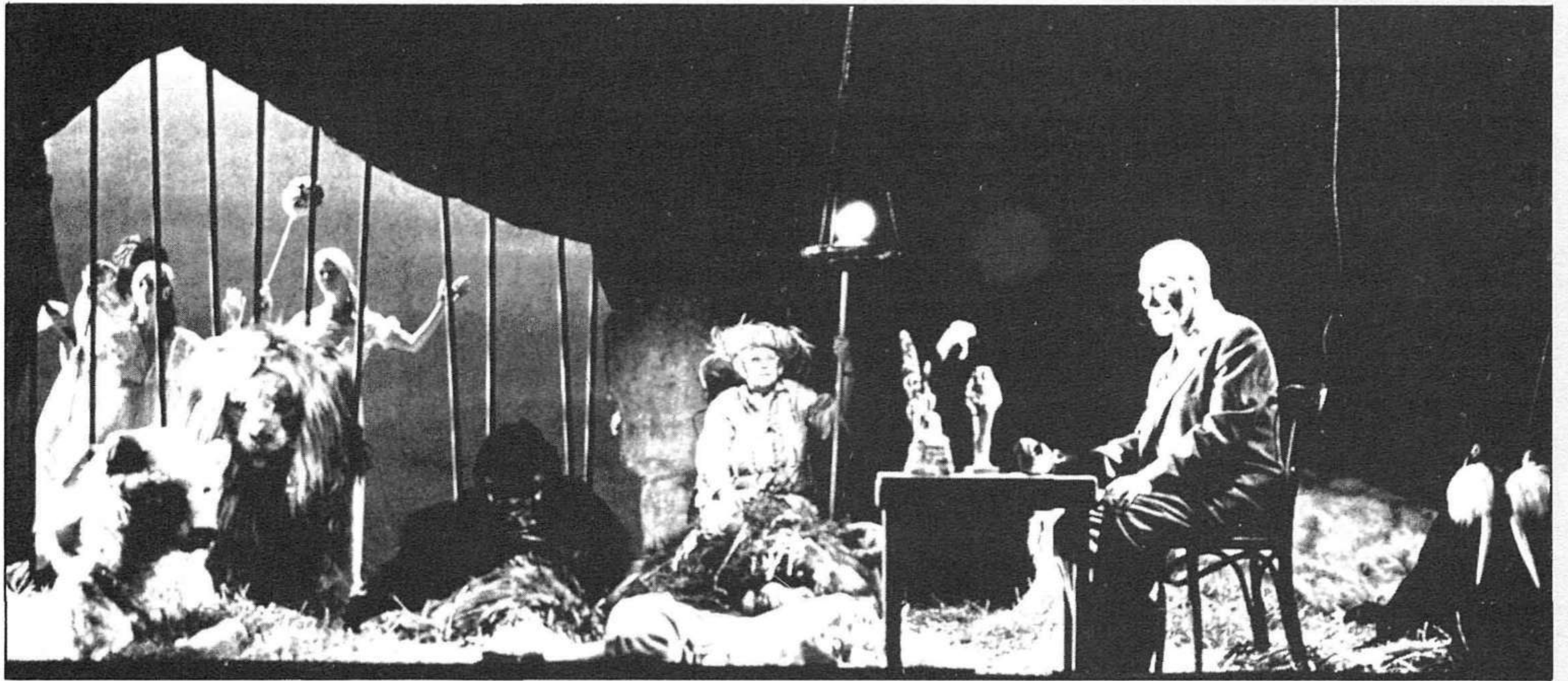
Escena de "La Mirada del Sordo"

cial que llega revela su interior al espectador, con quince actores de espaldas a la platea, contra la pared terminal, encerrados cada uno de ellos en un compartimento recuadrado por la elevada armazón de tubos. Mientras, al mismo tiempo, suenan diferentes instrumentos que imitan con gestos simétricos y en contrapunto la manipulación de un aparato de luces, hasta describir sobre el telón de fondo, mediante la elevación de una serie de lámparas, las líneas directrices, oblicuas o circulares que han animado los movimientos del espectáculo; y estas líneas las refuerzan —en profundidad y en altura, horizontal y verticalmente— las trayectorias de dos péndulos volantes, suspendidos como dos columpios que se basculan en el vacío, símbolos evidentes del tiempo, cuya presencia advierte la música, con su juego de fragmentaciones, como si no fuera suficiente la insistencia igualmente prolongada de los gestos.

El espectro de Einstein emerge, más que por las referencias personales diseminadas en la velada (hay incluso un simulado Einstein con violín en el primer plano de la orquesta), por el entrelazamiento del problema base del espacio con aquél no menos crucial del *tiempo en el teatro*. Llevándolo a su propio terreno, Wilson logra interiorizarlo, porque personifica una coincidencia de las cuestiones que han informado siempre sus experiencias expresivas. Sin embargo, al final (que coincidirá con una previsión de catástrofe apocalíptica, y aquí nos importa menos incluso porque el dato permanece al nivel literario) nos conduce a una escena, la que acabamos de citar, que, en su investigación coreográfica, surgida de la explosión musical de Glass, nos reconduce a las geometrías abstractas de Busby Berkeley e inclusive a los lujuriosos movimientos unísonos corporales de las Ziegfield Follies.

Así, casi como una cita de B.B., en

Berlín, serán las tres secciones de la larguísima escena de apertura de la segunda parte de *Death Destruction and Detroit* (D.D & D.), donde una multitud de parejas vestidas con trajes de noche negros bailan en la escena con perfiles blancos cuadrangulares, mientras la luz irrumpe en diagonal desde la serie de puertas que bordean el telón de foro. Las mismas puertas por las que irrumpirá después, repetidas veces, un quinteto de camareros simétricos para servir una comida también simétrica de gran revista, antes de que las parejas que bailan se conviertan en comparsas, aislados, inmóviles; entre tanto, un solo personaje, un viejo, continúa entre ellos y en torno suyo, describiendo las evoluciones de su baile inacabable, prolongado durante más de una hora, suspendido entre la nostalgia de un vals perdido y el girar sin fin, que había distinguido, como un leitmotiv, las grandes fantasías del primer Wilson.



10





En la página anterior, arriba, escena de "The Life and Times of Sigmund Freud"; abajo, escena del Acto VII de "Stalin"; a la izquierda, John Erdman en el Acto II de "Edison", y sobre estas líneas, Jessye Norman en "Great Day in the Morning".



LA EPOPEYA AMERICANA

Al fondo del largo itinerario que comprende el segundo Wilson está el ideal formal del "gran espectáculo americano". Ya la cultura americana, que estaba inmersa en la atmósfera del profundo Sur, desde los preludios de *The Deafman Gance* y que en *Einstein* dicta la conclusión optimista, ofrece un *happy end*, en el elogio ecológico de la vida tranquila del epílogo; en este último trabajo había sacado a flote por primera vez la actualidad nacional, con una breve —casi heroica— aparición de Patricia Hearst, evocada directamente por una famosa fotografía en huecograbado.

Después vino *I was sitting on my patio*, con una suave perfección gráfica, al estilo de Broadway, con la que se entrelaza, bajo una ligera columna sonora de Lloyd, un parloteo de absurdos psicológicos, de disgresiones sociológicas que recuerdan a Albee. Inaugurando el procedimiento constructivo de la repetición doble de las situaciones en el mismo contexto, pero con dos presencias diversas en tiempo sucesivos, *Patio* abre camino a *D. D. and D. (Death Destruction and Detroit)*, que, en la monumentalidad de sus cinco horas de duración y, oscilando entre el interior y el exterior de los telones pintados, saca gran provecho del juego de los dobles, ya sea dividiendo en dos la misma escena, pero con un cambio de intérpretes, ya recreando cuadros homólogos en la primera y en la segunda parte, aunque quitando, añadiendo o sustituyendo algún elemento cada vez. Ante un público virgen para él, como el de Berlín, y trabajando con los grandes recursos de la Schaubühne, Wilson encuentra la ocasión para un resumen de su "ópera omnia", y así entrega, como si se tratara de una extraordinaria fulguración inédita, los modos de hacer del wilsonismo: un poco ralenti, los tiempos exhaustos, el acento amenazante de la catástrofe, la vuelta de los objetos volantes, la confrontación de las épocas con la exploración lunar por una parte y la aparición de los dinosaurios o de la enorme trompa de un elefante por otra. Y esto es cuanto se podría decir de la gran escena coreográfica.

Pero si este inserto puede hacernos encontrar también aquí la inclinación hacia un género americano, o mejor dicho, hacia el género americano, la búsqueda de las raíces nacionales se percibe en el gusto por el gran espectáculo, en la pretensión de una terminación perfecta, en el desfile interminable de los trajes, cuya hechura no se identifica. Y así, mientras

se traslucen los límites ideológicos, la cultura de Wilson se contenta con el revival; del mismo modo que en un tiempo no lejano experimentaba juegos verbales con Gertrude Stein, ahora parece querer descubrir su mundo de desterrado intelectual, introduciendo a los actores alemanes con quienes ha colaborado en la atmósfera de la alta costura parisiense de los años treinta, como si los fantasmas vestidos de blanco fueran los desaparecidos héroes de Scott-Fitzgerald, con sus problemas de aburrimiento y de riqueza. Y en esta elegancia formal de *D. D. and D.*, se difumina y suaviza la biografía de Rudolf Hess, que fue el punto de arranque del espectáculo.

UN NUEVO CLASICISMO

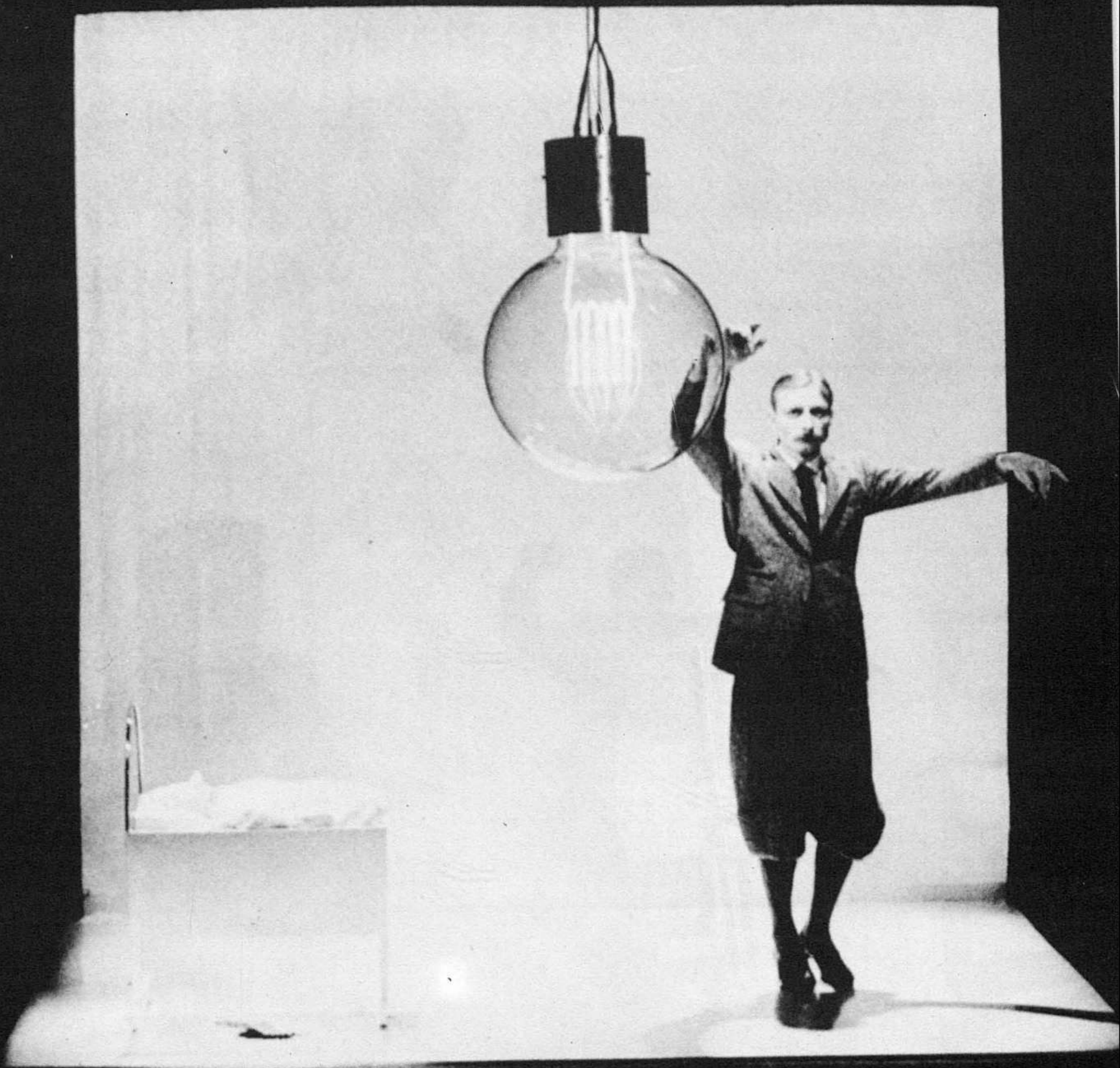
Se comprende que la trayectoria de Wilson llegue a la meta de un nuevo clasicismo en *Edison*, donde se puede reencontrar un gusto extremo, como el de Strehler, por la perfección visual, encerrada en sí misma y persistente en el rechazo de otros contenidos diferentes a la forma. El hecho de que después, en la escena, aparezca Edison, seguido de Sigmund Freud, Stalin, la reina Victoria, Einstein o el incógnito Hess; y que acompañen a Edison, La Fayette, Washington, Ford, Westinghouse y otros artífices menos conocidos del milagro americano, responde a la necesidad absolutamente instrumental de llenar la música abstracta con una estructura legible por sí misma, con un argumento y con supuestas acciones. Entonces, reconocida la propia carencia de *background*, Wilson se lanza sobre la hagiografía de los Estados Unidos, y más específicamente sobre el género popular y americano por excelencia, la biografía, con una preferencia (cuando se olvida a los "poderosos" extranjeros) por los americanos que hacen más grande la epopeya de su país, porque se han hecho a sí mismos o porque son hijos adoptivos.

El pretexto de Edison se organiza, por tanto, sobre una maníaca colección de anécdotas particulares sacadas de la vida de su protagonista, pero puestas allí como simples datos coloristas o combinatorios, privados voluntariamente del don del reconocimiento, para buscar tal vez la sugestión pictórica: Y Edison vive en el acto primero y cuarto según el signo de Hopper, con todo el encanto de sus años cincuenta, y el de Ben Shan en el segundo. Vuelve a emerger la América del tiempo perdido, con sus casas blancas y neoclásicas asomadas al verde, la

Nueva Inglaterra en el puesto del Sur que ya golpeaba en *The Deafman Gance* y en los primeros espectáculos oníricos. Pero aquí está la América consumidora, el inmóvil retorno de las personas en escena, tejido sofisticado de un cuadro en permanente combinación de elementos, se encuentra con la tecnología no es sólo el objeto de un afectuoso recuerdo de citas, sino que está en la base de una compleja búsqueda del espectáculo de luces y sonidos, diferenciados y computados por una multitud de canales combinados de modos diferentes entre sí, contando con el tercer elemento, la presencia humana.

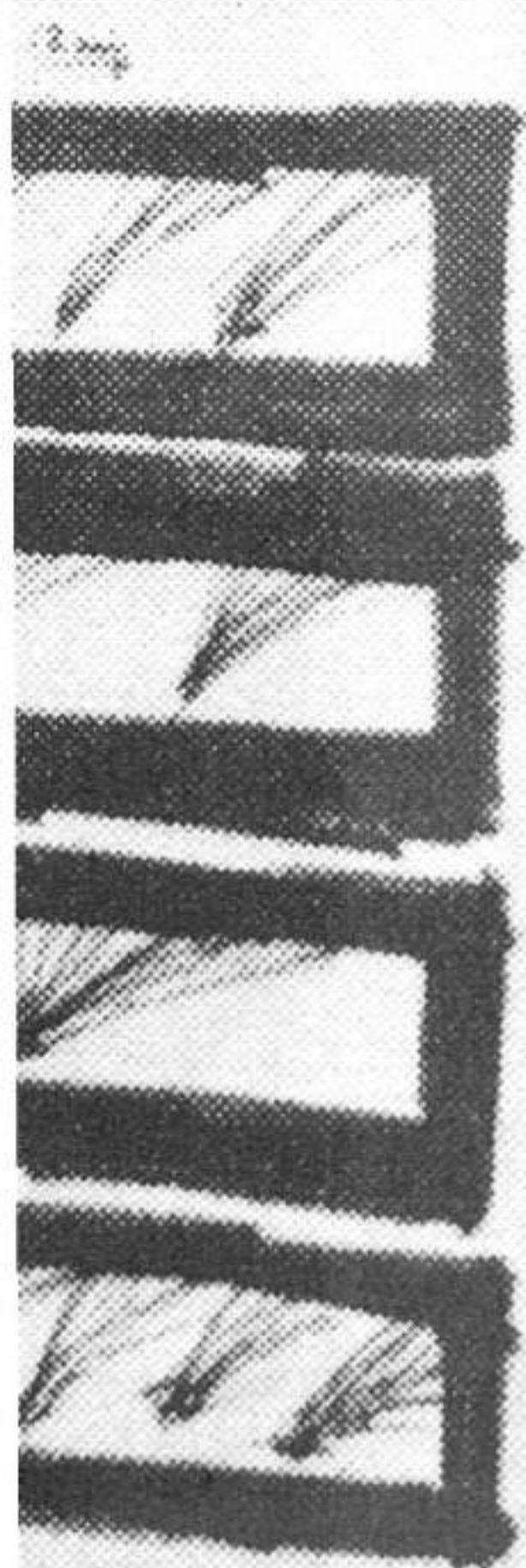
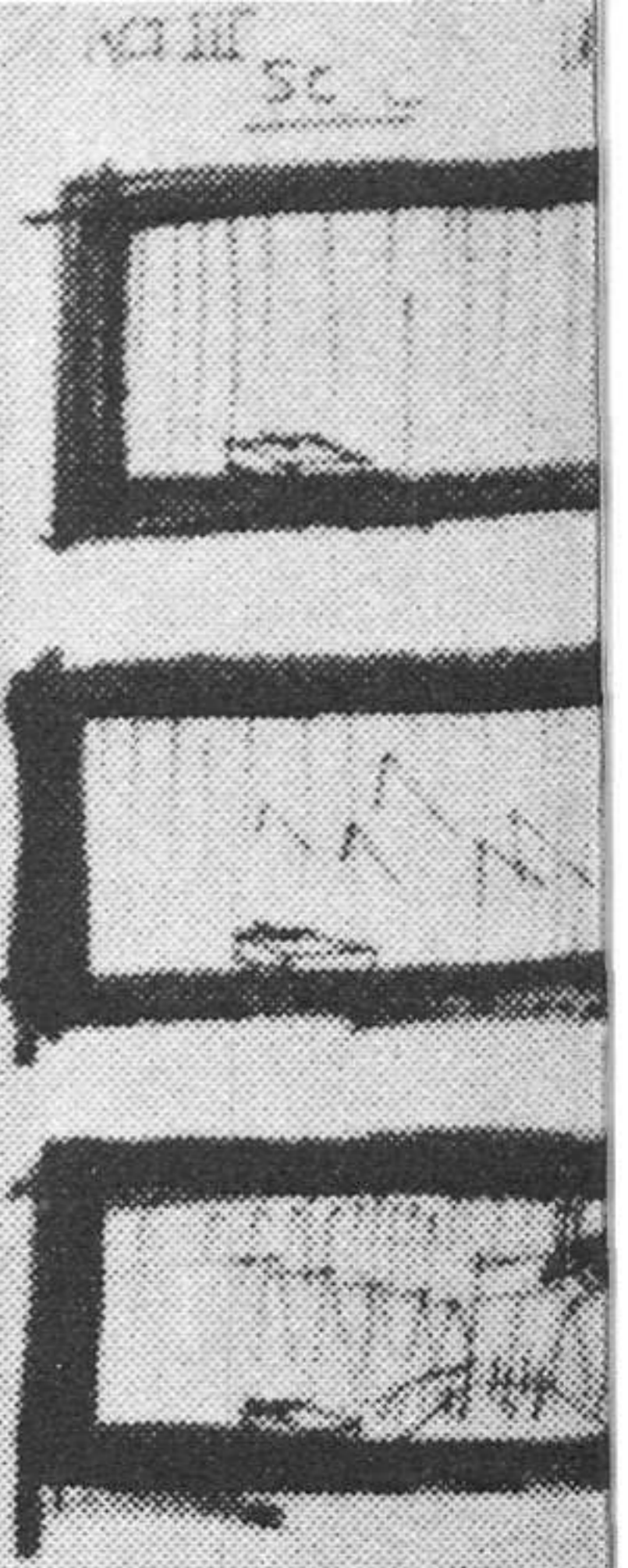
Así aparecen el sonido y la luz en su reproducción mecánica garantizada por las invenciones de Edison. Sobre este binomio discordante nace la partitura del *show*, que se inserta en el doble radio los actores que se mueven y caminan a un tiempo, cuentan los pasos y el ritmo de cada uno de sus gestos, antes de volver a situarse en los puntos que exigen el sonido y la luz. No se intenta armonizar la visión con el magma auditivo; se rechaza cualquier valor ilustrativo, dado que existe para cada uno la posibilidad de ver y sentir autónomamente. Una vez más, Wilson trabaja con las disociaciones, como ya lo había hecho en los estudios de *Dialog* en compañía de Christopher Knowles.

Al principio, antes de *Edison*, en su fantasía había una imagen y un sonido, en principio había una idea de estructura: cuatro actos como en *Una carta a la reina Victoria*, el tercero brevísimo, dos actos en el exterior que encierran otros dos en el interior; dos actos *calientes* entre dos actos *fríos*, una obsesión sonora que puede medirse con una obsesión visual. Y para componer la simetría, los movimientos y las palabras del primer acto son retomadas en el cuarto, siempre con *poquísimos personajes en la escena*, a través de las breves secuencias divididas por la oscuridad y el súbito regenerarse en la luz; pero los personajes han cambiado, no permanecen sino los gestos y las palabras que se contraponen al fondo sobre el cual se representa la misma casa, en primer lugar de frente, después de lado, en un tiempo distanciado pero no precisable. Al final no debería quedar más que una composición abstracta, como un cuadro o un fragmento musical. Es decir, una ópera que solamente tiene signos espléndidamente terminada, como si estuviera levantada sobre la memoria de Broadway o sobre las cenizas del gran Hollywood, para encontrar otro camino a la epopeya americana.

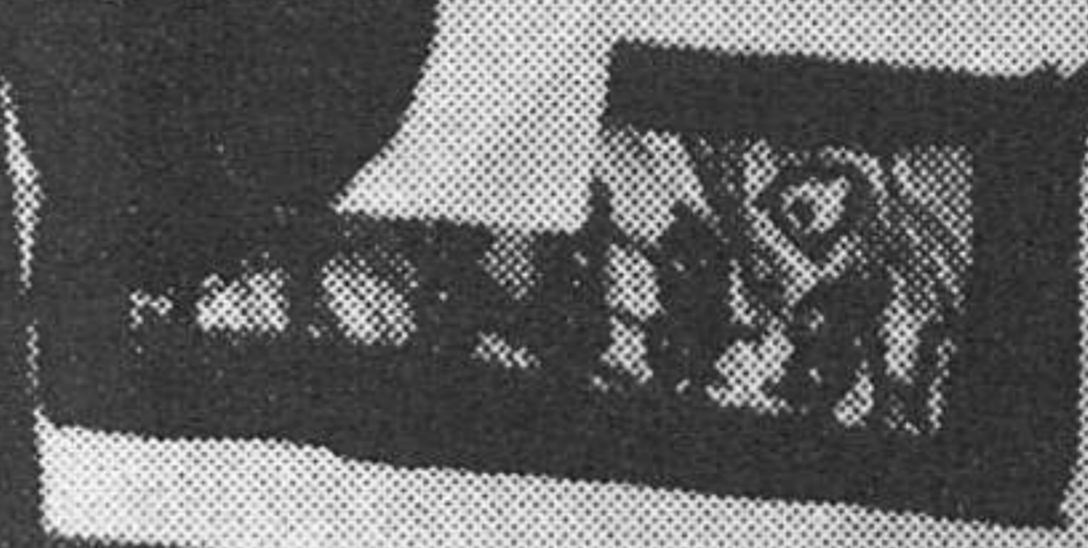


→ Look at the
 of the first
 & compare
 the rest
 of the

I II III IV V
 A A A A A A
 B B B B B B
 C C C C C C



→ Look at the
 of the first
 & compare
 the rest
 of the



- All written by the first hand
- ...
- ...
- ...
- ...
- ...
- ...
- ...

Entrevista con Bob Wilson

“... SI QUIERO VER TEATRO AMERICANO DE VANGUARDIA, ME VOY A EUROPA”

15

LAURENCE SHYER

Robert Wilson se encuentra en Nueva York durante una de sus visitas, cada vez más escasas. Sentado en su ático con vistas a la Westside Highway, toma una taza de té tras una larga tarde de citas, conferencias y llamadas telefónicas. Aunque es domingo, se trata de un día de trabajo como cualquier otro. En el exterior, la nieve amontonada contra los edificios industriales y almacenes de Tribeca, y en la otra orilla del Hudson, el monótono horizonte industrial de Nueva Jersey se percibe a través de la menguante luz de un día de diciembre. El interior grande y amplio del ático de Wilson ofrece un contraste chocante con el frío y la creciente oscuridad del exterior. Lámparas de cristal claro suspendidas en lo alto dejan caer una luz uniforme por encima del espacio abierto con sus

blancas paredes, limpios suelos grises y pequeños conjuntos de muebles diminutos. Algunas de las paredes se encuentran cubiertas de bocetos a lápiz del último espectáculo de Wilson. Fila sobre fila de nítidos rectángulos que se combinan dando lugar a formas geométricas más grandes. Incluso en su actual confusión, la estancia sugiere las inquietudes estéticas de su creador: cuidado, simplicidad, orden y una disposición de los elementos controlada, casi severa. (Es interesante observar el ático donde reside Richard Foreman, otra figura fundamental del teatro americano de vanguardia, que también parece personificar su trabajo: oscuro, alienante, algo desaseado y siniestro).

Este viaje, como la mayor parte de las anteriores visitas de Wilson a Nueva York, supone un alto en el camino. La semana pasada se encontraba en Los Angeles pidiendo apoyo para su ópera más reciente y ambiciosa, *the CIVIL warS* (*Las guerras civiles*). El día anterior lo pasó haciendo consultas con los técnicos de Munich, y pronto saldrá de nuevo a supervisar una muestra de sus dibujos en la Escuela de Diseño de Rhode Island,

en Providence. Ha dormido poco en los últimos días y se le nota.

Todo esto quiere decir que Robert Wilson se encuentra en el candelero, aunque menos en su propio país que en el resto del mundo. Ni una sola de sus nuevas obras creadas en Europa durante los últimos cinco años ha sido programado en los Estados Unidos; de hecho, el público norteamericano no ha visto una obra de Wilson a gran escala desde que *Einstein on the Beach* (*Einstein en la playa*) fue presentada en la Metropolitan Opera House en 1976. Desde aquella ocasión han tenido que conformarse con piezas de cámara, tales como *DIALOG/Curious George* (*DIALOGO/Jorge el Curioso*), producida en el Lincoln Center hace tres años, y un número de talleres o “ensayos abiertos”. (La escenografía y las luces creadas por Wilson para la pieza de danza de Lucinda Child, *Relative Calm* (*Calma relativa*), también pudieron verse en la Brooklyn Academy of Music en 1981).

Con *the CIVIL warS* en camino, Wilson ha llegado a ser más que nunca una entidad internacional, volando de país en país, su extenso itinerario está determinado por las comisiones, la financiación

y un deseo de ganar nuevos públicos. En las oficinas de su Fundación Byrd Hoffman, en Spring Street, administradores y ayudantes corren de reunión en reunión en busca de fuentes de financiación, organizando los detalles de su carrera. Robert Wilson se ha convertido en una pequeña industria.

Para Wilson el tiempo también se ha convertido en un bien cada vez más preciado, algo que debe ser cuidadosamente distribuido y usado con la mayor eficacia. Su programa, fijado con meses de antelación, lo lleva en una carpeta. Como resultado, concretar una cita o entrevista con Wilson, corre el riesgo de convertirse en un ritual agotador de confirmaciones, cancelaciones y retrasos. Como dice el director de su fundación, resulta casi más fácil ver al presidente.

Aquí, en su propio ático, entre sus blancos muros y sus bocetos a lápiz, Wilson es un compendio de estados y actitudes cambiantes; alternativamente lacónico o parlanchín, lánguido y apasionado, soñador y directo. También resulta extremadamente atento y, a su manera, incluso encantador: la autenticidad de sus repentinos golpes de risa y periódicas explosiones de entusiasmo le desarman a uno completamente. Mientras percibe la sensación de su conocido magnetismo personal, lo que realmente no aparece en la conversación informal es su terrible fuerza de voluntad; después de todo, lo más destacable en Wilson no es tanto su arte como su infalible habilidad para hacer que se produzca.

En el transcurso de la siguiente conversación, Wilson discute sus recientes producciones europeas y una serie de proyectos venideros, abordando también puntos, tales como sus colaboraciones actuales y su continua ausencia del país. Mientras Wilson tiende a sopesar cuidadosamente sus pensamientos y responder metódicamente, no siempre contesta a una pregunta directamente; a menudo se centra en un aspecto que le interesa, o encauza las preguntas en ese sentido, o se le ocurre alguna otra cosa y sigue por ese camino... Parece estar más cómodo describiendo sus bocetos y la acción de sus piezas o relatando las experiencias formativas y las conocidas percepciones artísticas que uno encuentra en la mayoría de sus entrevistas. Si la conversación gira hacia asuntos de intención o significado, es bastante probable que se vuelva mudo, impaciente o cansado. Wilson, dicho sea de paso, tiene algo del arte del cuentista, la habilidad de fascinar y transportar al oyente con

cualquier cosa que diga, y por desgracia al transcribirlo desmerece bastante. Mientras Wilson habla de su trabajo, a menudo ilustra sus ideas en un pequeño cuadernillo de bocetos ("garabateo para distraerme constantemente, garabateo un boceto tantas veces que al final acaba formando parte de mi cuerpo", declaró recientemente a un corresponsal del "International Herald Tribune").

JESSYE NORMAN, ESPIRITUALES NEGROS

—Acaba usted de regresar de París donde produjo *Great Day in the Morning* (*Un gran día por la mañana*), una velada de espirituales negros con la famosa soprano americana Jessye Norman. En el verano de 1984, Norman también aparece en su *the CIVIL warS*. ¿Cómo resultó esta continua colaboración?

—“Hace unos cinco años estaba representando en París y Jessye se encontraba también allí cantando a la vez. Es una gran estrella en Francia, mucho más reconocida que en América. Varias personas me habían comentado que me gustaría lo que ella estaba haciendo, así que fui a ver una de sus actuaciones y quedé impresionado por su manera de moverse en escena, su porte y, por supuesto, su manera de cantar. Con el mínimo esfuerzo puede llenar una sala inmensa. Ese es el genio de Jessye. Puede cantar el sonido más bajo y suave de espaldas al público y ese sonido llegará a la pared trasera del teatro. Así que quedé impresionado y fui a los camerinos y esperé en cola y le dije: “Hola, me llamo Bob Wilson. Es usted absolutamente fantástica y me encantaría trabajar con usted”. Ella no sabía quién era yo y preguntó: “¿Qué es lo que haces?”. “Bueno, soy director de teatro y artista. Hago obras para el teatro”. “Bueno, dijo, muchas gracias”, y eso fue todo. Después, unos ocho meses más tarde, estando en Texas visitando a mi familia, leí en un diario de Dallas que iba a actuar en Tanglewood. De todas maneras tenía que volver a Nueva York, así que decidí ir directamente a Tanglewood y oírla cantar. Una vez más quedé impresionado. Fui a los camerinos y esperé en una larga cola y cuando al fin me llegó el turno, se volvió y me dijo: “Oh, hola, señor Wilson, me alegro de volver a verle”. Tiene una memoria fenomenal. En fin, comimos juntos el día siguiente y le hablé de una nueva obra que yo iba a realizar en Berlín, *Death, Destruction and Detroit* (*Muerte, destruc-*

ción y Detroit). Le hice algunos bocetos e intenté explicarle mi manera de trabajar. Luego le dije que cuando tuviera la obra me gustaría que viniera a verla. Y vino. Poco después comencé a hacer bocetos y a trabajar sobre una idea para ella. Esto fue hace unos tres años. Le enseñé un esquema y dije: “Aquí tienes una estructura posible para una pieza de dos actos para ti. ¿Cuál crees que debería ser la música? ¿Buscamos un compositor que te la escriba? Y me dijo: “Bueno, había estado pensando hacer algo con espirituales negros, las canciones de los esclavos, y pienso que estas escenificaciones serían adecuadas”. Y la idea me interesó porque no tenía nada que ver necesariamente con la esclavitud, no tendría que ser una ilustración de la música, ya sabes, una persona negra en un campo de algodón. Así que Jessye y yo empezamos a hablar y pensar sobre qué canciones usar y cómo encajarlas. Fue el comienzo de una colaboración. Durante los dos años siguientes nos veíamos de vez en cuando y ensayábamos, y gradualmente descubrimos de qué trataba la obra. Fue una colaboración muy estrecha. Verdaderamente, creo que trabajo mejor cuando puedo construir y crear una obra con alguien”.

—¿Cómo caracterizaría la relación entre las canciones y su propia presentación visual?

—“Simplemente, escogí puestas en escena que pensé, que de alguna manera, se adecuaban a esta música como un grupo de cuadros o “tableaux”, pero que no ilustraban la música necesariamente. Y todo tenía que ir en relación con Jessye. Había en los paisajes determinados tonos que ayudaban a decidir qué canciones utilizar, pero las canciones no están hechas para ilustrar el fondo. El fondo es como un libro de ilustraciones que tiene sentido por sí mismo. En *Great Day* (*Gran día*) lo visual es tan importante como lo que escuchamos. Creo que lo que me disgustaba de la ópera cuando fui por primera vez era que no podía oír; estaba tan distraído visualmente... Oía mejor cuando cerraba los ojos. Es muy difícil ver y oír a la vez y generalmente hacemos lo uno o lo otro. Lo que trato de hacer en toda mi obra es lograr un equilibrio entre lo que se oye y lo que se ve, para que quizás puedan hacerse ambas cosas a la vez”.

—En la actualidad sus producciones generalmente son recibidas con aclamación instantánea, pero *Great Day* dio lugar a algo parecido a un furor en su “premiere” en París. De hecho, fue usted

fuertemente abucheado por una amplia facción del público al final de la actuación. Me imagino que la presencia de Jessye Norman pudo haber atraído a un público algo distinto del que generalmente acude a sus producciones, quizá sin preparación para el tipo de obra que usted realiza.

—“Creo que es un público que suele ir a conciertos, recitales y ópera, no necesariamente mi público. Ella había cantado en numerosas ocasiones en ese teatro y mucha gente acudió esperando encontrarse el tipo de cosa que había oído antes. Tampoco entendían lo que son los espirituales. Estos cantos son de naturaleza religiosa, vienen todos de la Biblia, que era el único libro de lectura de los esclavos. No son cantos de ira; son cantos de nobleza y dignidad, los cantos de una raza oprimida. Los problemas vinieron de un malentendido: el público desconocía la naturaleza de los espirituales, no conocían cómo surgió esta música ni cómo era cantada, ni siquiera cómo era, que fue en cierto modo como la presentamos. Se sintieron frustrados y confundidos. La escenificación y bocetos respondían a la naturaleza religiosa de la música y a la manera como se cantaban. Se cantaban como modo de vida, se podían escuchar los cantos al despertar y ya vestido uno seguía cantando con el transcurrir del día, y era la manera de cerrar el día. Jessye comentaba que siempre recordaba oír a su abuela cantar todo el día. A su madre también. Los esclavos crecían cantando como parte de su vida. No era algo que hicieran por entretenerse, era un modo de vida. Era natural, como el respirar. Había cantos a lo largo de todo el día”.

—Y ese es realmente el estilo de *Great Day*. Es una especie de progresión a lo largo del día.

—“Sí, así es. Es un gran día y una mujer comienza la mañana cantando. Empieza de mañana temprano con la salida del sol y finaliza con la mañana otra vez. Se escuchan cantos durante el transcurso del día. Muestro varios actos humanos cotidianos. Se puede ver a alguien en contemplación o a alguien paseando por un bosque.

Se puede ver a alguien despertándose en la cama y a alguien durmiendo a medianoche. Diseñé esta habitación con una enorme ventana.

No es una habitación concreta, ni siquiera una ventana necesariamente. Podría ser en 1840 o en el 2040”.

—Quizás pudiera usted describir la escena del lago, que recibió alabanzas de los críticos a la vez que una risa desde-

ñosa por parte de algunos integrantes del público. Parece encarnar la naturaleza espiritual del trabajo y las cualidades meditativas que trataba de captar usted.

—“Hay un muelle en el lago y es medianoche. Hay estrellas en el cielo y la luz de la luna se refleja sobre el agua. Jessye aparece con un traje azul y canta una canción escrita por ella misma, una canción basada en un poema de esclavos, cantando a capella. Hay una simple silla blanca al final del muelle. Se dirige a ella y comienza a cantar *Algunas veces me siento como un niño sin madre*. Una pequeña luz dorada cae sobre ella al sentarse en la silla blanca improvisando la canción. Ha escrito una parte para cello y mientras se interpreta, un ganso gris del Canadá atraviesa el cielo, aleteando lentamente. Pero ella no lo ve, su punto de mira está enfocado hacia el interior. Hace dos o tres gestos muy simples, contados y cuidadosamente iluminados. Tras permanecer sentada allí durante unos diez minutos, tarareando y cantando, se levanta y comienza a marcharse. Justo antes de llegar al extremo del escenario se arrodilla y cogiendo agua del lago con sus manos se lava la cara. Y comienza a cantar otra vez. A continuación se gira y se va del escenario de perfil, tarareando la misma tonadilla. Y así es como hicimos estas canciones. No las presentamos como número de Gospel añadiendo panderetas y banjos para entretenimiento. Todo eso vino después. Así que cuando Jessye estaba canturreando una canción durante diez minutos o sentada en silencio, el público se impacientó mucho. Pero hubiera sido totalmente inapropiado presentar esta música de cualquier otro modo y eso es lo que fue completamente malentendido, aunque no por parte de los escritores serios de la prensa francesa, que sí comprendieron la mayor parte. Debo decir que me sorprendió la increíble reacción del final, los estallidos de abucheos y bravos. Parte de la prensa escribió que la ocasión fue similar a la “premiere” de *La consagración de la primavera*, cuyo estreno tuvo lugar en el mismo teatro hace sesenta años. Después de eso, no hubo manera de alejarse de la idea de una controversia porque el público venía esperando un acto controvertido y actuaba de manera controvertida”.

LAS VENTANAS DORADAS

—*Great Day in the morning* iba a ser presentado en la Brooklyn Academy of

Music este invierno, pero hace unos meses fueron aplazadas las representaciones. ¿Fue retirada *Great Day* para que usted pudiera trabajar algo más sobre él, como han sugerido algunos, o fue una vez más problema de financiación?

—“Financiación y tiempo. No había tiempo suficiente para montarla adecuadamente. La obra está en estado acabado, aunque tengo intención de efectuar algunos cambios. Se representará en el futuro posiblemente en el Covent Garden y en La Scala. Puede que vaya también a África y a Moscú”.

—Durante el año pasado también produjo usted *The Golden Windows (Las ventanas doradas)* en el Munich Kammerspiele, una nueva obra en la que presenta uno de sus propios textos.

—“Sí. Mi texto. También la diseñé, la dirigí y la iluminé. Es una obra de menor escala. Construí una casita.

Es el comienzo del anochecer. Hay una puerta que se abre. Salen rayos de luz del umbral. Luego, es medianoche. La casa está en el centro. Luego, llega el amanecer. La casa está ahora a la izquierda del escenario. Esas son las tres perspectivas.”

—El título de la obra y quizás algunas de sus imágenes fueron sugeridas por un cuento de un libro ahora olvidado de fábulas de catequesis de la escritora americana Laura E. Richards (1903). ¿Cuál era la atracción de este oscuro libro de cuentos?

—“Era un cuento de hadas que escuché de chico. Simplemente me acordaba de la historia. En realidad, había escrito la obra antes de pensar en el título. El título no tenía nada que ver necesariamente con la obra, pero luego se convirtió en parte de ella.

En el cuento, un niño pequeño contempla una casa en una colina lejana que parece tener ventanas de oro y diamantes. Un día viaja a la vecina colina para encontrar solamente una granja normal y corriente con ventanas de cristal ordinario. Al final de la historia se le aparece en la distancia otra casa con ventanas doradas. Es su propia casa transfigurada por la luz del sol poniente. Aunque *The Golden Windows (Las Ventanas Doradas)* no se basa en esta historia, ni está directamente relacionada con ella, las dos obras comparten la imagen de una casa en la colina —una casa cuya apariencia cambia según la hora del día en que se ve— y sobre todo una sensación del poder de transformación de la luz. La luz juega un papel integral en la

obra. Es como un actor. Aunque, sobre todo, simplemente me gustó el título".

—La obra se interpretó en alemán y trabajó usted con actores del Kammer-spiele.

—“Sí, utilicé miembros de su compañía de repertorio. Magníficos actores, magníficos. Creo que para los actores del Schaubühne o del Kammer-spiele interpretar textos míos debe ser lo más difícil, ya que no cuentan una historia. A eso es a lo que va dirigido todo su entrenamiento, a contar una historia, interpretar un texto, teatro psicológico. Y si se hace eso con mis obras se confunde al público. Hay que ser capaz de recitar el texto de manera que se pueda pensar en varios tipos de cosas. Si se recita de manera tal que haya que prestar atención a cada palabra, puede uno volverse loco, porque un pensamiento no sigue a otro pensamiento de una manera lógica. Hay que flotar, digamos, con la situación”.

—¿Cree que esta obra se verá alguna vez en América?

—“Existe la posibilidad de que *The Golden Windows* pudiera venir a los Estados Unidos en verano u otoño de 1985. Eso es lo más pronto que podré ponerla en escena, ya que tengo programadas otras cosas”.

—El público americano no ha visto una obra importante de Wilson desde que *Einstein on the Beach* (*Einstein en la playa*) fue presentada aquí en 1976. Se cita al dinero invariablemente como el motivo para que tan pocas de sus producciones lleguen a este país. ¿Es solamente cuestión de financiación o hay otros factores implícitos?

—“La financiación tiene mucho que ver. El otro problema es dónde representarla. ¿Dónde representaría una obra como *The Golden Windows*? En Munich estoy en el Kammer-spiele, un teatro municipal donde me viene a ver un público abonado. Tengo un póster del Kammer-spiele. Mire su temporada: tienen obras de Chejov, Shakespeare, tienen *Medea*, una obra de Sean O'Casey, el *Tasso* de Goethe y mi obra. ¿Dónde encontrarías un programa así en esta ciudad?”

—Los teatros estables de este país podrían ser concebidos como un lugar para ver sus obras. ¿Se ha acercado a ellos?

—“Son ellos los que no se han acercado a mí, pongámoslo así. Sí, he ido alguna vez pero ahora no tengo tiempo. Tengo demasiadas otras cosas que hacer”.

—¿Y el Metropolitan Opera? En una ocasión se llegó a comentar sobre una versión operística de *Death, Destruction and Detroit*.

—“Bueno, habíamos hablado sobre ello. Creo que no soy un personaje popular en el Met”.

—También ha alcanzado un nivel en su carrera en el que ya no tiene que aceptar compromisos. Es usted un hombre solicitado por teatros europeos con subvención estatal, festivales y organizaciones mucho mejor equipadas para cumplir sus exigencias. En este país, teatro significa solamente aceptar un compromiso sólo en términos de sacar la obra a escena.

—“Completamente cierto. El Met es una casa muy bien organizada y la mano de obra es probablemente la mejor del mundo para trabajar con tiempo. Sin embargo, no iluminan el espectáculo como yo lo hago. No ensayan de la manera que yo lo hago. No se presta la misma atención al detalle. La iluminación es una parte importante de mi trabajo. Suelo tirarme años con mis bocetos y días enteros fijando los apuntes para la iluminación. Aquí iluminan un espectáculo en ocho horas. Es muy duro hacer el tipo de trabajo que yo hago con las estructuras de este país, realmente hace falta una estructura de festival. Y además está el coste, tres actuaciones de *the CIVIL warS* en los Angeles costarán dos millones y medio de dólares y eso ni siquiera incluye los sueldos de los artistas. Es una locura. Presupuestos, sindicatos. *Einstein on the Beach* en el Metropolitan Opera costó 90.000 dólares por representación. Sólo para presentar un espectáculo que ya estaba creado”.

—Las necesidades técnicas de sus obras también presentan ciertas dificultades. Ya no se puede escenificar una obra de Robert Wilson en cualquier lugar.

—“Mi obra es única, exige grandes locales. Trabajo mejor a gran escala”.

—¿No tiene planes de producir sus propios espectáculos en este país, como lo hizo alguna vez en el pasado?

—“No puedo, aunque, realmente, en cierto modo lo hago. Contratos con locales y sindicatos. Es toda una profesión. Como productor no soy inteligente”.

—En el pasado habló con cierta amargura de la falta de apoyo a su trabajo en este país. Ahora que está tan ocupado creando obras para los principales teatros y óperas de Europa, ¿le sigue importando esto?

—“Es... una frustración. No quiero ser un expatriado pero es así: me marché el próximo enero y no vuelvo hasta el final de 1984”.

—En una entrevista reciente proclamó su intención de realizar más trabajo de

interpretación durante los próximos años. *Great day in the morning*, la primera pieza que ha creado para textos existentes, representa un paso en esa dirección. ¿Qué había tras esta decisión?

—“La creación de nuevas obras es lo que hago mejor, pero también creo que es importante hacer otras cosas, y por tanto quiero interpretar trabajos de otros. Estoy preparando una nueva ópera con Gavin Bryars, un compositor inglés, basada en *Medea*, de Eurípides. Se interpretará en el teatro de la ópera de Lyon y luego irá a la Opera de París”.

—¿Qué le atrajo a este texto clásico?

—“No lo sé, leí la obra y me fascinó. Me gustó la arquitectura de la historia. Era muy diferente de mi trabajo y a la vez similar en ciertos aspectos”.

—Su *Medea* nació como una obra con música. Ahora es una ópera a gran escala. ¿Cuál fue la razón de esta transformación?”

—“Me gustaría más simplemente oír palabras cantadas que habladas, creo. También, haré otra versión de *Medea* en Lyon, una ópera barroca de Charpentier que nunca ha sido representada. Luego haré *Four Saints in three acts* (*Cuatro santos en tres actos*), la ópera de Gertrude Stein-Virgil Rhomson, en Stuttgart, en mayo de 1985. También tengo intención de hacer *Parsifal* en 1986 y 87, luego un *King Lear*, sí, el texto de Shakespeare, y quizás más tarde haga algunas obras contemporáneas”.

OBRA DE ARTE TOTAL

—De vez en cuando se ha descrito su obra como un equivalente moderno del *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) de Wagner. Ahora tiene intención de producir varios de los dramas musicales de Wagner. Me interesaría saber cuándo encontró la música de Wagner por vez primera y en qué momento contempló la posibilidad de escenificar sus óperas.

—“La familia Wagner vino a Spoleto cuando realicé *A Letter for Queen Victoria* (*Carta para la reina Victoria*) en 1974, y me comentaron, “oh, señor Wilson, es tan hermoso. Es usted la persona indicada para hacer Wagner”. Bien, en aquel momento apenas sabía quién era Wagner. Así que dije: “Muchas gracias, me siento halagado”. Me preguntaron si me interesaría ir a Bayreuth a dirigir algo, y les respondí: “Bueno, es posible, pero ¿realizan ustedes obras nuevas?, porque lo que realmente me interesa es crear obras nuevas”. Gian Carlo Menotti estaba sentado junto a mí y comenzó a dar-





me patadas por debajo de la mesa. "No, no, no hacemos óperas nuevas, señor Wilson. Sólo hacemos Wagner". "Bien, dije, realmente no me interesa en este momento". Un par de años más tarde me volvieron a invitar y fui al festival. Por fin vinieron a verme cuando hice *Edison*, Wolfgang Wagner y su mujer, y me dijeron: "Vamos a hacer un nuevo *Parsifal* y queremos hablarle acerca de ello", y les dije que me interesaría mucho hacerlo. Dijeron, "bueno, el señor Levine ya ha sido contratado como director de orquesta. ¿Podría usted trabajar con él?, y le dije: "Sí".

—Después de tantos años como institución alemana (incluso familiar), Bayreuth ha empezado a buscar talentos de fuera. Hubo un equipo francés (Chéreau y Boulez) para el centenario del *Anillo*. El ciclo de este verano será esencialmente una producción inglesa (Hall, Solti y el diseñador William Dudley). Y usted y Levine habrían constituido lógicamente un equipo americano.

—"Pero Levine se negó a trabajar conmigo, y ya había sido contratado. Es triste. Era el centenario. Quiero decir, no me gusta Levine especialmente, aunque hay algunas cosas que las dirige muy bien, pero de todas maneras acepté trabajar con él porque, por supuesto, el mejor lugar para representar *Parsifal* es Bayreuth".

—Con posterioridad fue usted elegido para crear un *Parsifal* para el State Opera en Kassel, Alemania Occidental. Aunque esta producción finalmente fue cancelada; sé que dedicó un tiempo considerable al proyecto. Me interesaría saber cómo abordó esta monumental obra, que parecería un vehículo ideal para usted, dando resonancia, como lo hace, a tantos temas e inquietudes de su propia obra.

—"Bueno, siempre se dijo que *Parsifal* sería la obra a hacer, así que empecé a escuchar la música y contraté a Annette Michelson, escritora y erudita, para que trabajara sobre una idea para mí durante algunos meses. Eché un vistazo a varias producciones y descubrí lo que habían hecho otros con la ópera. Hay una maravillosa que diseñó Appia y la que Wieland Wagner realizó en los cincuenta era verdaderamente grande y maravillosamente proporcionada. Intenté descubrir lo que Wagner trataba de hacer musicalmente y también lo que trataba de decir con el texto. Sólo haré un *Parsifal* en mi vida y quiero que sea uno de los grandes. Así que pensé en el texto y la música, y el problema más complicado de resolver era cómo presentar una obra tan religio-

sa —guarda estrecha relación con lo que hice con Jessye— con una sincera actitud religiosa. Nunca me pareció correcto presentar una farsa de servicio eclesiástico con esos caballeros de pie cantando y pasándose el Santo Grial. Era algo sacrilego, todo lo contrario de lo que suponía que debía ser la obra. Cuando escucho la música encuentro una experiencia religiosa, pero cuando voy al teatro y veo este templo, iglesia, o lo que sea, y estos caballeros dando vueltas con la copa, es ridículo, resulta perturbador, y está todo mal. Así que ese es un problema a resolver. Luego está la idea de que *Parsifal* es el idiota inocente. ¿Cómo se personifica eso? Para mí, Christopher Knowles hubiera sido el actor perfecto, sin embargo, alguien como Manfred Sung en el papel de este idiota inocente no vale, no vale en un sentido, en otro sentido me imagino que puede valer. Sabes que cuando Levine representa *Parsifal* en el Met hay un momento en el tercer acto en el que siento que voy a gritar si no se detiene o va más deprisa. Es interminable. Sin embargo, puede hacerse de tal manera que uno podría decirse: "Puedo estar escuchando esto el resto de mis días". Eso es lo que es tan fascinante de *Parsifal*. Puede ser insoportablemente larga o durar eternamente. Pero los bocetos están todos terminados.

No hay telón. En su lugar hay una cortina de luz.

Luego, un muro de agua con los rayos de luz atravesándolo verticalmente.

Finalmente, aparece un lago en el fondo y comienza el prelude.

Toda la escena es de color azul. Gurnemanz aparece aquí en la orilla del lago.

Justo antes de que Parsifal entre, aparece un enorme cisne blanco, el cisne que acaba de derribar, cayendo muy lentamente al lago.

Para la escena de la transformación —"aquí el tiempo se convierte en espacio"— tengo un gran disco de luz que se mueve por el escenario desde un lado y un iceberg flotando.

Finalmente, el disco de luz se asienta en el centro del lago. Parsifal se queda de pie en primer plano, de espaldas al público, contemplando el disco en la misma posición que el público.

No aparecen caballeros ni nada por el estilo. Amfortas es sacado en su litera, entra en el iceberg y saca una caja egipcia. En su interior, un cáliz de cristal en forma de X. Lo mantiene en alto y desaparece. Al final, Gurnemanz penetra en el disco de luz y le pregunta a Parsifal ¿qué has visto? Y sólo hay luz, blancura. La idea es crear este misterioso templo

de luz. Es como si fuéramos a ver este inmenso disco de luz flotando aquí, en medio del Hudson. Todo es sobre la luz. Y ese es el primer acto. El segundo acto comienza igual, con los rayos de luz verticales atravesando el agua. Aún estamos en el lago, pero ya es de noche y surge una torre metálica del agua.

Es como un cuento de hadas. Ahí es donde Chéreau perdió la pista, para mí. Su *Anillo* es de aspecto hermoso, espléndido, pero es tan serio y pesado. Y una ópera con gigantes y un dragón es fantástica, son cuentos infantiles. Klingsor aparece en una ventana de la torre, es un malo al modo de Iván el Terrible en la película. Kundry está junto a él —quiero hacerlo con Jessye— y su pelo cae por la torre. Tras su escena, se cierran las puertas y la torre se hunde entre las olas. Luego vamos debajo del agua para la escena del jardín de flores.

Hay helechos y flores pintadas que se abren. Son todas planas con luces, en su interior, sólo las rocas tienen dimensión. Todo el jardín de flores es de color. Como las flores chinas que se abren en el agua. Al final del acto, Klingsor arroja su lanza contra Parsifal. Es una barra de luz, toda la escena es de color negro y en el momento en que Parsifal agarra la brillante barra, encendemos todas las luces traseras y aparece todo en un frío negro y blanco, como un esqueleto. Parsifal toma la garra de luz, y dibuja con la luz el contorno del cáliz. Es el fin del acto segundo. El acto tercero comienza igual que el primero a excepción de los cantantes que aparecen al otro lado del escenario. Para la primavera (la escena del Viernes Santo), he creado un enorme tulipán que desciende hasta el lago, igual que el gran cisne del acto primero.

También hago aparecer en escena a todo el coro durante un breve instante, cuando intentan convencer a Amfortas para que lleve a cabo la ceremonia del grial. Aparece tumbado en su litera y ellos corren y forman un gran muro de cuerpos al frente del escenario.

Vuelve a aparecer el disco luminoso. Ahora es un disco negro, que se hunde lentamente en el lago, volviéndose blanco al ponerse de pie Parsifal sobre él. Toma el cáliz de la caja egipcia del iceberg y lo eleva. El iceberg desaparece.

Al final deja el escenario. No hay nadie en escena. Sale fuego del anillo de luz y aparecen estrellas en el firmamento".

—En cierto sentido lo que ha hecho usted es crear sus propios misterios en el seno de los misterios mayores creados por Wagner. Su guión también parece

haber purgado a la ópera de lo que muchos consideran cristianismo de burla. Lo que aún me interesa más es cómo abordará las complejas caracterizaciones psicológicas de la obra. ¿Cómo abordará los personajes de Wagner y los requisitos de actuación de la pieza?

—“Sólo puedo decirle que no será actuación psicológica. Será lo contrario de lo que Chereau hizo con *El Anillo*. Nunca llegué a comprender porqué llamaron a aquello actuación naturalista. Es el comportamiento en escena más artificial y antinatural que he visto en mi vida. Pero todos dicen que Chereau ha reinventado la actuación naturalista. Es demasiado para mí. No me interesa ese tipo de cosas”.

—Mientras que su *Parsifal* será producido en alguna fecha futura, es una desgracia que le negaran la oportunidad de escenificar la producción del Centenario de Bayreuth. La ocasión requería algún gran acontecimiento, bien una reevaluación radical de la obra o un comentario personal de algún artista contemporáneo importante o al menos una sensibilidad fresca. Ciertamente, suponía una oportunidad sin igual en términos de notoriedad y atención crítica. Teniendo todo eso en cuenta, probablemente habría sido usted una persona ideal para el trabajo.

—“Hubiera sido la persona ideal, sí”.

—Finalmente, Gotz Frederich fue elegido para dirigir la producción del centenario. Creo que le eligieron bastante tarde.

—“¿Sabes por qué? Porque Frederich puede llegar y hacerlo en dos días. Tuve ocasión de ver una nueva producción del *Tristán* que hizo hace dos años en Stuttgart. Era el tercer *Tristán* que había producido ese año. Estuve allí la noche anterior al último ensayo general y aún no había decidido dónde colocar a los cantantes. Nunca se decidió. En el acto segundo ni siquiera les dijo dónde debían ir. Ahora, ¿cómo diablos se hace eso? Tenían un enorme y vulgar foco de luz que seguía los cantantes a donde fueran, y claro, fueron a donde normalmente van de todos modos. Es ridículo. Por eso fue a parar a Frederich. Resulta perfecto para Levine y su manera de pensar, su manera de llevar un teatro y de hacer arte. ¿Y has oído algo sobre las representaciones? Nadie mencionó siquiera el *Parsifal* el verano pasado. Nadie habló de él. “¡En el centenario!”.

—Se rumorea que escenificará *Tristán* en Bayreuth en el futuro, posiblemente con Jessye Norman en el papel de Isolda.

—“Bueno, me gustaría hacerlo. Me lo pidieron. La Scala también me pidió que

produjera el *Parsifal* y lo haré si consigo el tiempo necesario para los ensayos, me gustaría que dirigiera Abbado, si quiere trabajar conmigo”.

EL DRAMATURGO

—Es usted uno de los pocos directores americanos que trabaja regularmente con un dramaturgo, característica del teatro estatal alemán. ¿Le resultó nuevo el concepto del dramaturgo cuando fue a Berlín en 1979 a escenificar *Death, Destruction and Detroit* para la Schaubühne?

—“Es cierto. Siempre he tenido bastante gente a mi alrededor en mis anteriores trabajos —consejeros, gente que investigaba—, pero nunca había tenido en mente la idea de un dramaturgo. Cuando me dieron uno en Berlín por primera vez, dije: “Esto es ridículo”. Entro y me encuentro con una plantilla de veinte personas. ¿Qué van a hacer? “¿Un dramaturgo?”, dije: “¡Yo he escrito la obra! ¿Cómo me va a decir lo que hago, y encima con este absurdo lenguaje americano?”. Pero fueron de grandísima ayuda. Aprendí muchísimo sobre lo que estaba haciendo y sobre las posibilidades de lo que podría hacer. Desde entonces he aprendido a trabajar muy de cerca con dramaturgos y ahora creo que es casi esencial trabajar con uno, ya que no soy un erudito, no tengo conocimientos profundos de historia, ni educación clásica, ni formal y, en cualquier caso, resulta de mucha ayuda tener alguien así con quien hablar. En Alemania han traducido mis textos también, así que tienen que ser escritores a la vez que eruditos, porque mis textos son muy difíciles de traducir —hay jerga y juegos de palabras y cosas no inmediatamente traducibles—. En la Schaubühne trabajé con Peter Krumme, que fue excelente”.

—¿Estaba presente en los ensayos diarios?

—“Sí, estuvo allí todo el tiempo y estuvo directamente implicado con los actores y sus interpretaciones. Trabajamos en equipo. Cuando produje *The Golden Windows* (*Las ventanas doradas*) en Múnich, otra vez una fantasía, con ese tipo de textos locos que yo hago, trabajé muy estrechamente con Michael Wachsmann. Es fabuloso pero no habla mucho. “Quizás esta palabra debiera estar allí”, o “quita eso”, o “quizás debería haber una ligera vacilación en medio de esta palabra”. Trabajo con lo que me dicen, con lo que sienten que es correcto. Es en gran parte una colaboración. Realmente me gusta trabajar con un dramaturgo y pienso que están subestimados, al me-

nos, en lo que a mi trabajo se refiere”.

—Mientras ha permanecido la mayor parte de los últimos años en Europa creando nuevas obras, recientemente ha representado en Japón y va a volver allí en un futuro próximo a producir varios trozos de *the CIVIL warS*. Pienso si los japoneses serían el público ideal, especialmente debido a que la estilización, formalidad y cualidades de duración de sus propias formas teatrales lógicamente los prepara para las exigencias imaginativas de su obra.

—“Eso es lo que todos han dicho, y estaba muy nervioso al respecto. Hice el prólogo del acto cuarto de *Deafman Glance* (*La mirada del sordo*), que es una escena de crimen, con una hermosa actriz japonesa (Chizuko Sugiura). De hecho, fue una de las primeras cosas que hice para el teatro. Fueron un público maravilloso y fue muy bien recibida. Había un erudito que vino y escribió un artículo comentando que la obra era intemporal, pero que había ocurrido en este siglo. En algunos aspectos, la obra es muy moderna, pero él vio que era intemporal, podría haber ocurrido en cualquier tiempo. Y así son los japoneses, viven con un gran sentido de la tradición y del pasado. Son muy contemporáneos, muy modernos, pero aún construyen casas de bambú y papel”.

—Ha realizado una serie de trabajos de vídeo en el último par de años, algunos de los cuales han sido vistos en este país. ¿Tiene pensado dedicar en el futuro más tiempo a proyectos relacionados con los *media*?

—“Pienso que la televisión es el futuro. Para serle sincero, no la veo porque no me interesa, pero al mismo tiempo me fascinan las posibilidades del medio y ya estoy planeando más trabajos con TV. Fui a ver a la compañía de Martha Graham cuando yo estaba ensayando una ópera en Washington hace algún tiempo, y pude apreciar que una obra que había creado en 1946 venía en el programa con “copyright” de 1977. Me dijeron que la filmó en 1977 y esa fecha estableció el “copyright”. Es lo que quiero hacer con mis obras. La gente pregunta por *Einstein* en particular, y la volveré a realizar en algún lugar y la filmaré”.

—Sus obras tienden a ir dirigidas a un público selecto en cierto modo cerrado, compuesto por admiradores, gente de teatro, escritores, artistas y mecenas. Ha hablado en el pasado de querer atraer a nuevos públicos hacia su obra.

—“Cierto”.

—¿Aún sigue buscado en la actualidad un público más amplio?

—“Totalmente. Creo que es lo que intento hacer con *the CIVIL warS*. Está a la altura del gran teatro popular. Esa fue mi intención. Es un acontecimiento, un gran acontecimiento popular. Tiene que ser como los grandes conciertos de rock. Estuve en Roma hace unas semanas y la película del *Parsifal*, de Syberberg, de cuatro horas y media de duración, se proyectó ante tres mil espectadores en un gran espacio al aire libre. Fue fantástico. Fue un gran acontecimiento. Había algo emocionante en el hecho de estar allí, como en un concierto de rock. Vi esa película, *Napoleón*, en el Radio City Music Hall, y fue muy excitante. Fue cuando estuve en Japón. Donde quiera que ocurre es algo especial. Es un acontecimiento y creo que es estupendo. Cuando fui por vez primera a escuchar un concierto de rock, hace unos quince años, pensé: “Vaya, esta es realmente la gran ópera de nuestro tiempo”. No pienso lo mismo cuando voy al Metropolitan Opera. Quizás sí lo pienso voy a ver *Lulu*, de Patrice Chereau, en la Opera de París. Es un gran acontecimiento cultural, pero no espero vivir la misma experiencia en el Met. Quiero decir, ¿quién volaría desde París a ver algo en el Met? Chereau realizó *Peer Gynt* en París, y llegó gente de toda Europa. La gente fue a Berlín para la *Orestíada*, de Peter Stein. Eso es un acontecimiento. Viene gente de toda Europa a ver *The Golden Windows* en Munich. ¿Quién viene a Broadway a ver *Sweeney Todd*? ¿Quién repite para ver una producción de John Dexter en el Metropolitan Opera? ¡Nadie! A nadie le interesa. Eso es lo que resulta tan cargante de esta ciudad. Nadie viene aquí a ver nada. Viene gente de Nueva Jersey a ver musicales en Broadway. Todo es para un público suburbano”.

—¿Qué le parecen el baile y el teatro de vanguardia?

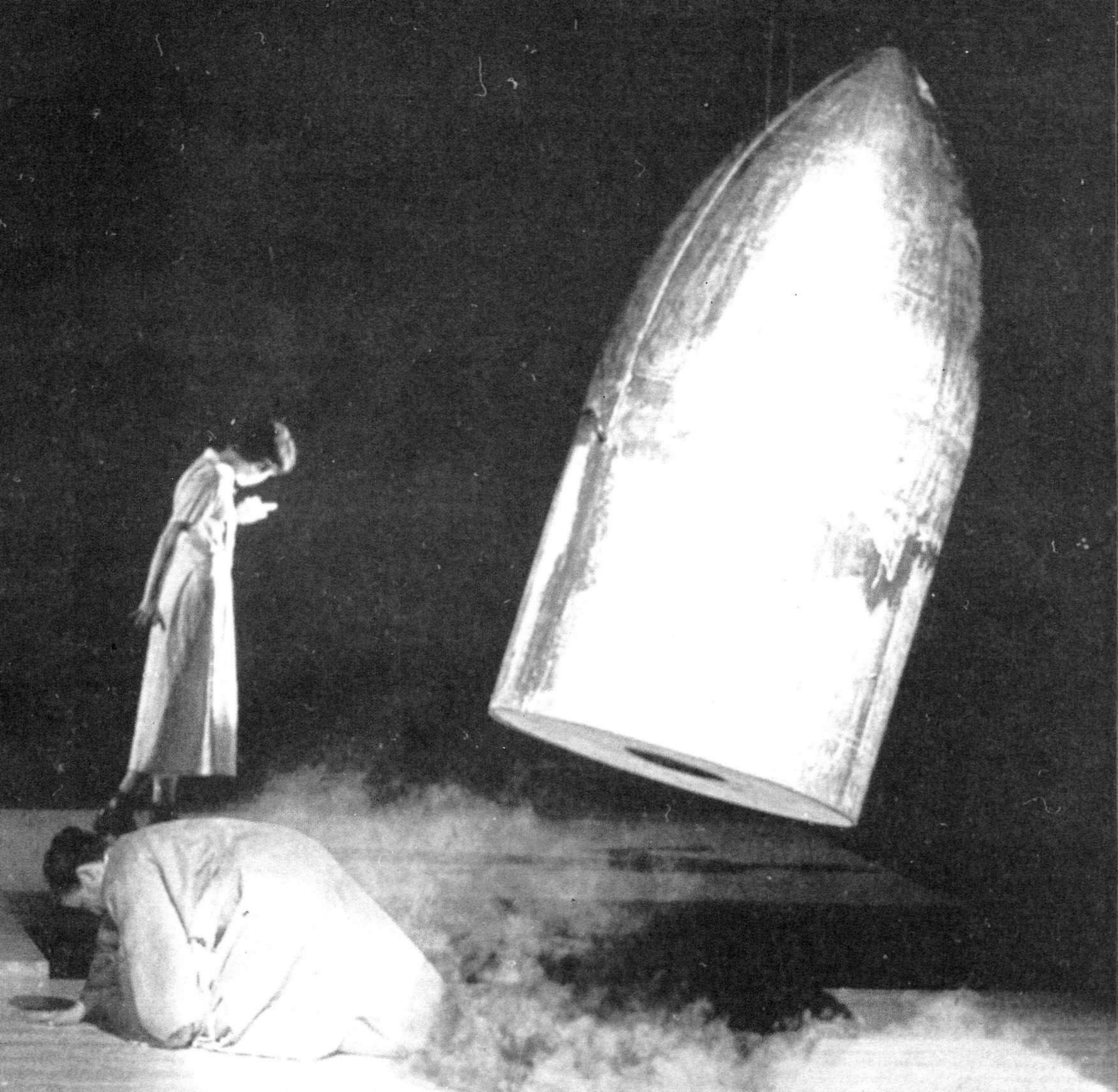
—“Bueno, si quiero ver teatro americano de vanguardia me voy a Europa. Aquí no se puede ver. Richard Foreman trabaja en la Opera de París. Acabo de ver su nueva pieza en el Festival de Otoño. Voy a Europa a ver esas cosas, no a América. Quizás la gente vaya al Village a ver la obra de Joe Papp si es que tiene algo de especial, pero Joe presenta su obra para un público muy selecto y cerrado. Lo llama teatro público, teatro popular, pero yo no creo en absoluto que lo sea”.

—¿Cree que podrá atraer un público popular a *the CIVIL warS*?

—“Eso espero. Espero que lo consigamos”.



Bob Wilson.



"the CIVIL warS"

Las guerras civiles

C. D. T.

Robert Wilson había soñado con estrenar en los Juegos Olímpicos de los Angeles (1984) el mayor espectáculo del mundo: *the CIVIL warS* (las guerraS CIVILES): un proyecto multinacional producido por partes en seis países diferentes, en el que se han utilizado una docena de idiomas y han participado centenares de actores, cantantes y técnicos teatrales. A pesar de basarse esencialmente en una estructura formal —como siempre en las "óperas" de Wilson— las escenas de *the CIVIL warS* presentan, en asociaciones muy libres, a grandes personajes del siglo pasado. *las guerraS CIVILES*, en cierto modo, constituye una ilustración del espectáculo de la historia.

Incluyendo los *Knee Plays* que se presentan en el Festival de Otoño de Madrid, *the CIVIL warS* está constituido por seis partes: la primera sección fue producida en Holanda y estrenada en Rotterdam en septiembre de 1983; la segunda —producción alemana con participación del escritor alemán Heiner Müller— se estrenó en el Schauspiel Köln de Colonia en enero de 1984. La tercera sección, producida en Roma, se estrenó en la Opera de Roma en marzo de 1984. Se han producido otras dos partes de la ópera en Japón y Francia, cuyos decorados y vestuarios han sido ya realizados. Estas dos últimas secciones de *the CIVIL warS* han sido ya ensayadas y están a la espera del estreno.

Francia no obstante, ha sido también escenario de la primera parte de *las guerraS CIVILES* (la misma que se produjo y estrenó en Rotterdam): Además

de su presentación en el Festival de Otoño de París de 1983, la sección o acto 1-B de la ópera de Wilson ha pasado sucesivamente por Nimes, Grenoble, Villeurbanne, Niza, Bordeaux, Lille y El Havre. En cuanto a la producción americana, *the Knee Plays*, se estrenó en Minneapolis en abril de 1984.

El trabajo teatral de Wilson es fundamentalmente visual. Sus bocetos, repetidos una y otra vez, reafirman el sentido y la forma de la obra. La ejecución rápida, automática de estos dibujos por parte de Wilson sugiere una simultaneidad entre la acción del dibujo y el proceso del pensamiento, como si los dibujos dieran forma a las ideas al mismo tiempo que las comunican.

Wilson hace dibujos antes y después de la realización de su espectáculo. A pesar de que en ellos no se incluyen detalles técnicos para la construcción de los decorados o de las luces, a menudo el resultado final guarda un sorprendente parecido con los dibujos hechos por Wilson a carbón, tinta o lápiz.

El proceso de elaboración de cada sección y de la producción en su conjunto comienza con intensivos programas de talleres de trabajo a los que asisten los actores, el compositor y los técnicos teatrales. Las primeras sesiones, en las que tomó forma el proyecto de *the CIVIL warS*, tuvieron lugar en Munich en agosto de 1981 y en Friburgo en junio de 1982.

Bob Wilson había ordenado su mosaico durante años, utilizando la técnica de las empresas multinacionales, consiguió provocar el estupor del mundo del espectáculo, debido a la eficacia de una estrategia publicitaria que reunía los métodos de Broadway y los de los desfiles de modas. Así montó breves muestras de la gran obra en julio de 1982, en Friburgo, donde le fue confiado el Teatro Municipal, además de algunas salas de la Universidad. Allí, Bob Wilson convocó a sus fieles: nombres ilustres de la vanguardia,

antiguos colaboradores, alumnos de los conservatorios, americanos, alemanes y algunos integrantes de minorías nacionales, en un total de ochenta personas. Todos participan gratis —en su mayor parte, sin que se les reembolsaran sus gastos siquiera—. Aquella especie de seminario tenía como fin crear, repetir con Bob Wilson la síntesis de un espectáculo que no todos interpretarían.

Al final del seminario, durante dos fines de semana agotadores, Bob Wilson convocó a sus amigos, gentes de teatro, organizadores de giras, mecenas eventuales, para ofrecerles una demostración práctica de su proyecto. El tema y la estructura del espectáculo estaban minuciosamente ilustrados por unos dibujos expuestos y puestos a la vista. a continuación, se desarrollaron durante cinco horas muestras del espectáculo. Cinco horas llenas de palabras, sin decorados, poco representativas de un espectáculo que se anuncia como hiper-costoso y, sobre todo, visual.

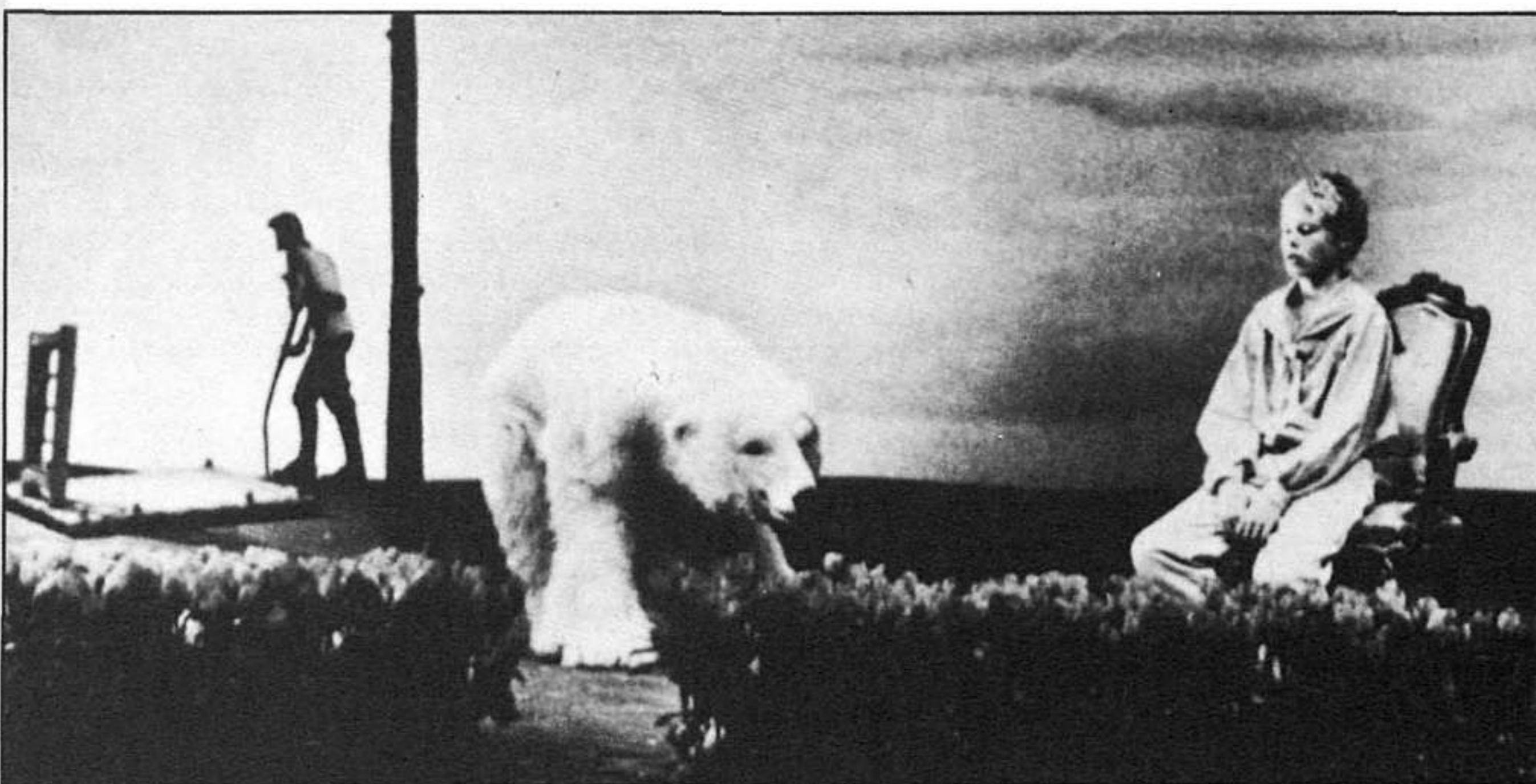
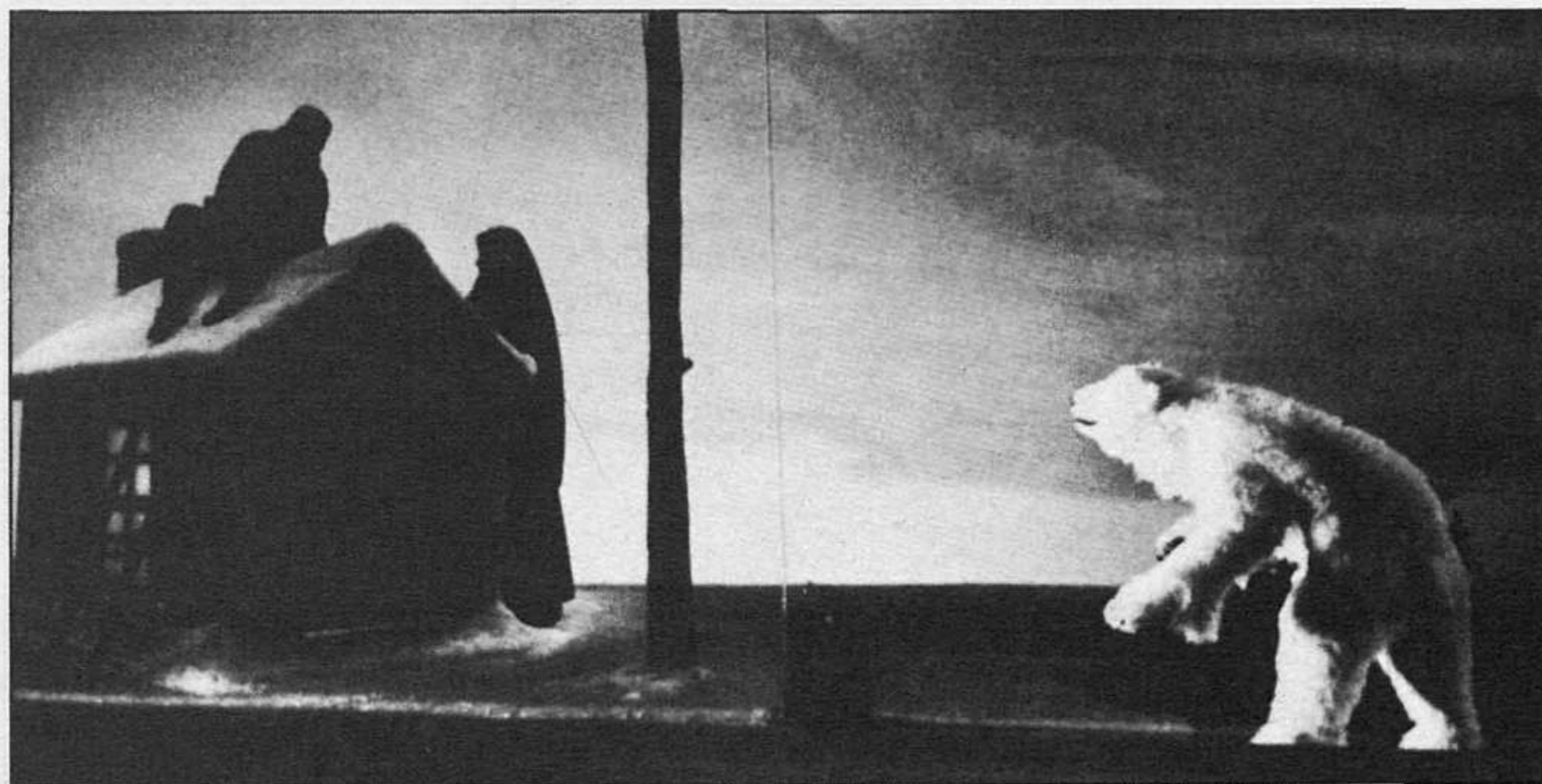
Cada uno leía su texto, folleto en mano, imitando los movimientos. Poco importaba si las escaleras hacían de árboles, si las mamparas indicaban las montañas y los cantos se esforzaban por seguir una música grabada que además era provisional. Los mecenas podían comparar este boceto con la perfección sofisticada de una maqueta, en la que todos los complicados cambios de decorado ya se habían realizado.

El calor, el efecto claustrofóbico hubieran podido actuar como un bumerang. Pero la fascinación de los tiempos a cámara lenta como en las primeras obras de Bob Wilson— ha terminado por actuar como un lavado de cerebro. Fue justamente en Friburgo donde el espectáculo encontró las bases de su imponente presupuesto. Allí, Bob Wilson halló nuevos partidarios pertenecientes al mundo de las grandes finanzas, y donde tuvo origen el rumor de esos Juegos Olímpicos de la

ilusión visual. El cruce de su locura de artista megalómano con un genio comercial complementamente inesperado, hizo que Bob Wilson recorriera el mundo durante meses, visitando mecenas, especulando con el miedo de éstos a ser excluidos del acontecimiento, organizándolos por separado, y afirmando que el resto del espectáculo, por supuesto, estaba en proceso de montaje en otros lugares...

De esta manera, Bob Wilson ha conseguido arrancar un contrato a la Opera de Roma, a la que, como a todo el teatro lírico italiano, no le gusta particularmente comprometerse por escrito. Y el trabajo ha continuado, incluso, cuando, cerrado por cuestiones de seguridad, el teatro había suspendido toda actividad. Finalmente, Bob Wilson ha reunido a un grupo de cantantes, incluida una estrella como la soprano negra Ruby Hinds, para un trabajo escénico de quince días, en el mes de julio, siete meses antes del estreno... Un milagro, cuando se piensa en el pequeño número de ensayos al que están habituados los cantantes... y mucho más cuando Phil Glass todavía no había compuesto la música del acto quinto.

Este acto durará una hora y media, será una verdadera ópera con partes de ballet y solamente dos actores, con textos en italiano, en latín, en inglés. Bob Wilson ha aplicado su método habitual, que prevé la fase A —un work shop para el estudio del texto y de los movimientos—, que precede en unos meses a la fase B, el montaje definitivo. En el sofocante calor del julio romano, en la sala de una galería no climatizada, se ha podido asistir a la fase A. Después de dos días, el movimiento estaba fijado excepto para los bailarines, contratados en otros lugares. Los actores actuaban sin vestuario. Hay una cantante de espirituales, animales, personajes de la historia americana— la señora Lincoln, Robert Lee, o italiana, Garibaldi, el héroe preferido del presidente Craxi, el fantasma de Hércules... Cada uno en su momento se desplazaba dulcemente, según el ritmo previsto, se sometía a una contabilidad obsesiva, contaba hasta cinco antes de salir, hasta dieciséis para recorrer diez metros, hasta treinta para girar la cabeza en 45 grados... y Phill Glass estaba allí, registraba los movimientos, definía los tiempos con una precisión maniática, estudiaba a los cantantes, sus gestos, su carácter... Y recogía las propuestas... Como si se tratase de una música de película. Como en una película, la ópera según Wilson, la música viene después de la imagen.



Tres secuencias de "The CIVIL warS". (Foto: George Meroni).



**BOCETO DE LAS ESCENAS DE
"the CIVIL warS"
1982-1983**

PRIMER ACTO

I.A.

"Knee Play" 1:

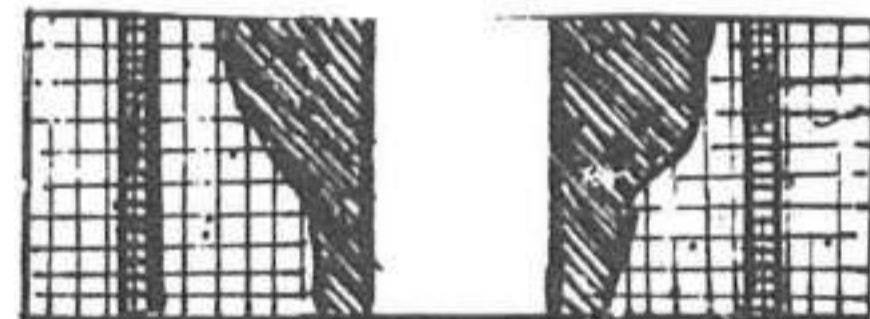
- Hombre en un árbol.
- León debajo del árbol.
- Silencio.
- El hombre colgado del árbol.
- Goethe en una mesa.
- Buitres volando.



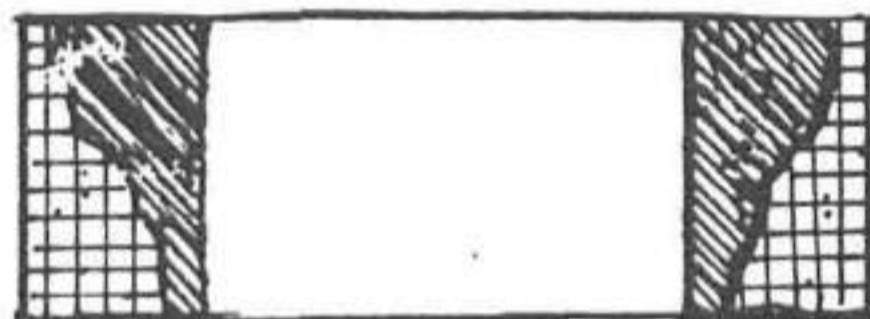
- Inmenso mapa de un continente.
- Dos personas hacen un plano.
- Berlín/Puerta de Brandenburgo en miniatura en primer plano del escenario.
- Las escaleras empiezan a danzar.
- Señales luminosas en la pared.



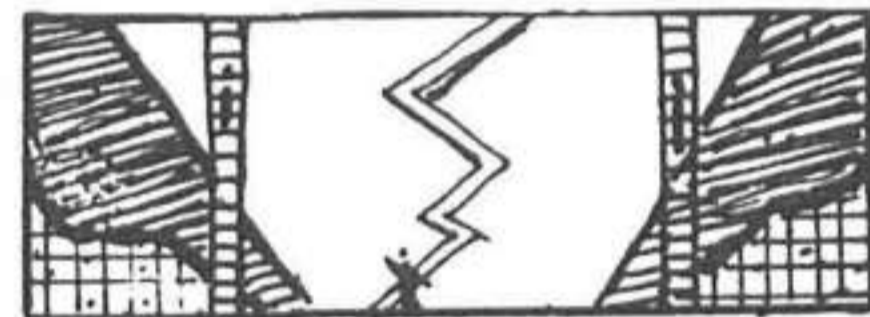
- Alocución radiofónica, Enrique V (cinta).
- Soldado de plomo, muñeca mecánica, chico con tambor.
- El continente se divide en dos.
- Música tipo Thallis.
- Vista de la iglesia de Gedachtnis, Berlín, algunos conejos cebados.



- Un soldado desfila en solitario.
- Aparecen otras torres.
- El viento aumenta al tiempo que la música.



- Cielo gris.
- Entra Voltaire por un escotillón, envuelto en luz amarilla.
- Aparece la orquesta en el foro.
- Voltaire, Federico el Grande.



- Soldados desfilando con uniforme de color rojo.
- Federico el Grande.
- El continente se divide en pedazos.



I.B

"Knee Play" 2:

- Dos hombres han cortado el árbol.
- El árbol cae lentamente.
- Los hombres se llevan el árbol, regresan con un tronco.
- Ayudados por un tercero, amarran el tronco a una cabaña.



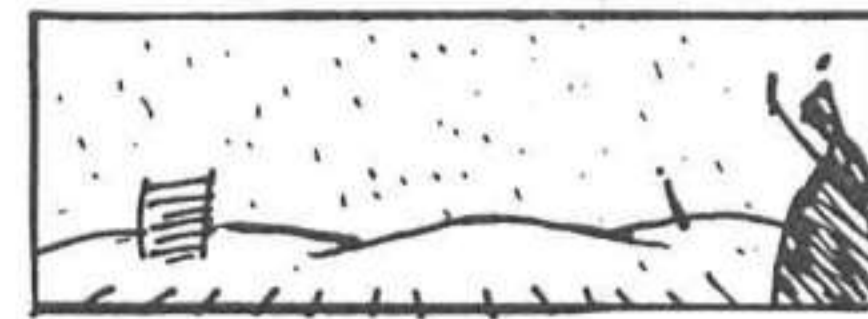
Invierno: nieve.

- Soldado de la guerra civil, silbando, comienza a cruzar de derecha a izquierda.
- Vieja dama sale de una casa y cuida del jardín.
- Mata-Hari patina por el canal, pasan otros patinadores.



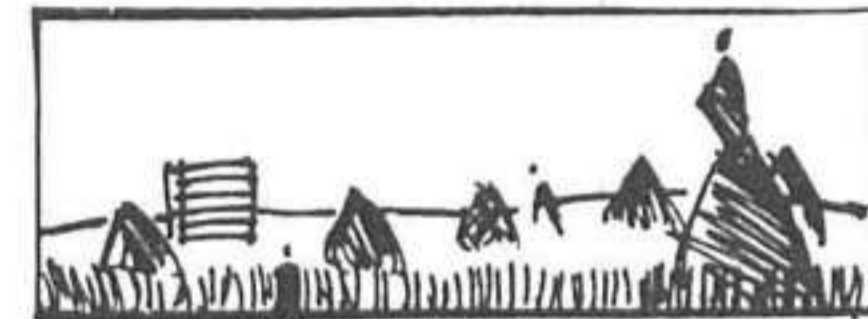
La nieve disminuye.

- La mujer más alta del mundo entra por la derecha. Lleva un hombrecillo en la mano (Guillermo el Silencioso).
- El soldado de la guerra civil, todavía cruzando.



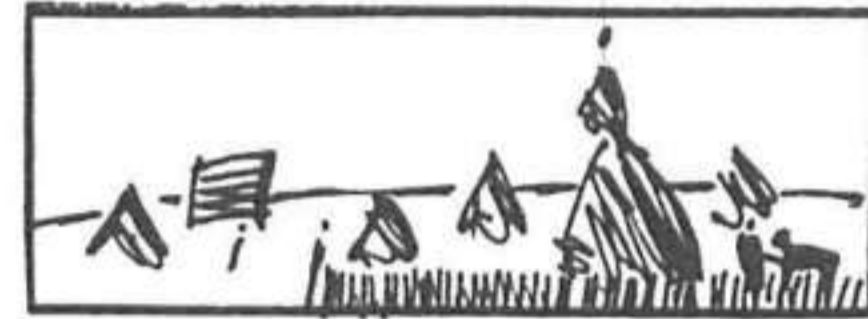
Otoño.

- Soldado cruzando, mujer en el jardín. La mujer más alta sigue cruzando el escenario.
- Siega.
- Los demás trabajando el campo.
- Silos.



— Danza de la cosecha.

- Niño con vaca entra por la derecha.



Verano.

- Soldado todavía cruzando.
- La mujer más alta en el centro del escenario.
- Un barco navega por el canal.
- El niño se despide del viejo y de la mujer, sale por la izquierda con la vaca.



- Mujer más alta; soldado cruzando.
- El niño regresa con judías, habla con el viejo, que tira las judías.



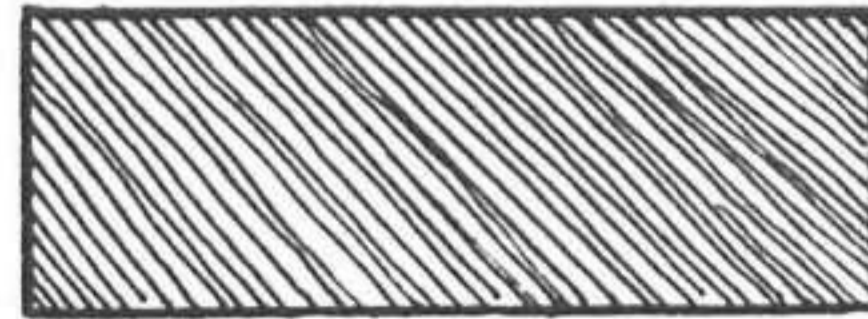
- Crece una planta de judías.
- El niño corre y trepa por la planta.



- Mujer vieja en el jardín.
- Soldado todavía cruzando.
- Dúo entre el niño en la planta y la mujer más alta.
- El viejo observa.



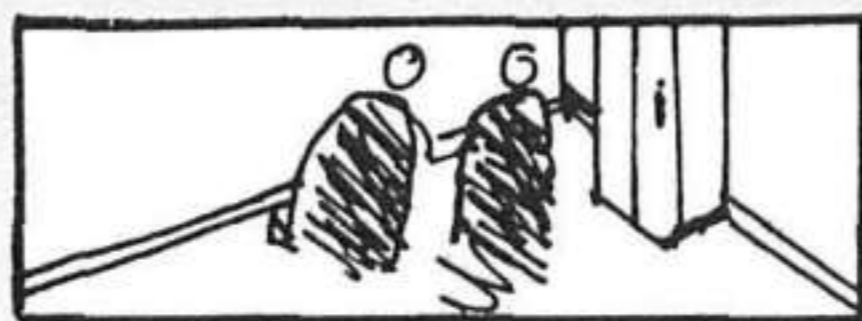
Oscuro.



- Casa de los gigantes en el cielo (posiblemente película).
- El niño entra de puntillas, se esconde en una alacena.
- Entra un gigante y se sienta a la mesa.
- La giganta entra con comida y espía al niño.



- Los gigantes comen.
- El niño encuentra un harpa en la alacena y empieza a tocar.
- Los gigantes van a investigar.
- El niño se escapa con el harpa.



Primavera.

- Soldado de la guerra civil cruzando.
- Viejo y vieja en el jardín.
- La mujer más alta a la izquierda.
- El niño desciende por la planta.
- El enorme pájaro cruza el cielo volando.



- El niño tala la planta y el gigante cae al jardín de tulipanes.



- El niño se mueve hacia la izquierda y toca el harpa.
- Mata-Hari entra desde la sala y camina hacia un segundo plano.
- Soldado de la guerra civil cruza el escenario y sale por la izquierda.



I.C.

"Knee Play" 3:

- Dos hombres construyen el casco de un barco.



- Dos tigres en las colinas (marionetas manejadas por dos mujeres).
- Cantan poemas japoneses.



Colinas al fondo.

- Dos hermanos Hunt jugando al billar americano en una gigantesca mesa iluminada.
- Una ninja salta hacia adentro y afuera.



La mesa de billar se divide en dos mesas:

- En una, dos hermanos Hunt.
- En otra, Minamoto no Yoritomo y Yoshitsune.
- Tres ninjas saltan hacia adentro y afuera.



Las mesas de billar permanecen.

- Dos jirafas y dos tigres.
- Los tigres cantan, las jirafas hablan.



- Dos tigres, dos jirafas.
- Ocho mesas de billar con dos hermanos Hunt, dos Minamoto, seis parejas más.
- Los tigres cantan, las jirafas hablan, la gente canta; muchas lenguas diferentes.
- De repente cantan todos juntos en japonés y aparece la Tierra en la lejanía.



- Dos tigres y ocho mesas de billar.
- Los tigres descienden de las montañas y van a cantar debajo de la mesa de billar.



FIN DEL ACTO PRIMERO

SEGUNDO ACTO

—El general Lee solo sobre su caballo.



II.A "Knee Play" 4:

—Tres personas terminan de construir el barco; lo empujan al agua.

—Otra persona entra con bebida y bautizan el barco. Se hacen a la mar.



—Dos mujeres jóvenes delante de un gran ventanal.
—Por la ventana se pueden ver unas escaleras mecánicas con gente que sube y baja.



—Dos mujeres de edad avanzada a cada lado del escenario. Diálogo.



—El caballo del general Lee en escena durante dos minutos.
—Música.



—Dos mujeres jóvenes en escena, delante de la ventana.
—Dos mujeres mayores a cada lado del escenario. Diálogo.



—Dos mujeres jóvenes y dos mayores.
—El general Lee sobre un esqueleto de caballo.



—Dos mujeres mayores; Lee a caballo.
—Por el gran ventanal se puede ver un hormiguero por dentro.

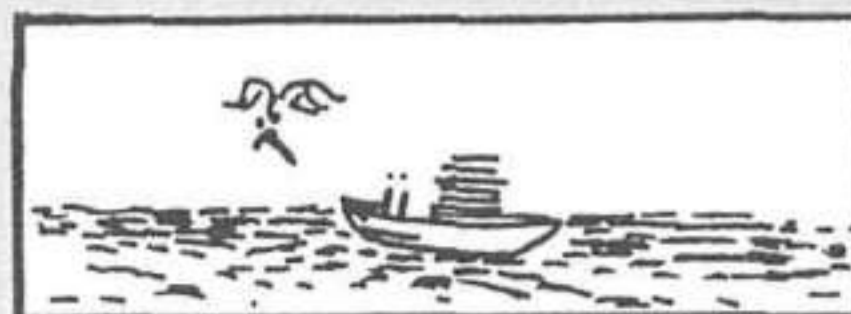


—Hormiguero (película).



II.B.
"Knee Play" 5:

—El barco aparece navegando por la derecha.
—Tres hombres a bordo.
—Desciende un pájaro gigante y se lleva a uno mientras los otros dos se quedan mirando.



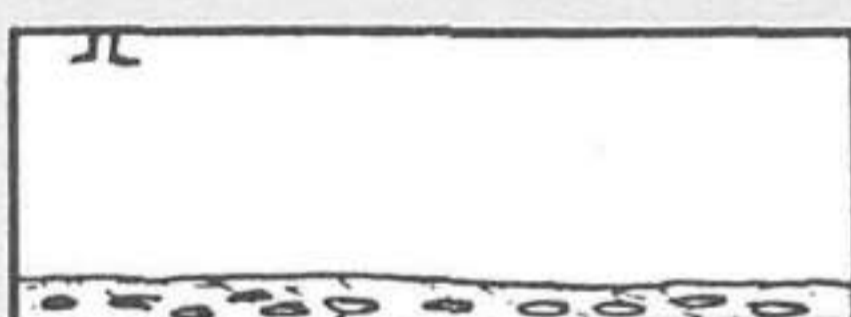
—Aparecen un par de pies por la parte superior del escenario.



—Aparecen más pies por la parte superior del escenario.



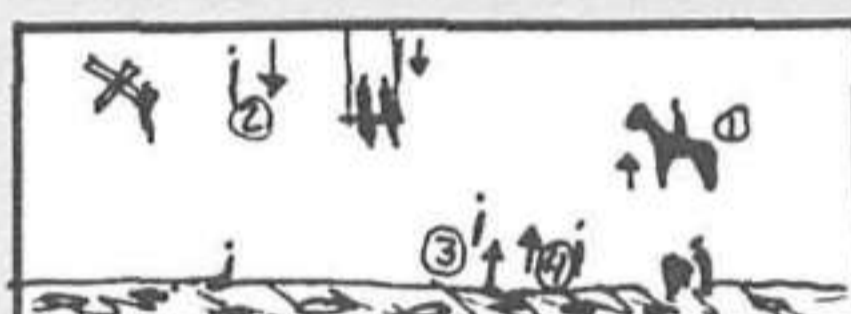
—Desaparecen los pies hasta que sólo queda un par.



—Las ninjas ascienden.



—Varios personajes históricos aparecen y salen: 1) Enrique IV a caballo; 2) Una mujer medieval; 3) Mathew Brady con su equipo de fotografía; 4) Dos loros; 5) Marx; 6) Harriet Tubman; 7) Un piloto ruso; 8) Mata-Hari; 9) Don Quijote con un molino de viento.



Figuras históricas:

10) Una enfermera de la guerra civil;
11) Un ángel; 12) Un indio americano; 13) Juana de Arco;
14) Un hombre de negocios.

—Un avión vuela de arriba abajo.

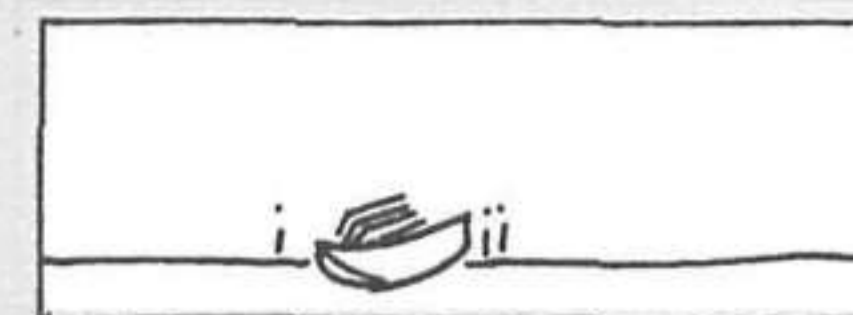


—Poco a poco, la mayoría de los personajes salen volando hacia arriba y hacia abajo, atravesando el suelo del escenario. Dejan a Juana de Arco cantando, al muñeco de un hombre de negocios y a unos cuantos personajes flotando.

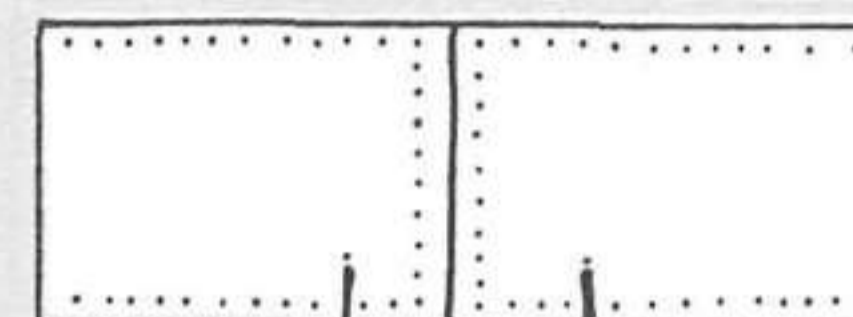


II.C.
"Knee Play" 6:

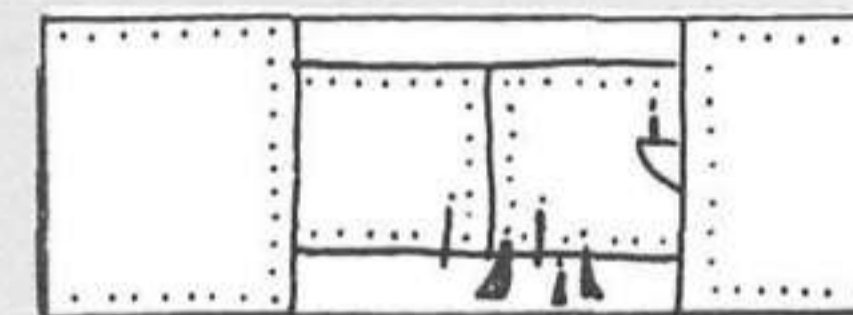
—El barco atracado a una roca.
—Dos personas cargan el barco, luego escriben sobre el casco.



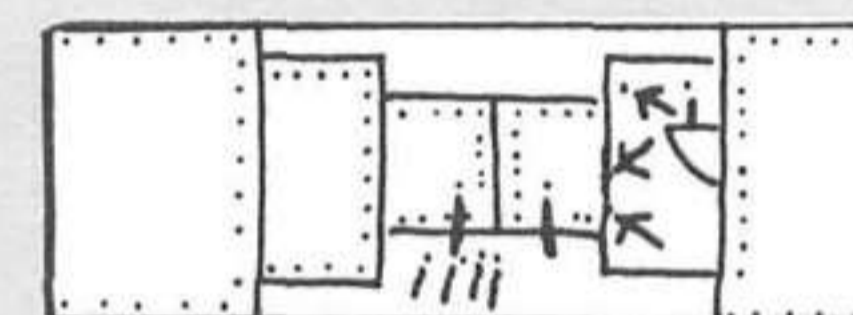
—Dos grandes puertas metálicas.
—Dos cantantes de ópera histéricas con ropa de ensayo, gritando.
—Se escucha un fuerte aporreo detrás de la puerta.



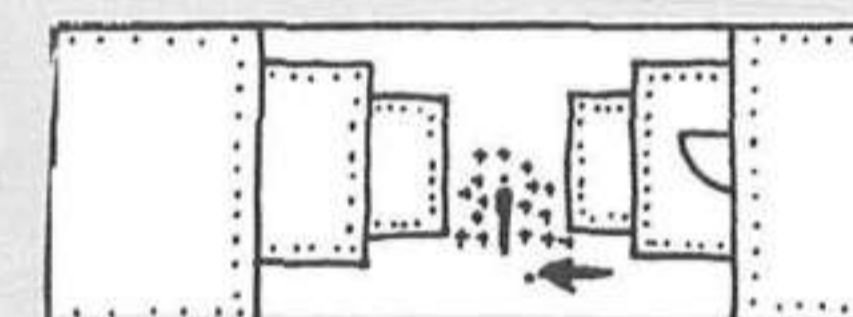
—Las puertas se deslizan, dejando ver a Lincoln en un palco, contemplando una escena de "Lo que el viento se llevó".
—Otro par de puertas idénticas al fondo.
—Los cantantes se han desplazado hacia el fondo.
—Lincoln recibe un disparo y empieza a caer lentamente.



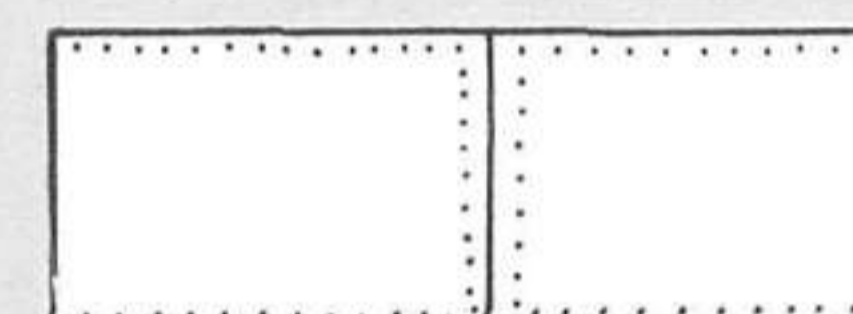
—Se abre el segundo par de puertas dejando ver el desarrollo del drama "noh" *Funa Benkei*.
—Otro par de puertas al fondo.
—La obra "noh" se paraliza; Lincoln continúa cayendo.
—Lincoln llega al suelo.



—Se abre el tercer par de puertas, dejando ver a Lincoln de espaldas al público dirigiéndose a una multitud al fondo: Discurso de Gettysburg.



—En medio del discurso de Gettysburg, las puertas del primer plano se cierran con un gran estruendo.



—Las puertas se abren muy lentamente, dejando ver dos grandes acantilados.
—Entre los acantilados, un pequeño barquito llevando una jirafa a China (siglo XIV) y al almirante Perry al Japón (siglo XIX).



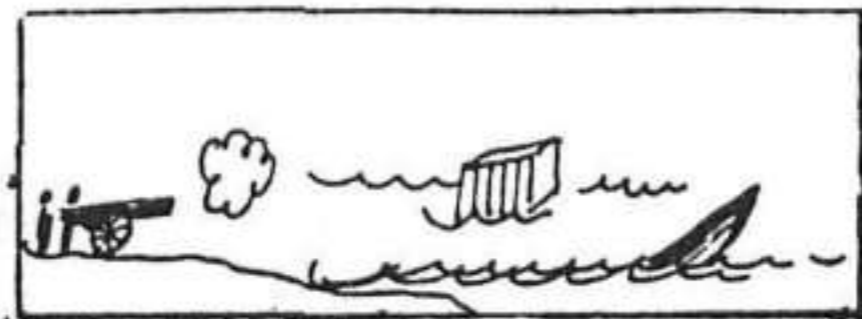
FIN DEL ACTO SEGUNDO.

TERCER ACTO

III.A.

"Knee Play" 7:

- El barco navega por una costa.
- En la orilla, dos personas cargan un cañón y disparan al barco.
- El barco es alcanzado y se rompe, el casco se hunde pero la cabina sigue flotando.



- Batalla entre el Monitor y el Merrimac.

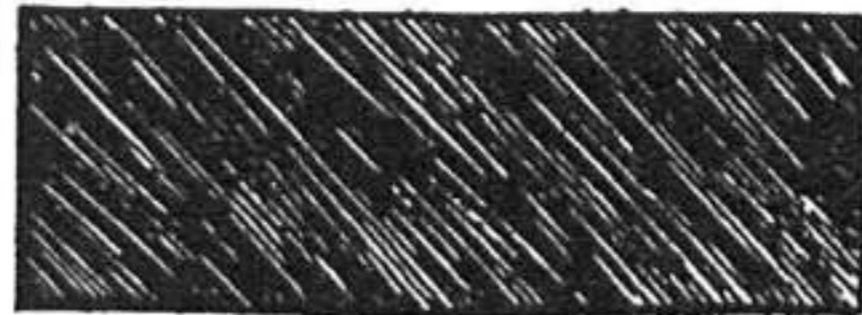


Escena submarina.

- Un John Wilkes Booth joven y otro viejo flotan en cajas de cristal.
- Discurso.



- Oscuro.



—Ventana submarina:

- Ox y Nemo miran por una ventana hacia el jardín submarino.
- Diosa en el exterior.
- Booth flota en su caja de cristal.
- La Reina del Mar llega por la ventana hasta Ox y Nemo.



- Madame Curie atraviesa en bicicleta el jardín, pasa por la ventana y se sienta en un despacho en segundo plano.



- Ox, Nemo y Mme. Curie.

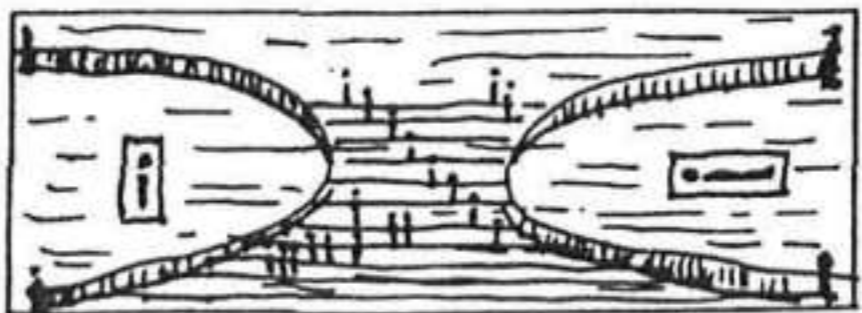


- Cuatro doctores Mudd encerrados en jaulas submarinas.
- Ox y Nemo miran hacia el jardín, pero no les ven.

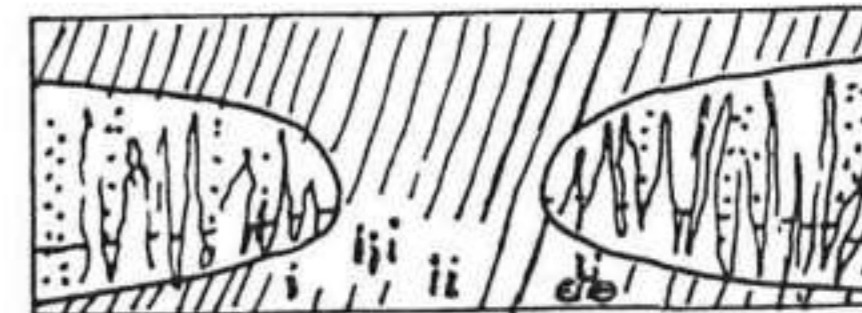


Escena de pelota submarina.

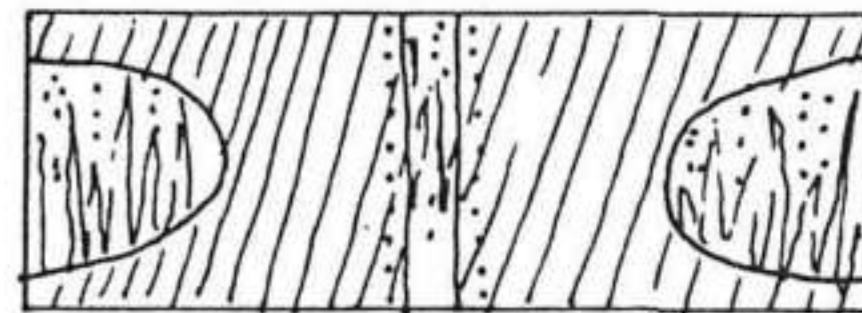
- Escalinata de la Opera de Paris; grandes troneras a cada lado.
- Todos los personajes bajan por la escalinata.



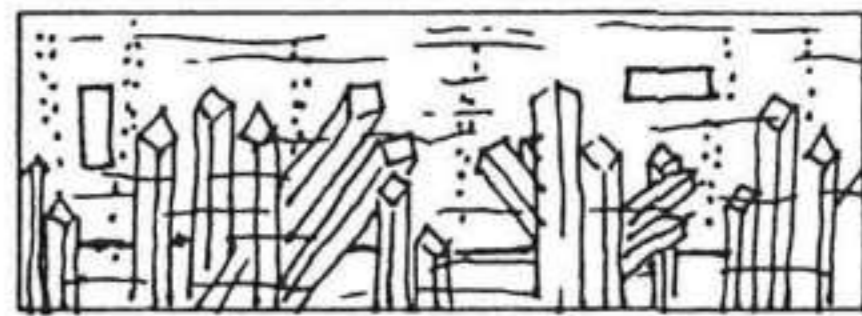
- Fiesta de la Reina del Mar.
- La reina felicita a sus invitados.
- Mme. Curie entra, todos los demás quedan congelados en sus posturas.
- Mme. Curie y la reina salen en bicicleta.



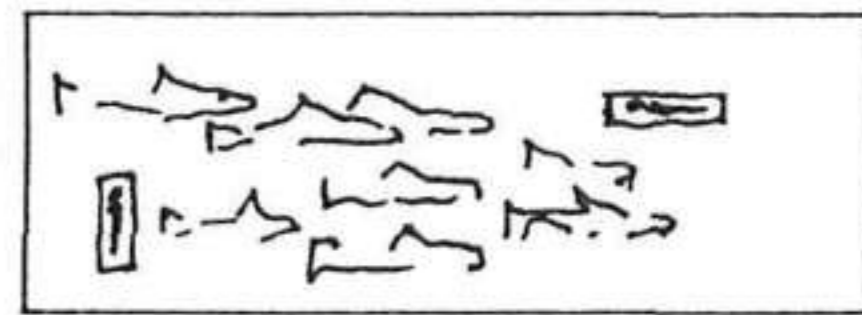
- Mme. Curie se aleja en la distancia, a través de unas macizas puertas metálicas.
- El Dr. Mudd le sigue.



- Ciudad de Cristal.
- Las cajas de Booth están vacías.
- Mme. Curie y Mudd pasean por la ciudad.



- Los Booth en cajas de cristal, monstruos y tiburones.



III.B.

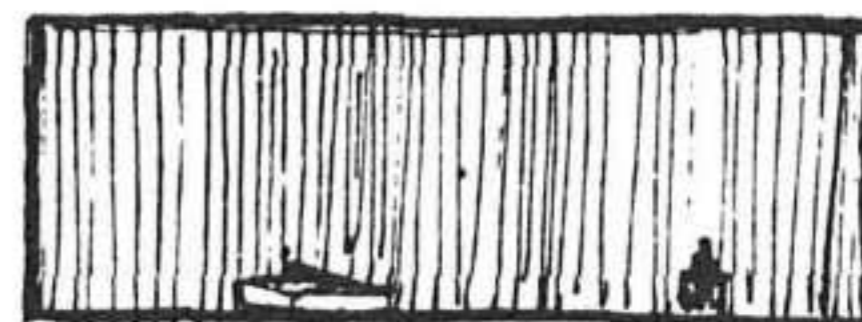
Las gotas de agua adquieren forma de flores. Sobre ellas, una taza de té gigante.

—Una elegante cortesana japonesa del siglo X anuncia la boda de la diosa del sol Ameratsu con su hermano. Así se inicia la dinastía imperial japonesa.



III.C.

—Gran ventanal con cortina.
—El general Lee en una cama de hospital.
—Mme. Curie en el despacho.
—Visita de la hija de Lee.



—Lee en la cama.
—Mme. Curie se va.
—Proyección de barcos de vela sobre la cortina.



Hospital de la guerra civil; puerta en el centro del escenario:

—Abeja gigante en el techo.
—Diez literas del ejército con mosquiteros, cinco a cada lado.
—Entran seis enfermeras por la puerta y bailan vals.



—Mme. Curie entra con una lámpara de radio.
—Enfermeras con uniforme victoriano bailan en los espacios libres entre las camas. La enfermera jefe baila vals por el centro.
—Las enfermeras bailan en el centro, la enfermera jefe se queda mirándolas.
—Visita de la familia Lee.



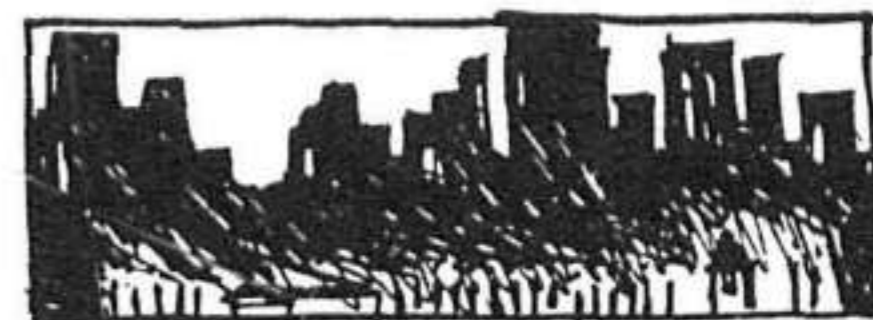
—Las enfermeras van hacia las camas, quitan los mosquiteros y aparecen diez Lincoln, cada uno en una cama.
—Cada Lincoln interpreta su papel: Diablo; equilibrista de cuerda floja; niñera; sereno; acróbata; cómico; bufón; negro con velo; camionero escocés; Otello.



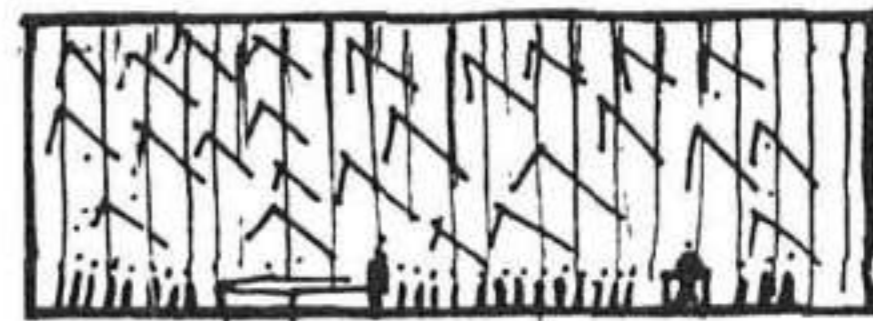
—Lee en la cama.
—Se abre la cortina.
—Proyección de las ruinas quemadas de Richmond.
—Marie Curie en su escritorio.



—Lee muriéndose.
—Miembros de su familia se apiñan alrededor de su lecho: la mujer, dos hijos (sin galones en los hombros) y tres hijas.



—Lee muere.
—Proyección de veleros superpuestos a las ruinas de Richmond.
—Veinticuatro niños pequeños con vestidos y pantalones blancos juegan alrededor de Lee en su lecho de muerte.
Oscuro.



III.D.

"Knee Play" 8:

- Vendedores japoneses de cestas del siglo XIX: Danza de las cestas.
- Se cae una cesta y aparece un niño pequeño.
- Engancha la cesta a un globo de aire caliente.



- El niño emprende el vuelo en el globo.
- El globo llega a Africa; pasa sobre un hombre que está en un árbol con un león debajo.
- Elefante, jirafa, cebra, tigre.



- El niño y el globo llegan a Chipre.
- Un castillo con dos caballeros luchando, gente muerta por el suelo.
- Ricardo Corazón de León entra en compañía de su novia; vienen del castillo.
- Aparecen convidados ebrios. Orgía.



- El globo llega a la luna. Paisaje naranja y verde.
- El niño camina por la luna.
- Pasan a toda prisa animales lunares.



- El globo llega al gran Cañón y desciende.
- Indios luchando.



- En el fondo del Cañón, el niño entra con cuatro más en un Oldsmobile.
- Gestos mecánicos.



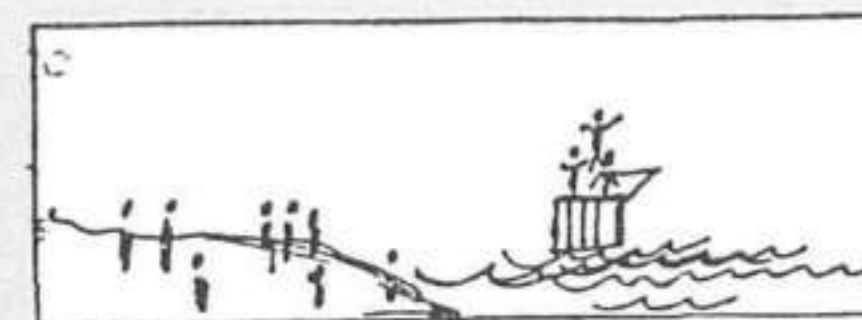
- El grupo del Oldsmobile celebra un picnic y se van.
- El niño permanece detrás, tumbado en el suelo y riéndose.



III.E.

"Knee Play" 9:

- La cabina llega a tierra.
- La cabina se abre dejando ver un espectáculo de juglares mientras unos japoneses observan.



- Hileras de tiendas; preparación para la batalla.
- Sonido de animales aterrorizados.
- Entra el Oldsmobile con dos personas cantando.



- Los soldados se despiertan lentamente y charlan.
- El Oldsmobile con gente, cantan y hablan.



- Los soldados se agrupan y se van.
- El Oldsmobile, con gente cantando, se queda.



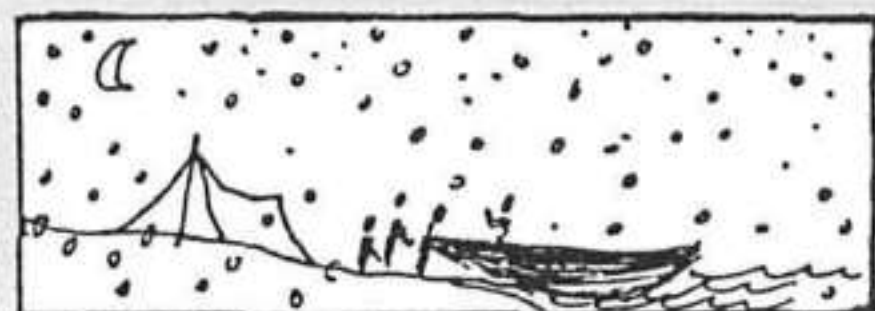
FIN DEL ACTO TERCERO

CUARTO ACTO

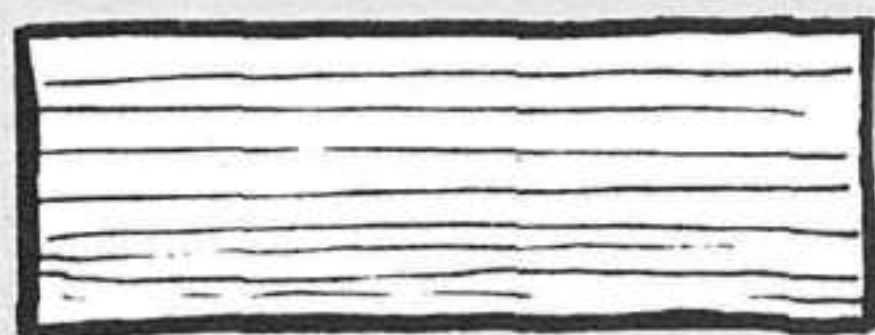
El acto cuarto es una película tomada de diversos archivos cinematográficos, compuesta por secuencias de desastres naturales y épocas conflictivas. En una plataforma delante de la pantalla, se desarrolla una obra de teatro que representa a la unidad familiar en historias de lucha y supervivencia a lo largo de la historia.

"Knee Play" 10:

- Noche, nieve, una tienda de la guerra civil.
- Tres personas sacan el casco del barco del agua.
- Una cuarta persona aparece con un farol y ve la escritura en el casco.
- Todos leen la escritura.



- (Algunas ideas que se pueden incluir en la película de recopilación).
- 100 niños jugando en un campo.
- El rey Harold.



- Aristócratas en zancos, campesinos debajo.



Francia, 1815.

- Napoleón entra a caballo con sus tropas.
- Luis XVIII con gente, en el palacio, haciendo las maletas.



USA: Chatanooga.

- Hombres escalando rocas con escaleras, disparando al espacio vacío.
- Vence la unión.



- Gran roca en el centro.
- Indios peleando, quizás una danza de guerra.



Japón, marzo 24 de 1185.

- Batalla de Dan no Ura.
- Emperador bebé destronado.
- Flores de cerezo cayendo al agua.

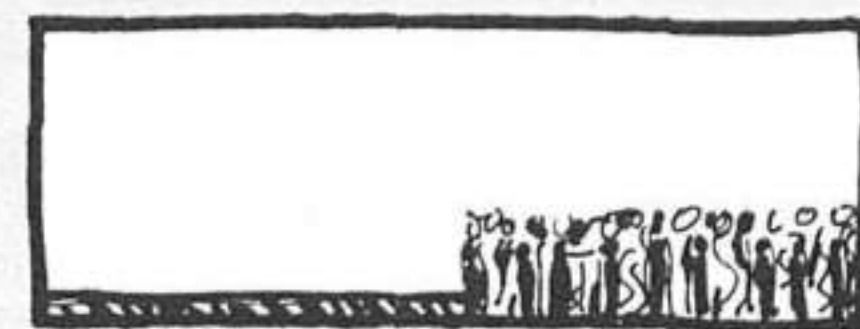


Japón, febrero 1877.

- Nieve.
- Samurais, ejército imperial.
- Un samurai alto. "Saigo".

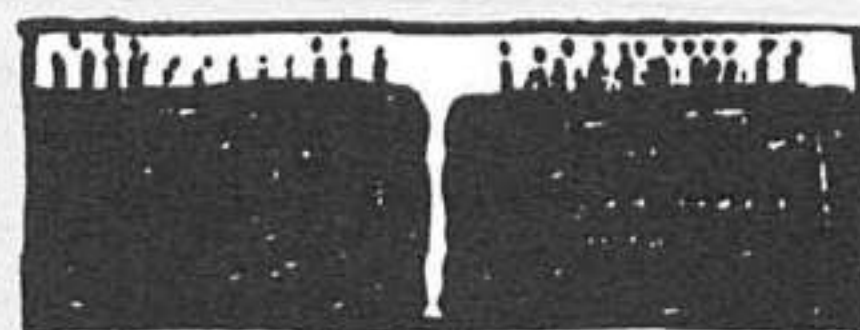


- Animales.
- Liga de príncipes.
- Enrique IV.



España, 1936.

- Universidad de Madrid en ruinas.
- Legión Cóndor.

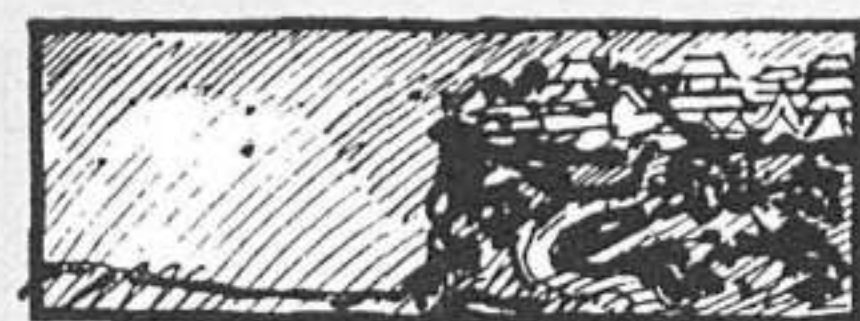


Dresden, 1756.

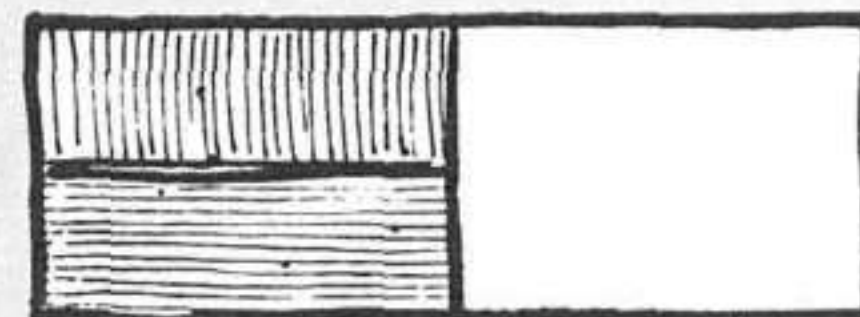
- Se acerca Federico el Grande.



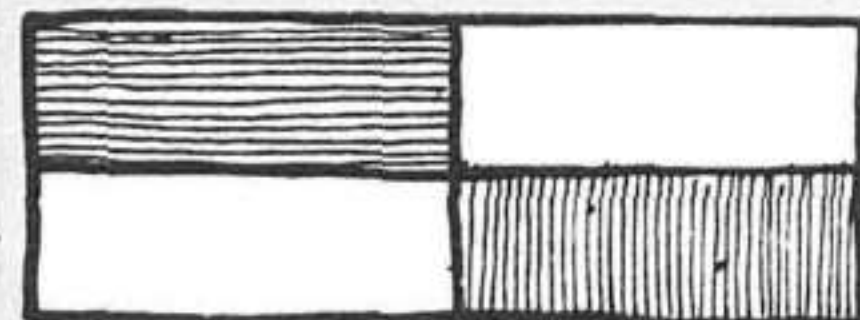
- Toma de Osaka.
- Ninjas saltando.



- Aristócratas.
- Marcha civil de la paz.

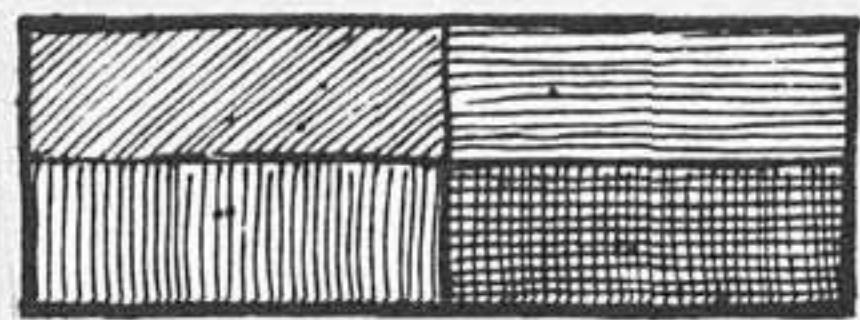


- Primera guerra mundial.

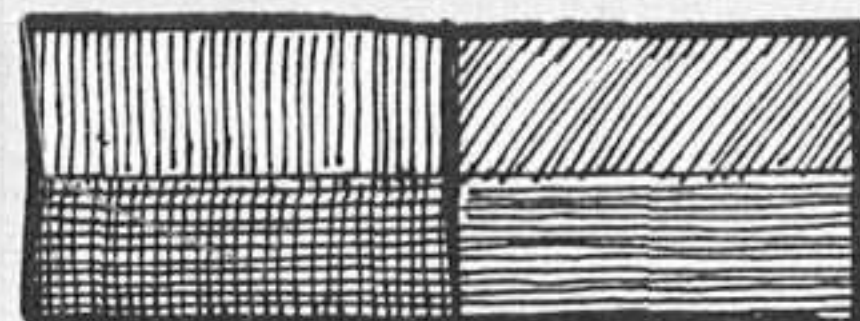


Todos los países:

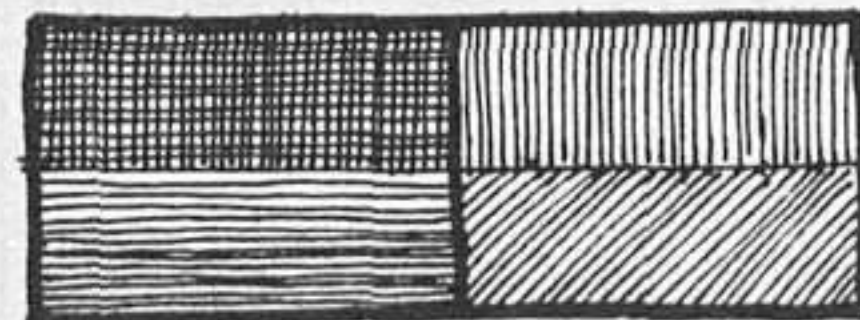
- Kaleidoscopio; gente, objetos, etc. Llenan la totalidad del marco del proscenio.



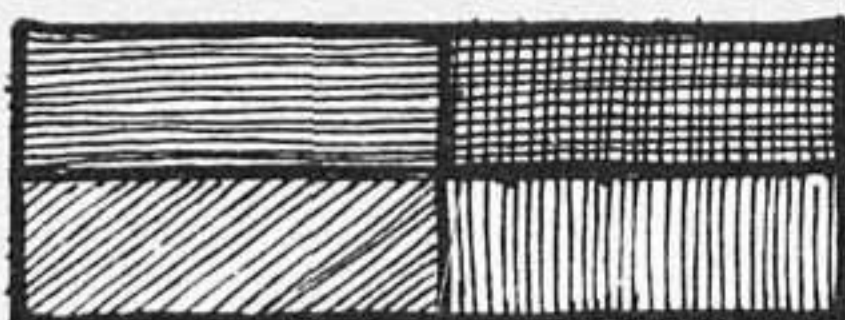
- Continuación.



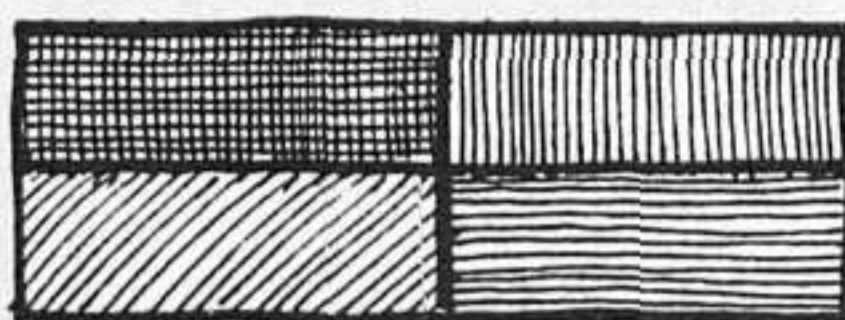
- Continuación.



—Continuación.

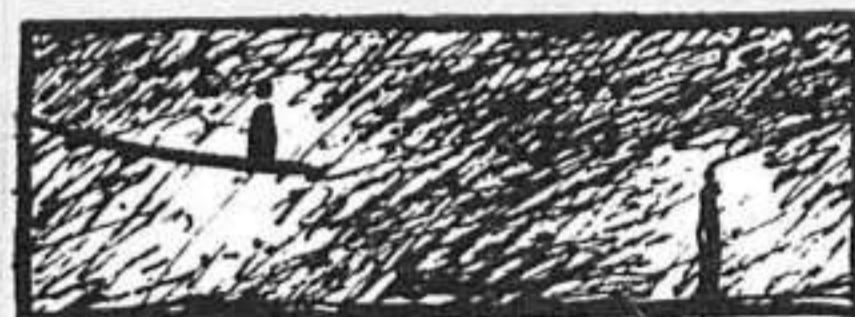


—Continuación.



Epílogo:

- Un búho en una rama del árbol.
- Un Lincoln alto cruza lentamente el escenario.
- Figura de la Madre Tierra.
- Canta un trío.



FIN DEL ACTO CUARTO

QUINTO ACTO

V.A.
"Knee Play" 11:

- La jungla tropical casi oculta el casco.
- Tres personas descubren el casco y comienzan a arrancarle la corteza para encuadernar un libro.



Baile

Caída de cables de un puente colgante cortados en el espacio exterior.



Baile.



Baile.



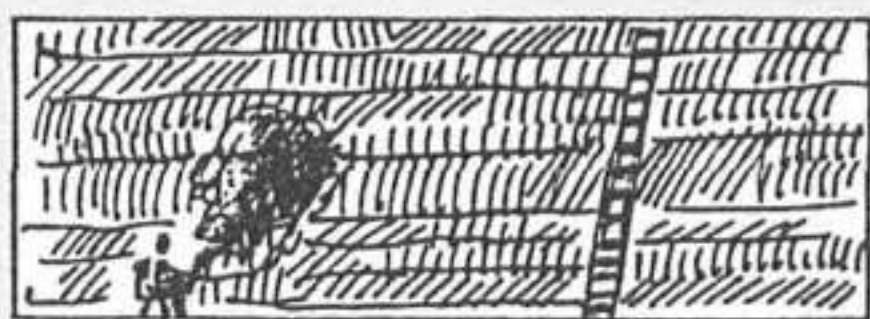
Baile.



V.B.
"Knee Play" 12:

Biblioteca con escalerilla.

- Entra un hombre y coge un libro.
- Se va a una mesa, se sienta y lee.
- El libro se vuelve de color verde y empieza a crecer un arbusto de sus páginas.



Bosque de abedules.

- Los árboles se mueven lentamente por el escenario.
- Coro de sonidos animales.
- Rober E. Lee puede verse por la escotilla de una nave espacial.



El bosque cambia: otoño.

- Se caen las hojas de los árboles y crecen hojas verdes en su lugar.
- Un árbol chamuscado se desliza por el escenario.
- Le siguen un cantante y el coro cantando espirituales negros.



- El árbol chamuscado se va.
- Se van los cantantes.

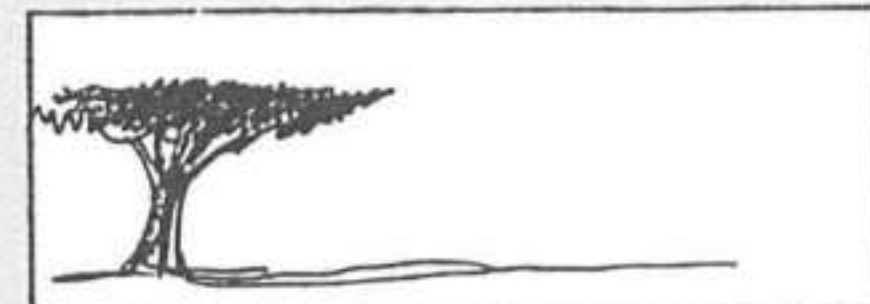


- Aparecen un jardín clásico y árboles.

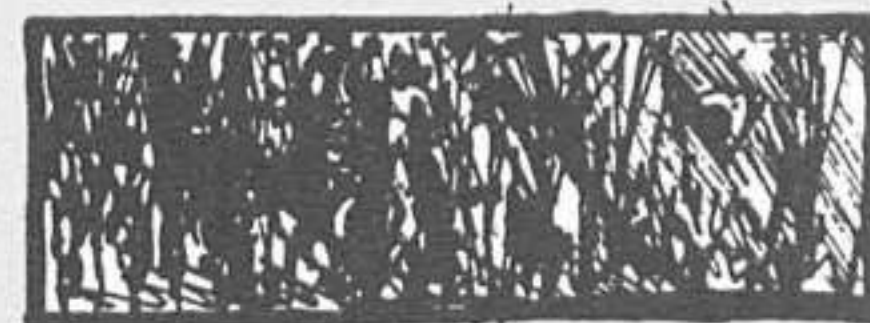


V.C.
"Knee Play" 13:

- El arbusto sigue creciendo hasta convertirse en un árbol.



- El bosque sigue atravesando el escenario, haciéndose más denso y tropical.
- Se ve a la señora Lincoln como una niña, a través de la escotilla de la nave espacial.



- Coro de animales.



- Hércules, vestido de león, atraviesa el bosque.

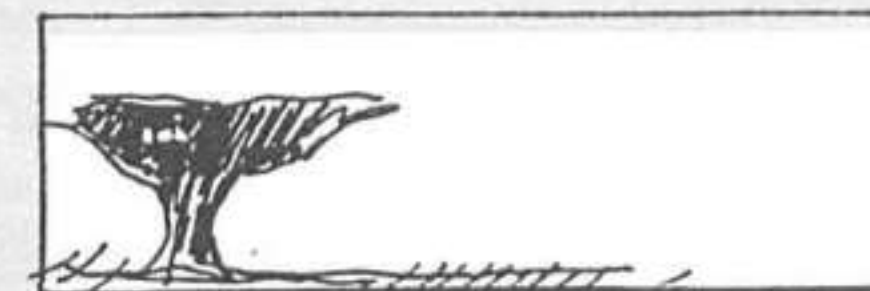


- Hércules desaparece.
- Coro de animales y voz de la señora Lincoln.



"Knee Play" 14:

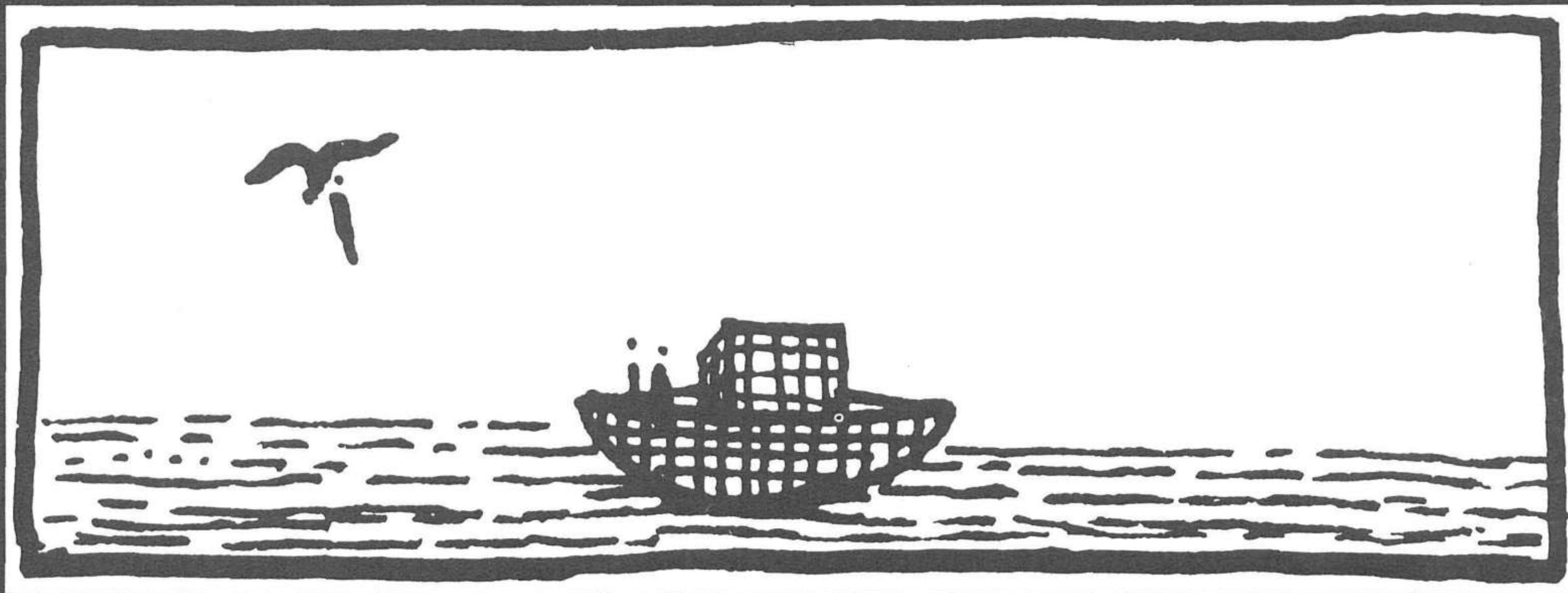
- El árbol permanece en escena. En sus ramas superiores puede verse un libro.



FIN DEL ACTO V

the Knee Plays

by Robert Wilson and David Byrne
for Robert Wilson's *the CIVIL warS*:
a tree is best measured when it is down



ROBERT WILSON

Es como una subhistoria entrelazada en el tapiz de *the CIVIL warS*. Cada una de las piezas de *the Knee Plays* sirve como introducción a la escena más larga que le sigue. *the CIVIL warS* tiene un subtítulo, *un árbol tumbado se mide mejor*. Este es un viejo dicho popular que Carl Sandburg utilizó para el título de su capítulo sobre la muerte de Abraham Lincoln. El árbol del primer "knee play" significa un árbol de vida, quizás en África, pensado como el origen del hombre.

La cabaña que se construye en el segundo "knee play" nos lleva a la segun-

da escena de la ópera (en Holanda) en la que uno ve una cabaña que está siendo construida. En el cuarto "knee play" se ve a un pájaro que agarra a un hombre de la cubierta del barco y se aleja volando con él. Esto nos lleva a una escena en Francia en la que varios personajes históricos son vistos en el cielo. En otro "knee play" se ve la cabina del barco flotando junto a la costa, con el almirante Perry en su segundo viaje a Japón, lo que nos lleva a una escena con actores japoneses que interpretan teatro contemporáneo, mientras Abraham Lincoln observa desde un palco elevado en el aire.

Más adelante, se ve el casco del barco hundiéndose bajo el agua, lo que nos lleva a la primera escena del tercer acto, que es un viaje bajo el agua, un viaje de Julio Verne con el capitán Nemo. Finalmente, se ve cómo el casco del barco es llevado a tierra durante la guerra civil americana, lo que nos lleva a una escena

que nos muestra muchas tiendas, antes de una batalla, durante la guerra civil americana.

Así, sirven en algunos casos como introducción a las escenas mayores, pero por sí mismas cuentan una historia que puede ser vista separadamente. Cuando se ven en el contexto más amplio tienen otro sentido. Por ejemplo, el primer "knee play" es un hombre en un árbol y un león bajo el árbol. En la escena final de la ópera (que es en Roma), Hércules desciende del cielo y es mostrado como un hombre que usa una piel de león. En los momentos finales de la ópera nos encontramos en una selva tropical y aquel árbol original del primer "knee play" que representamos muy abstractamente, aparece de nuevo, de una manera más realista, en esta escena en la que Hércules canta con un coro de animales. De este modo, la pieza está entrelazada como parte de un tapiz.

PROCESO DE CREACION

La puesta en escena de los *Knee Plays* de *the CIVIL warS* ha sido más compleja. Utiliza todo el ancho del escenario, ocho bailarines y aparte un conjunto musical. Su estructura está libremente basada en las convenciones del teatro asiático, en especial el Kabuki, el Noh y el Bunraku japoneses, sin perder por ello sus características específicamente wilsonianas.

Robert Wilson y el músico David Byrne se reunieron por primera vez en Tokio en 1981 y discutieron la posibilidad de colaborar en *the CIVIL warS*. Posteriormente, el primer taller de trabajo para *the Knee Plays* y la sección japonesa se celebró en abril de 1983 en Tokio. David Byrne se unió a este taller y empezó a escribir música para las piezas. También asistieron a esta sesión de creación Adelle Lutz, que ha sido una importante colaboradora artística; Hideo Kanze, dirigente de una de las escuelas más importantes del teatro Noh; y miembros del Waseda Sho-gekijo, un destacado conjunto de artistas teatrales japoneses de vanguardia.

En este taller, Wilson, Byrne y Lutz se formaron su idea para *the Knee Plays*. Imaginaron una sucesión de acontecimientos adaptándolos a la técnica actoral del teatro de los muñecos Bunraku o bailarines que manipulaban los objetos en escena. Los músicos también se ajustarían a la tradición Bunraku tomando posiciones a la izquierda del escenario. El taller de Tokio desarrolló cinco de los trece *Knee Plays*, que fueron presentados en un ensayo público celebrado en la nave donde tuvo lugar el taller, cerca de la bahía de Tokio.

Se acabaron de diseñar las piezas restantes y Jun Matsuno comenzó su trabajo como diseñador de los decorados. En el verano de 1983, Suzushi Hanayagi fue seleccionada como coreógrafa. Una segunda serie de reuniones tuvo lugar en Tokio en enero y febrero de 1984, en las cuales se fijaron nuevos planes. En el año transcurrido desde el primer taller, Wilson y Byrne habían llenado muchos cuadernos de notas con ideas y bocetos. Innumerables ideas compartidas por sus colaboradores han sido revisadas constantemente por Wilson. Aceptando, rechazando y ajustando ese conjunto, él sigue siendo en todo momento el árbitro final de las decisiones.

A lo largo de una serie de meses en 1983, el Walker Art Center y el Guthrie Theater llegaron a decisiones que condujeron a su cooperación en la producción

de *the Knee Plays* como sección americana de *the CIVIL warS*. Adelle Lutz dirigió pruebas en Minneapolis, Nueva York, Los Angeles y otras ciudades americanas para seleccionar a los bailarines. Los anuncios de las pruebas pedían actores masculinos o femeninos y bailarines, y consideraba recomendable —pero no exigía— conocimientos de danza asiática. El resultado es una compañía de ocho bailarines de medios étnicos muy diversos, que reflejan la diversidad cultural de *the CIVIL warS*. El 26 de septiembre de 1984, la compañía, incluyendo a la señora Hanayagi de Osaka y al señor Matsuno de Tokio, comenzó el programa de trabajo final en Minneapolis.

LA MUSICA

Las primeras ideas de Byrne para la música fueron sugeridas por las cualidades percusivas de los tambores Taiko japoneses y de los claves japoneses, y trabajó con una serie de músicos en un estudio de grabación mientras estuvo en Tokio. Cuando en el taller de Tokio se tomó la decisión de producir *the Knee Plays* en Minneapolis, Byrne comenzó a revisar sus planteamientos, optando en lugar de lo anterior, por un desarrollo de elementos de la música de las tradiciones del jazz americano y de los himnos *gospel*, formas de música surgidas del sur americano. De particular interés para él fueron las bandas de música de Nueva Orleans, cuyos celebrados músicos llevan a las calles sus *espirituales* funebres. Byrne desarrolló una parte de su música con la Dirty Dozen Brass Band, en varias visitas que hizo a Nueva Orleans en el invierno de 1983-84. Esta música daría una sorprendente resonancia a otras escenas de la ópera en la que se evocarían escenas de la guerra civil americana a través de cuadros de campos de batalla y apariciones de Abraham Lincoln y Robert E. Lee.

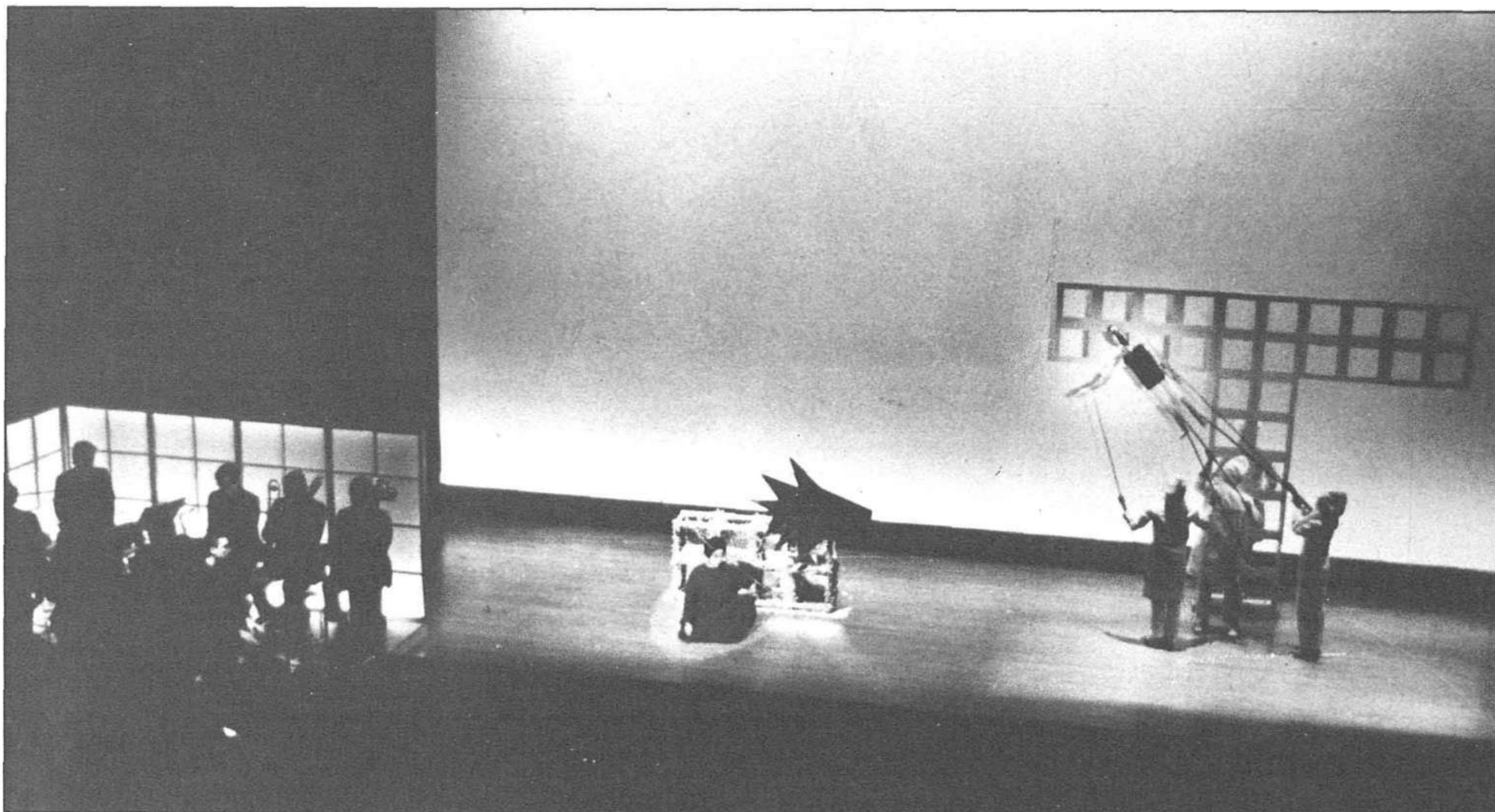
Junto con las partituras de jazz, Byrne ha escrito nuevas obras para un conjunto de instrumentos de viento con su propio lenguaje musical. Su estilo tajante y percusivo, familiar en su partitura para *The Catherine Wheel* (La rueda de Catherine), ha sido relegado en favor de la armonía y la melodía en el resto de las partituras creadas para *the Knee Plays*.

Estos pasajes líricos para grupo de viento fueron compuestos con una variedad de tempos y síncopas. Según eran escritas, a las partituras no se les daba ningún orden. Wilson y Byrne preferían ajustar cada canción a cada pieza cuando estuviera creada la coreografía, en el último taller de trabajo.

Literalmente se podría traducir como *las Piezas Rodilla, the Knee Plays*, que Robert Wilson trae al Festival de Otoño de Madrid, el próximo mes de octubre, es la historia de un árbol, un barco y un libro. Con una duración media entre tres y seis minutos, los *Knee Plays* fueron concebidos como intersecciones distribuidas entre el total de las quince grandes escenas que componen la ópera épica de Wilson, *the CIVIL warS*.

En una presentación de la ópera completa, cada *Knee Play* se representaría en el proscenio, frente a un lienzo blanco, mientras se producen los cambios entre escena y escena. Se trata de *divertissements* o puntos de articulación entre las escenas "mayores". Proporcionan una continuidad de acción, de la misma manera que los "entremeses", ofrecían una distracción entre los actos de un espectáculo. *The Knee Plays*, no obstante, constituyen un ciclo independiente y episódico, cuyo tema se relaciona con la gran amplitud de visiones apocalípticas que se muestran en el escenario principal. Sirven para dar una continuidad al aura de revelaciones de ensueño que emergen y se disipan en la sucesión de escenas y cuadros.

La técnica de los *Knee Plays* había sido utilizada por Wilson anteriormente en *Einstein on the Beach* (1976). En comparación con otras de sus obras, *Einstein on the Beach* era de corta duración ("solamente" un poco más de cinco horas). Pero la elaborada escenografía y los complicados cambios técnicos necesarios entre escena y escena llevan varios minutos. Hacía falta un recurso técnico para mantener el flujo continuo del tiempo. Los cuatro actos fueron ensamblados entre sí mediante el uso por primera vez de los *Knee Plays*. Fueron interpretadas en aquella ocasión por Sheryl Shutton y Lucinda Childs en un pequeño cuadrante a la izquierda del proscenio.



"the Knee Plays".

EL MOVIMIENTO

La coreografía fue desarrollada en el taller de Minneapolis por Suzushi Hanayagi, una de las bailarinas de Kabuki más destacadas, con una formación clásica. Hanayagi lleva a los *Knee Plays* al mismo tiempo las tradiciones formales de la antigua danza japonesa y la estética contemporánea. Durante una década, en los años 60, colaboró en Nueva York con los fundadores de la danza post-moderna en el Judson Dance Theater: Trisha Brown, Ann Halprin, Carla Blank y, posteriormente, Elaine Summers.

En los *Knee Plays*, el movimiento sirve a un propósito funcional, así como estético. Los objetos que se presentan en escena son, en esencia, los personajes de las piezas. El árbol, el barco, el pájaro, el león y el muñeco dorado son el foco de atención. Su despliegue en escena crea la historia. Los bailarines sirven al propósito de animar estos objetos de una forma muy parecida a como los marionetistas del Bunraku dan vida a muñecos de madera y tela. Los bailarines también sirven para situar y trasladar los

objetos escenográficos como lo hacen los *kurogo* (tramoyistas cubiertos de negro) en el Kabuki. *Kuro* ("negro" en japonés) quiere decir invisibilidad. En las convenciones del Kabuki, el *kurogo*, aunque esté claramente a la vista, "no es visto" por el público. En los *Knee Plays*, el telón de fondo es blanco, de modo que aquí los bailarines van vestidos de blanco, una licencia permitida en el Kabuki sólo para escenas de nieve y similares.

La elegancia formal y la estilización de las tradiciones japonesas se mezcla con el lenguaje del minimalismo americano, desarrollado en los días de la "contracultura" y derivado en buena parte de la música y filosofía de Asia.

LOS DECORADOS

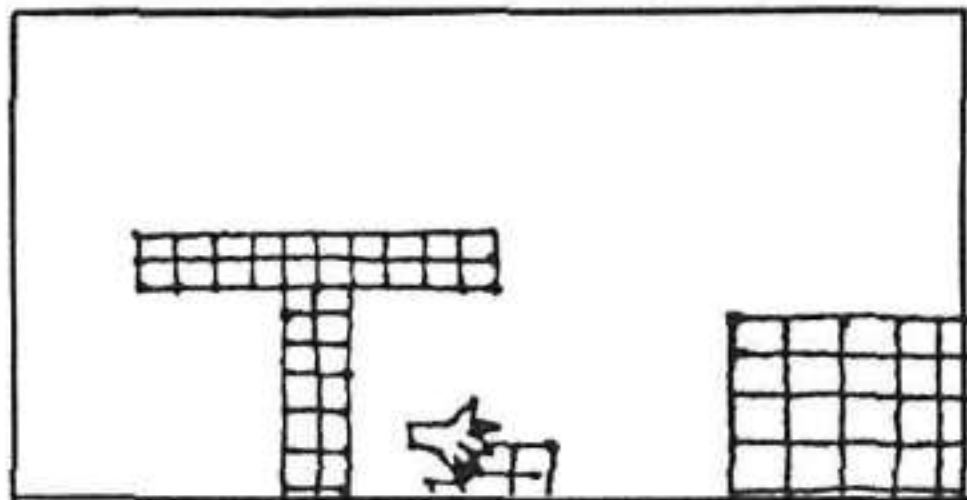
Los diseños de los decorados surgieron de los primeros esbozos de Wilson. Durante el taller celebrado en Tokio en abril de 1983, se completaron las ideas y se celebraron reuniones con el diseñador de los decorados, Jun Matsuno, que eje-

cutaría los dibujos técnicos y supervisaría la construcción de los decorados tanto para *the Knee Plays* como para la sección japonesa de *the CIVIL warS*.

Los decorados están contruidos con cubos entrelazados de madera de aglomerado, cubiertos con muselina, pantallas *shoji* de madera de pino y tela, y figuras completas contruidas con bambú, cobre, tela y *papier maché*. Varios elementos fueron contruidos de modo que secciones de uno pudieran convertirse en partes de otro, ampliando la percepción de la transformación mágica por parte del público. Visualmente, varias de las unidades (el árbol, el barco, la cabaña y la biblioteca, por ejemplo), recuerdan tanto la simplicidad del diseño japonés como el rigor modular de la escultura minimalista americana.

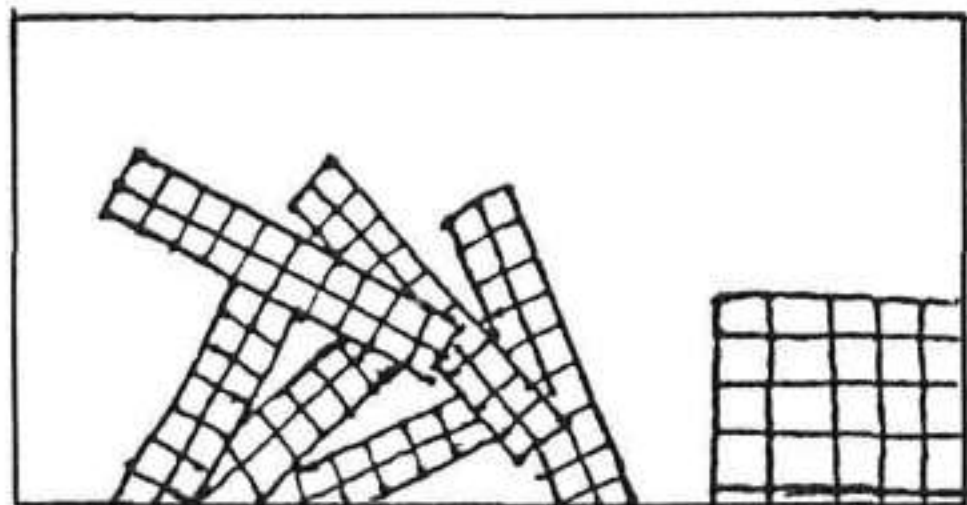
the Knee Plays para *the CIVIL warS* refleja una unión de culturas, especialmente las de Japón y Estados Unidos. Las visiones poéticas de las piezas, su danza y su diseño, sugieren un rico intercambio entre estos dos países. Asimismo, forman la trama del tejido en el conjunto del tapiz de una compleja ópera.

BOCETOS DE LAS ESCENAS



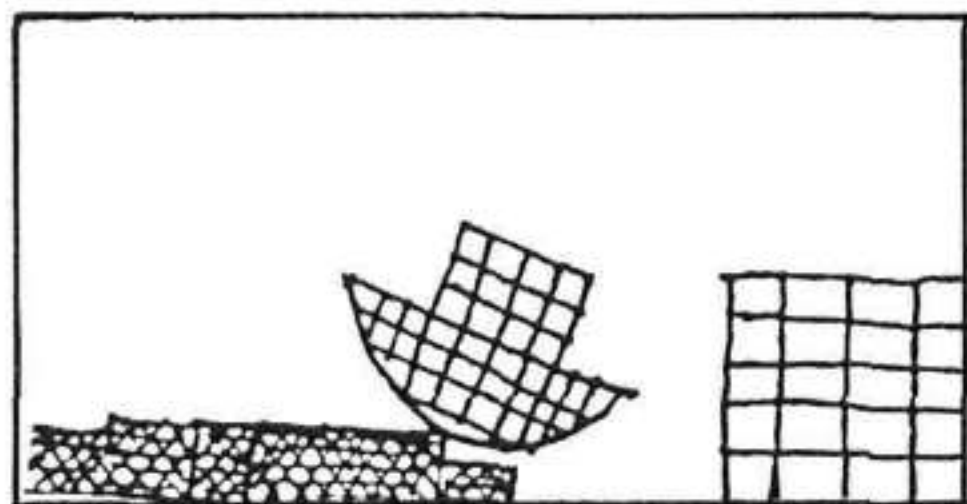
Knee Play 1

Un hombre duerme en un árbol.
Un león debajo del árbol.
Silencio.
El hombre se baja del árbol, pero el león le obliga a subir de nuevo.



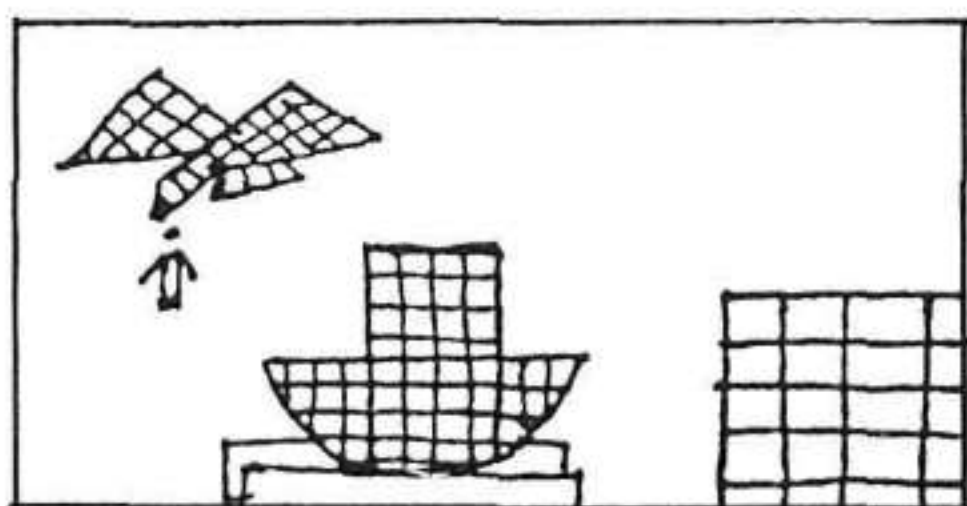
Knee Play 2

Relámpagos.
El árbol se derrumba lentamente.
Las ramas suben volando y los troncos se convierten en una cabaña.



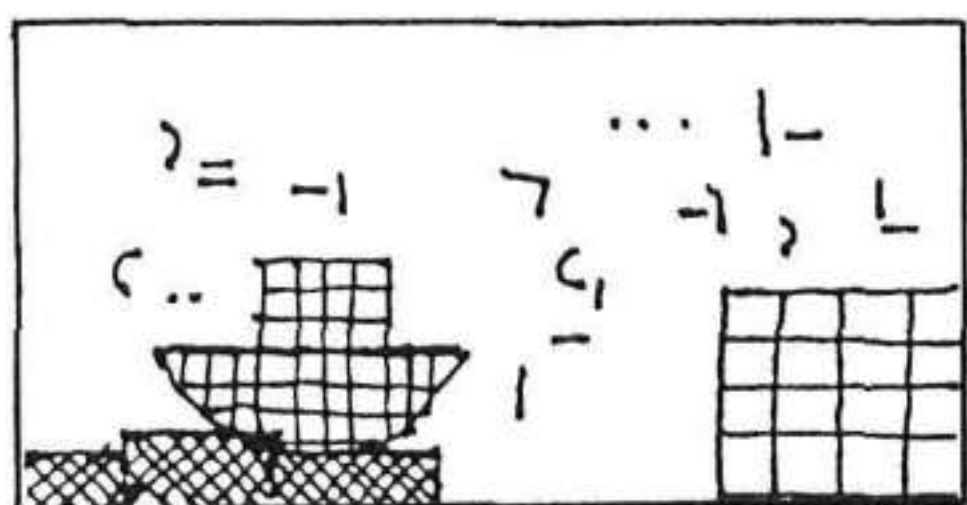
Knee Play 3

Gente construye un casco de barco cerca de la cabaña.
El barco es bautizado y lanzado al mar. Zarpa.



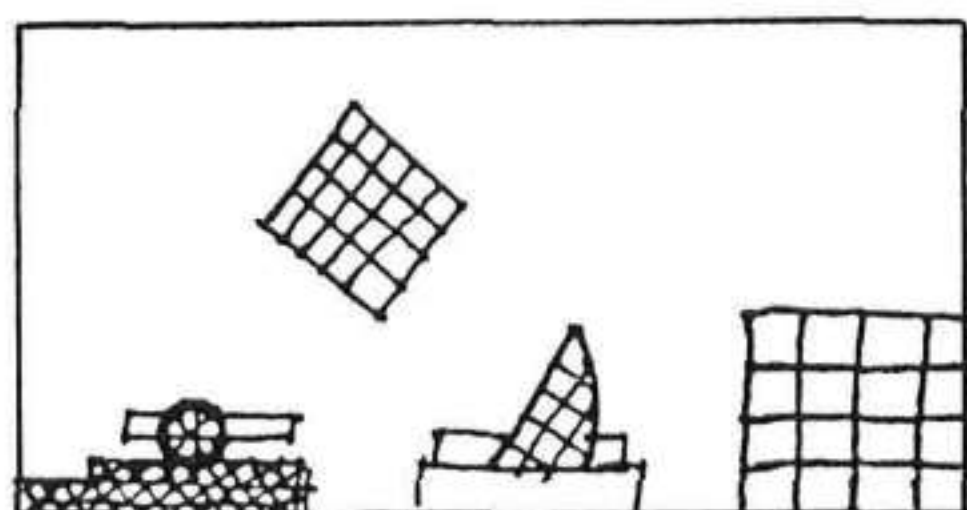
Knee Play 4

Un gran pájaro llega volando desde el cielo.
Aparece el barco, con gente a bordo.
El pájaro coge a un hombre del barco y se va volando.



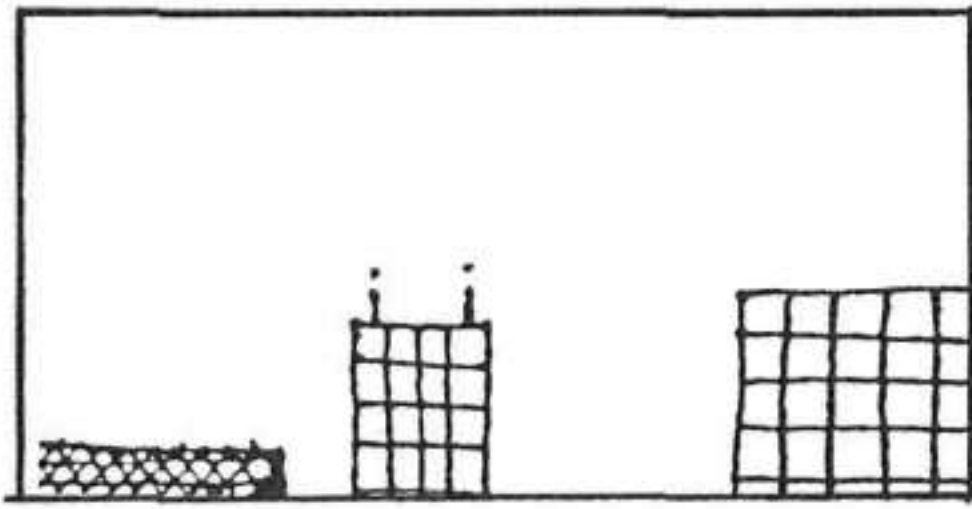
Knee Play 5

El barco queda varado en las rocas.
Tres personas hacen pintadas en el casco.



Knee Play 6

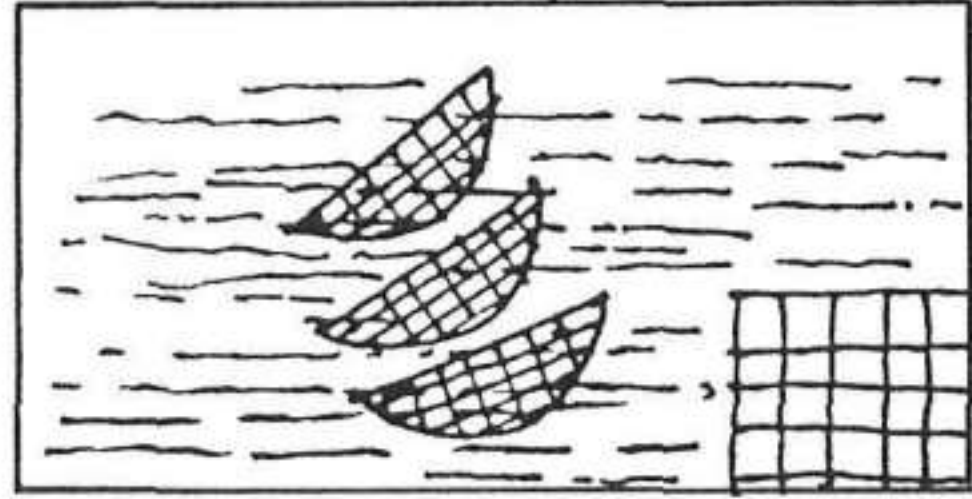
El barco navega cerca de una costa.
Desde tierra, dos personas cargan un cañón y disparan al barco.
El barco es alcanzado y se parte.
El casco del barco se hunde y la cabina queda flotando.



Knee Play 7

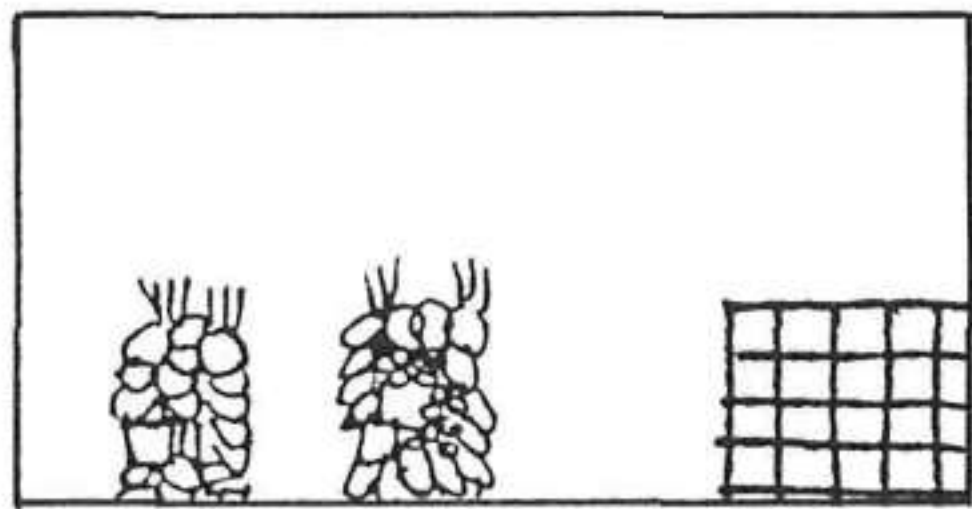
La cabina desembarca en las costas de Japón y el almirante Perry sale para saludar a un pescador.

El almirante divierte al pescador con un espectáculo de muñecos.



Knee Play 8

El casco del barco se hunde bajo el mar.

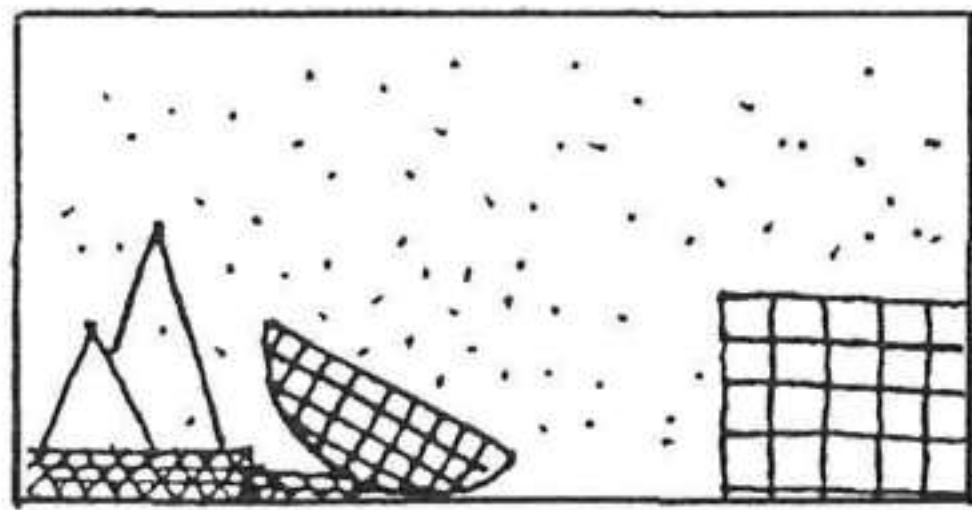


Knee Play 9

Un viejo vendedor de cestas japonés entra con su mercancía.

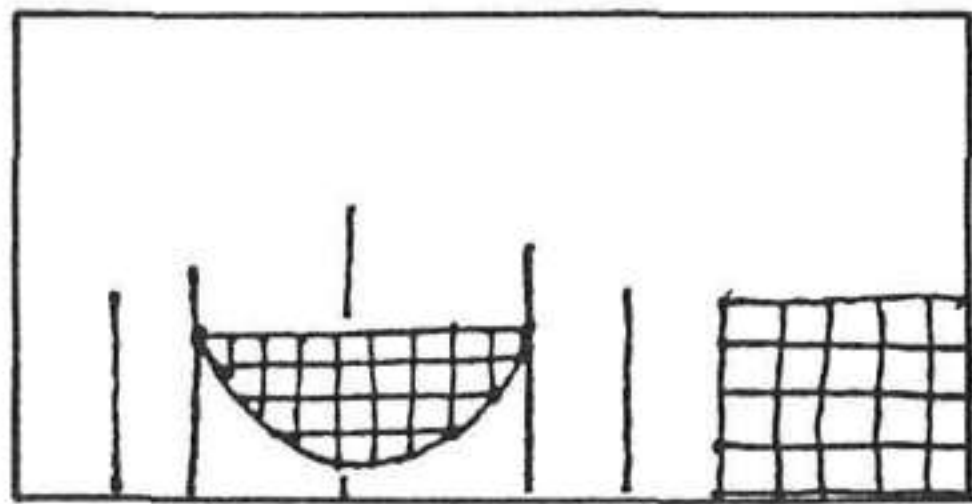
Dejando sus cestas en el suelo, levanta un puñado de arroz.

Las cestas bailan.



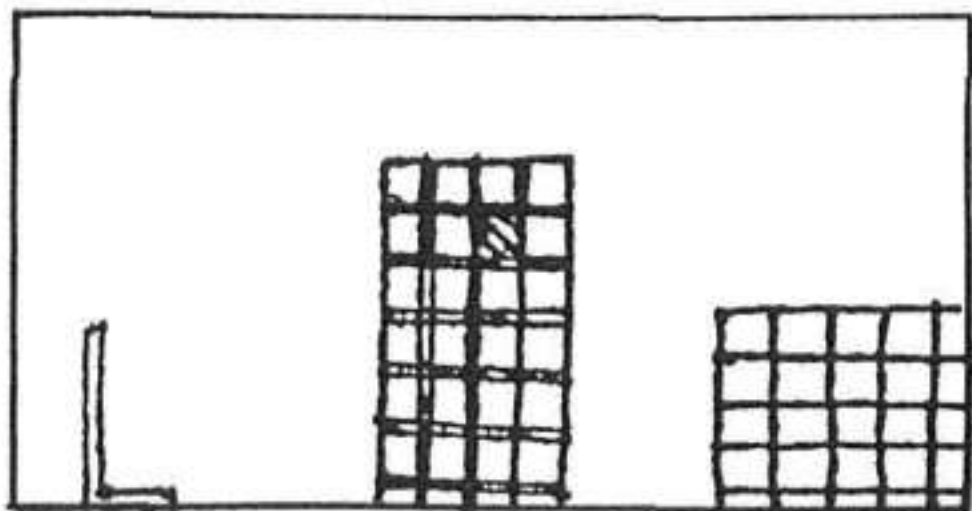
Knee Play 10

Noche, nieve, una tienda, la guerra civil.
Gente saca el casco del barco del agua.



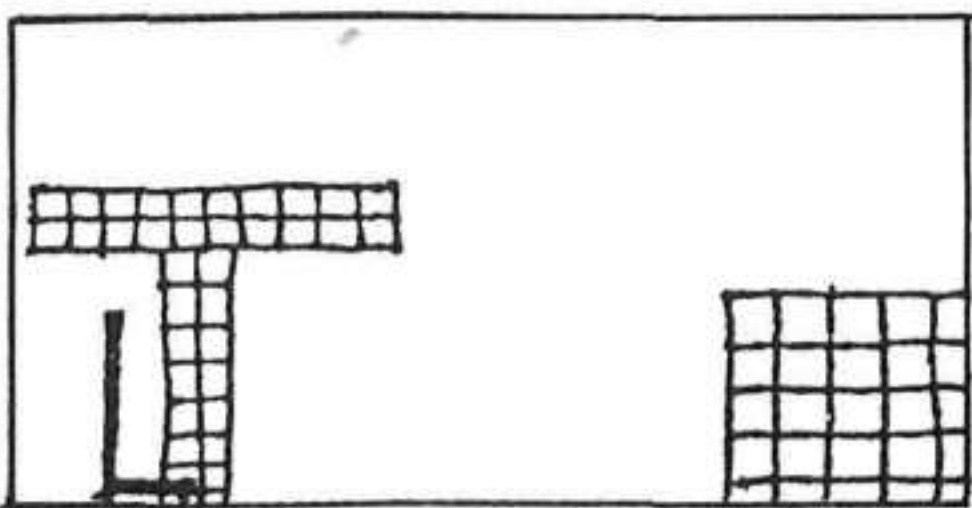
Knee Play 11

En una selva tropical.
Tres personas descubren el casco del barco y comienzan a leer las frases escritas en su superficie.
Se encuaderna un libro.



Knee Play 12

Un hombre, en una biblioteca, se sienta en una silla.
Se sube a una escalera y toma un libro de la estantería.
Vuelve a la silla y lee.



Knee Play 13

Un árbol crece del libro.

Música y canciones de DAVID BYRNE



DAVID BYRNE

Me decidí muy pronto por el uso de instrumentos tradicionales, dado que buena parte de *the CIVIL warS* está basada en personajes y acontecimientos históricos. Decidí utilizar instrumentos que pudieran haber sido tocados en la época de los acontecimientos que se retratan. Los instrumentos no deberían ser demasiado específicos de un tiempo y un lugar determinados. Hay algunos parámetros, no obstante, dentro de los cuales tuve que trabajar: la música tenía que ser suficientemente alta para tapar el ruido de los cambios escénicos y tenía que poder ser interpretada sobre una plataforma. La función tenía que ser montada y desmantelada rápidamente. Por ejemplo, no podían utilizarse pianos pesados transportados desde los bastidores.

Una parte de la música para *the Knee Plays* fue escrita independientemente de la acción. Otra parte, no obstante, fue escrita cuando trabajamos en Japón, en el taller de abril de 1983. Pude ver un repaso aproximado de alguna de las piezas, así que tenía una idea de lo que podría pasar. Ya había hablado con Bob y había visto pequeñas partes, así que no estaba trabajando completamente a ciegas. Cinco de ellas estaban totalmente terminadas. Las otras estaban en su fase de concepción. A partir de ahí actué más o menos por mi cuenta.

Knee Play 1 HOY ES UNA OCASION IMPORTANTE

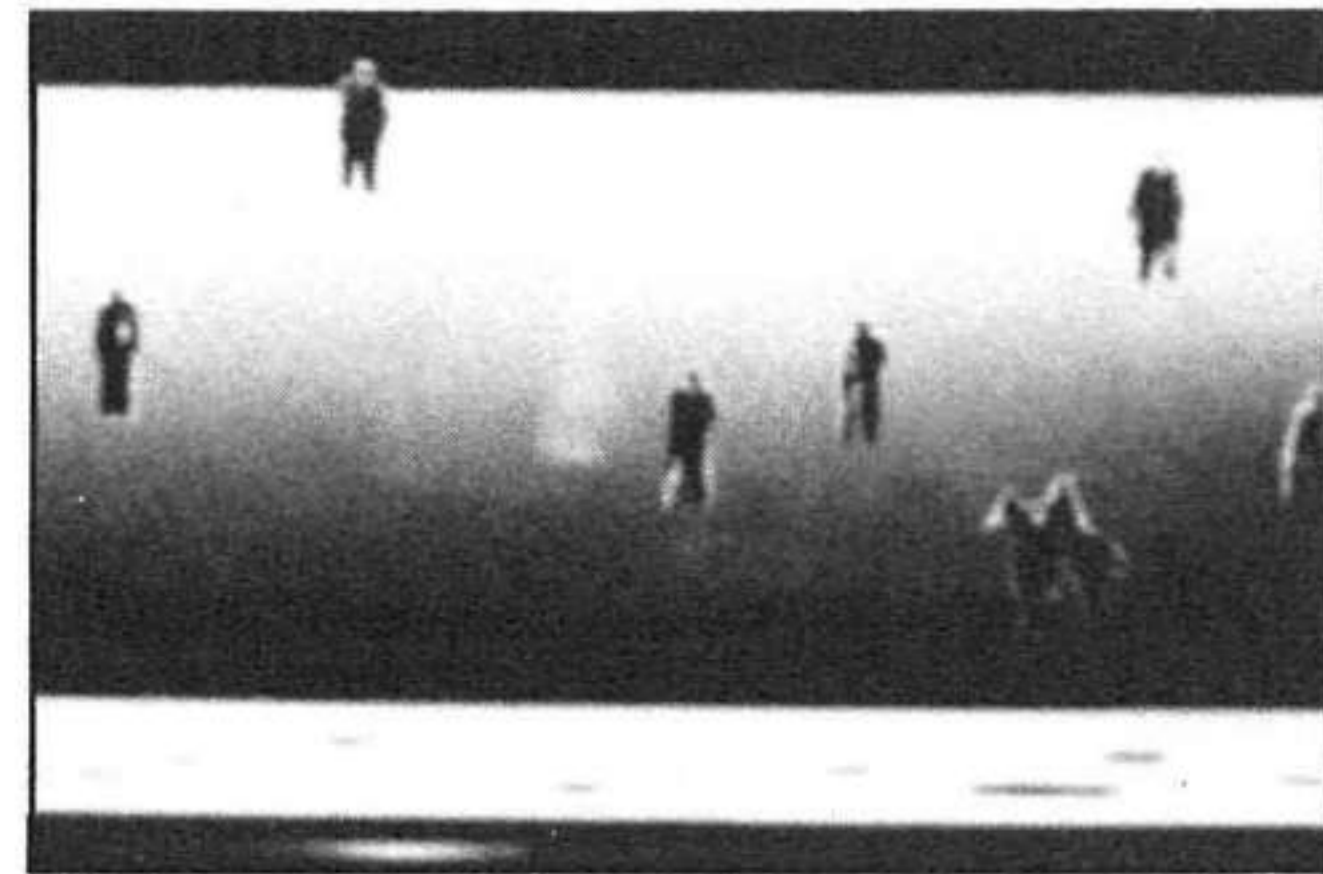
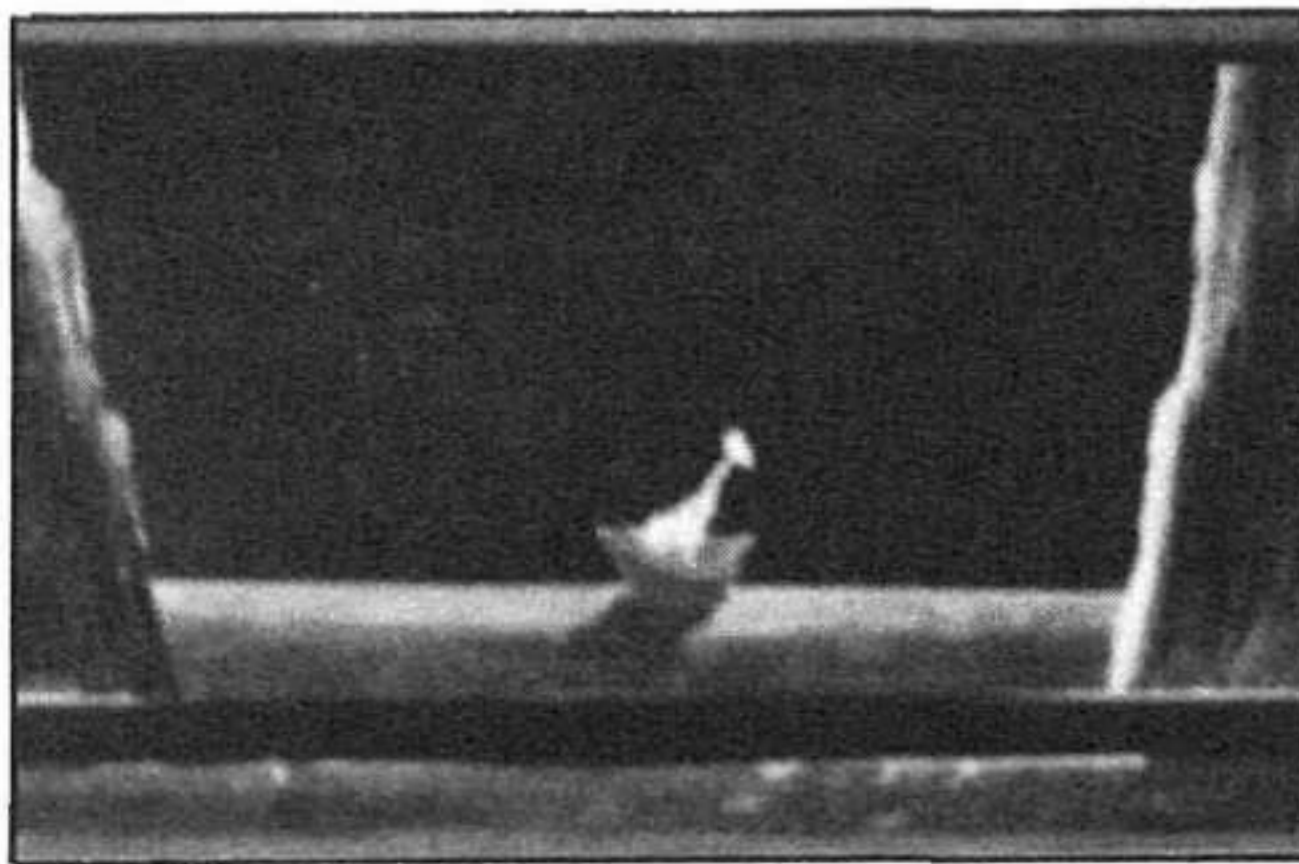
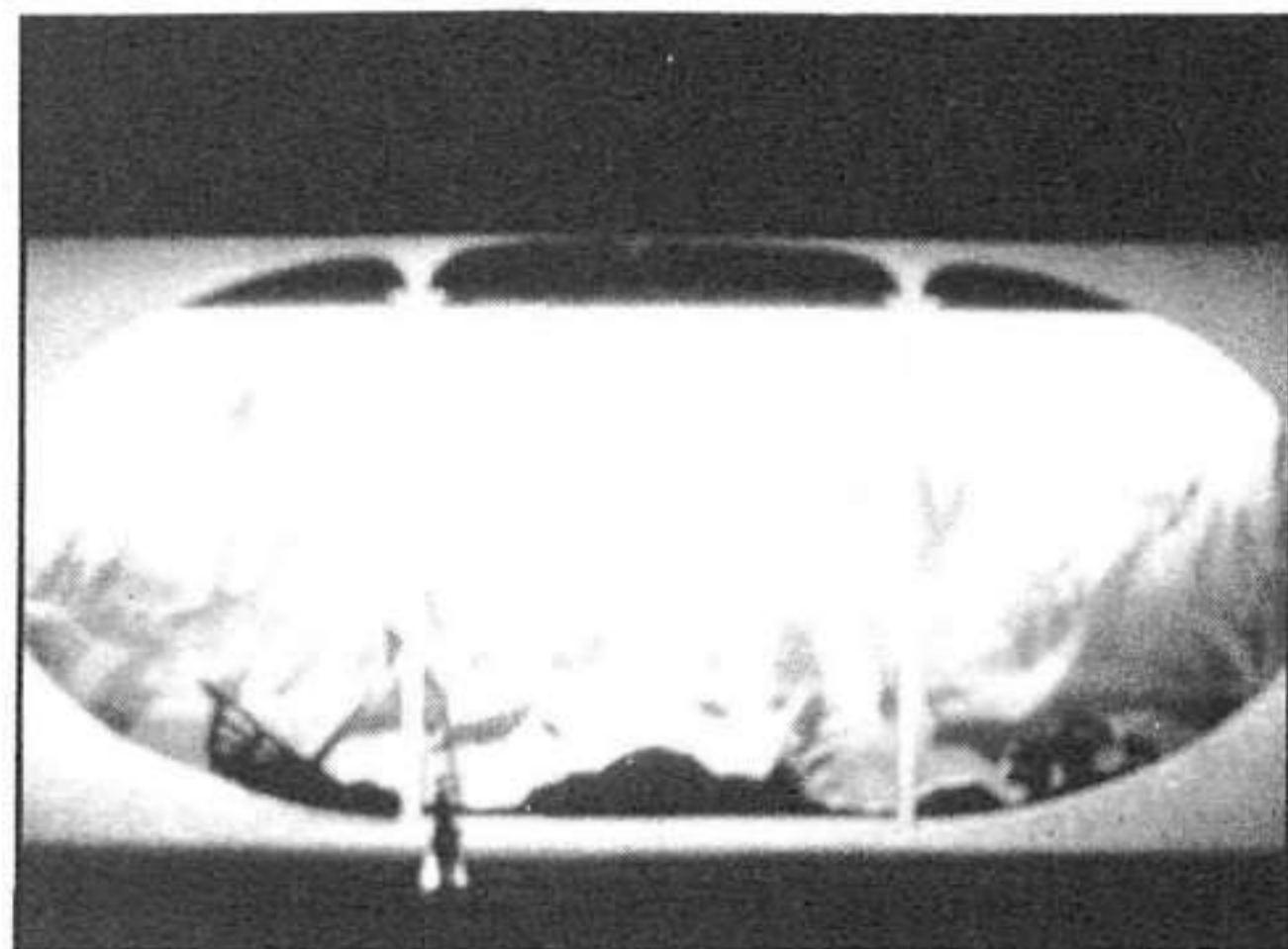
Hoy es una ocasión importante.
Ella piensa que debe ponerse la ropa apropiada.
La correcta combinación de colores ... le dará suerte.
Pero hay tipos concretos de suerte.
Se necesitan tipos diferentes para diferentes ocasiones:
"Un vestido azul para la intuición".
"La camisa gris y los pantalones rojos para las grandes declaraciones".
"El jersey marinero y la falda de seda para descubrir el misterio".
Ella piensa en lo que se puso en una ocasión similar a la que hoy se le presenta.
Especialmente una ocasión similar en la que tuvo éxito.
Yace sobre la cama y se imagina con distintas prendas.
Reduce rápidamente las posibilidades.
Intenta otra vez unas cuantas combinaciones.
La camisa de rayas y los pantalones *courderoy*.
El vestido rojo.
Y una chaquetilla informal pero aún un poco impresionante.
Ella deja la casa...
El desenlace está claro.

Knee Play 3 EL SONIDO DEL NEGOCIO

Conducían hacia el sur por la autopista.
Su negocio se hallaba en otra ciudad mayor que la ciudad de la que procedían.
El negocio tuvo lugar en ambas ciudades en horas de oficina.
Este viaje se consideraba negocio.
La sensación de pasar a otros coches también se consideraba negocio.
Una sensación de negocio en acción.
La sensación de deslizarse lentamente por un campo de vehículos en movimiento.
Esta era la velocidad *real*... la velocidad del negocio.
No los números del marcador de velocidad.
Uno de ellos jugaba con la radio cambiando lentamente de una emisora a otra o a veces oyendo las dos a la vez.
En una emisora un hombre hablaba con otro por teléfono.
En la otra sonaban viejas melodías:
"Viento que escucha".
"Despedida para bien".
"Poder de confusión".
"Serenata de Beechwood".
"Sol y azúcar".
"Las ventanas de oro".
"Sabor a fe".
"Chica de carnaval".
"El amor se va".
"Buenos deseos".
"Sabía que podrías".
"Con esa cara".
"Negra carretera".
"Venus conmovedora".
"Ruedas de colores".
"Visítame pronto".
"Dinero solitario".
"Escuela de dolor".
"Sonrisas pintadas".
El sonido del negocio en acción.

Knee Play 4 ESTUDIOS SOCIALES

Pensé que si comía la comida de la zona que visitaba podría asimilar el punto de vista de la gente de por allí como si el punto de vista fuese un ingrediente de la comida de modo que a la hora de comer no escogí por mí mismo.
Seguiría, simplemente, los ejemplos de quienes me rodearan.
Estudiaría los menús muy cuidadosamente, tomando nota de las diferencias y similitudes importantes.
A la hora de comprar en el supermercado sentí un gran deseo de salir con los alimentos de otro para poder estudiarlos detenidamente y estudiar sus efectos sobre mí como si al comer los alimentos me fuese a convertir en esa persona; hasta terminar con sus alimentos y podernos encontrar uno con otro yendo a los mismos lugares corriendo el uno dentro del otro a los cines o a una galería comercial.
Leyendo los mismos libros.
Mirando los mismos programas de televisión.
Usando la misma ropa.
Viajando a los mismos lugares.
Y tomando las mismas fotos.
Enfermando al mismo tiempo.
Y poniéndonos otra vez bien simultáneamente.
Sintiendo atracción por la misma gente.
Trabajando en el mismo sitio.
Y ganando la misma cantidad de dinero.
Viviendo vidas idénticas mientras durasen los alimentos.



Knee Play 5 EL REGALO DEL SONIDO

No todo el mundo se da cuenta cuando las cosas se enfocan y desenfocan lentamente.

Estar en la sala es más importante que saber qué pasa en la película.

El sonido en la sala es muy alto.

Sube porque no puede salir de la sala.

Los actores hablan.

Todavía podemos oír lo que dijeron hace un minuto.

Esto sucede en cualquier habitación cerrada... el sonido nunca se marcha.

Hasta que alguien sale para tomar una soda o palomitas.

Algunas conversaciones escapan cuando sale gente

y entran en el vestíbulo.

Cuando la película se termina

y todo el mundo deja la sala

el sonido acumulado sale con ellos

y se esparce por el aparcamiento

convirtiéndose para siempre en parte del paisaje

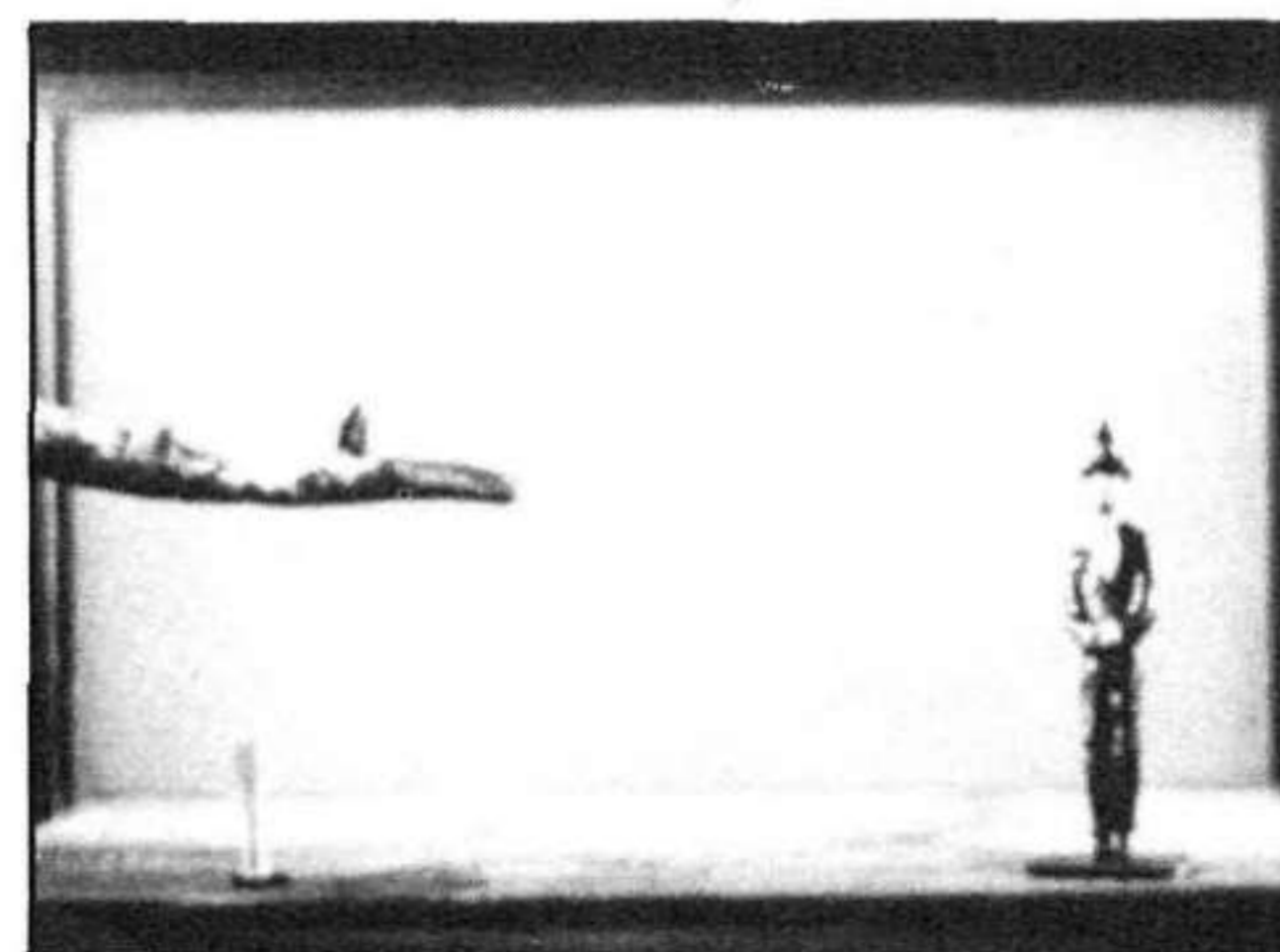
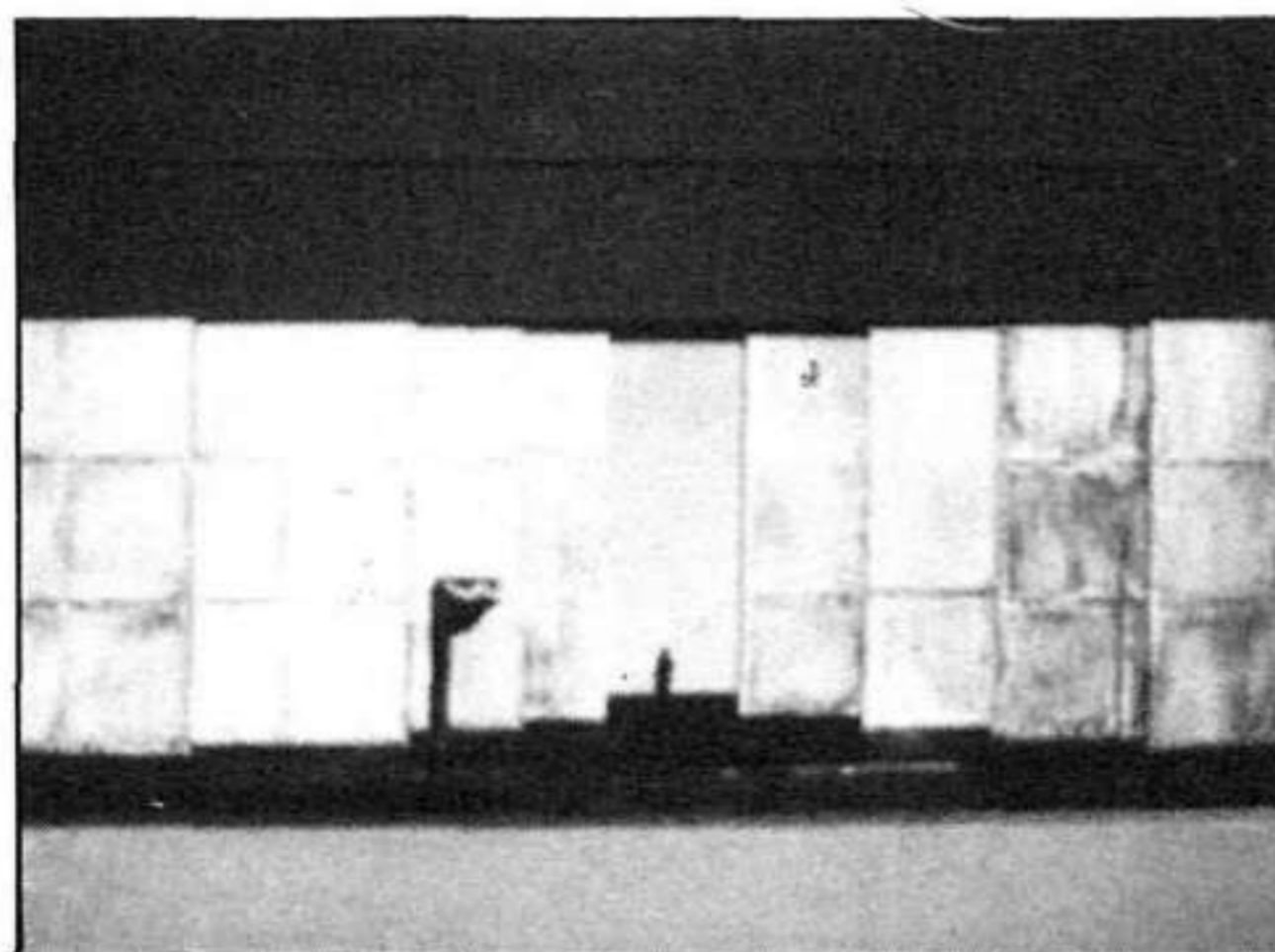
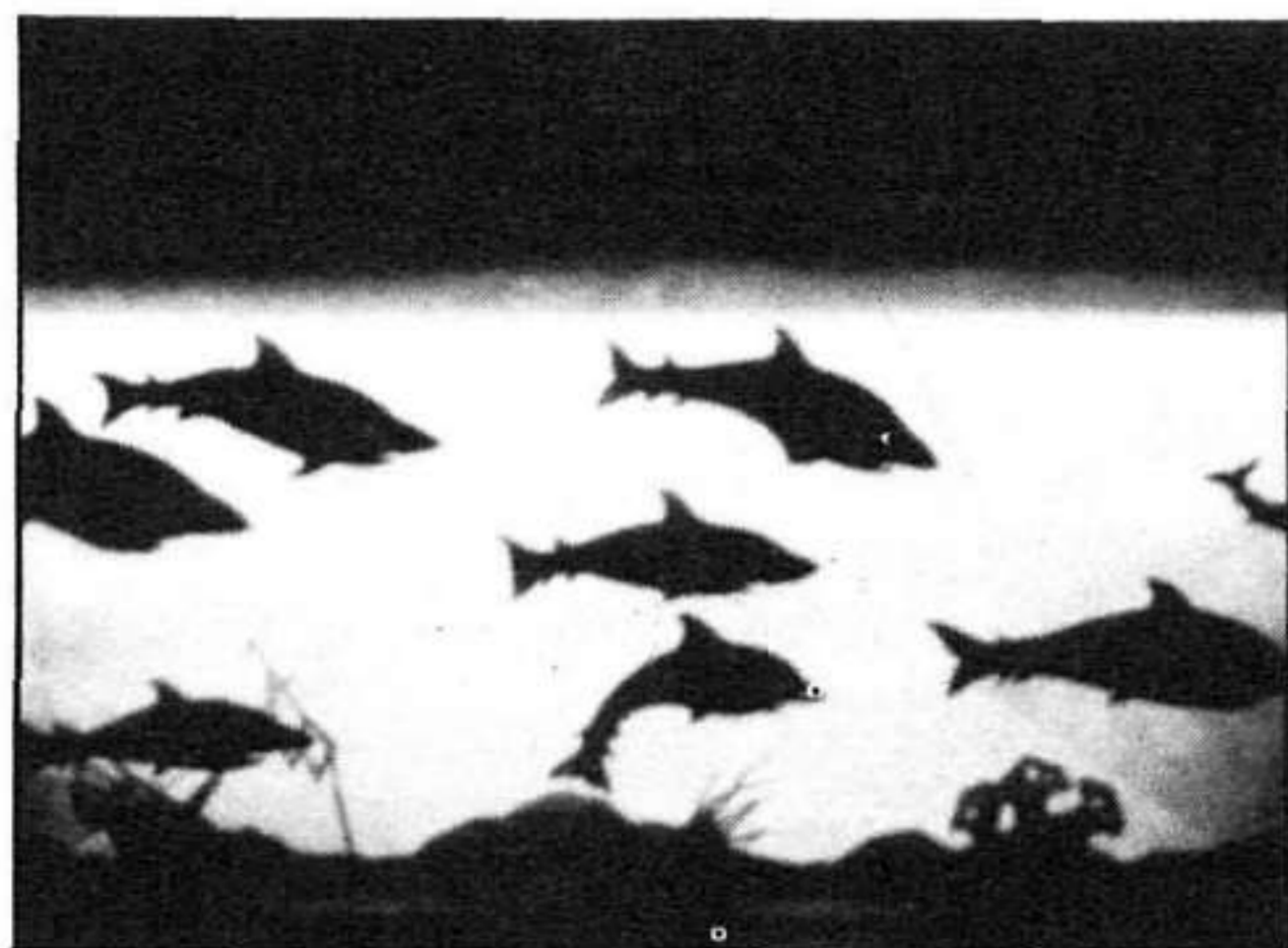
sin respetar un orden especial.

La película es un regalo a la comunidad vecina.

Knee Play 9 COSAS QUE HACER

1. Intenta (caminando rápidamente) ser.
2. Cuenta hasta diez, sonríe, cuenta hasta diez.
3. Grandes zapatos.
4. Mirar grandes zapatos.
5. Comprar cosas y gastar dinero.
6. Contar cosas.
7. Inventar expresiones faciales.
8. Aparcar.
9. Arreglar cosas.
10. Escribir cartas.
11. Estudiar mapas, inventar nombres de calles.
12. Rastrillar el jardín.
13. Poner el jardín en la casa.
14. Cosas puntiagudas.
15. Cosas esféricas.
16. Cosas rotas.
17. Encontrar la orilla.
18. Encontrar la ventana.
19. Escribir un libro.
20. Encontrar un libro.
21. Casas pequeñas.
22. Contar las casas.
23. Beber cosas.
24. Mirar otras cosas.
25. Poner las casas cerca de las cosas esféricas.
26. Agitar cosas cercanas a otras.

*Maquetas para "the CIVIL warS",
diseñadas por Robert Wilson y
Tom Kamm.*



Knee Play 12 EN EL FUTURO

En el futuro todo el mundo tendrá el mismo corte de pelo y los mismos vestidos.

En el futuro todo el mundo será muy gordo por culpa de la rígida dieta.

En el futuro todo el mundo será muy delgado por no tener bastante que comer.

En el futuro será casi imposible que los chicos hablen con las chicas, incluso en la cama.

En el futuro los hombres serán "supermasculinos" y las mujeres serán "ultrafemeninas".

En el futuro la fusión atómica nos permitirá construir un rascacielos con la energía obtenida de un grano de sal.

En el futuro, gracias a la cirugía genética, habrá una raza de trabajadores domésticos: sementales, "putas", personalidades de televisión y políticos.

En el futuro la mitad de nosotros estará "mentalmente enferma".

En el futuro no habrá religión o espiritualidad de ningún tipo.

En el futuro las "artes psíquicas" tendrán un uso práctico.

En el futuro no pensaremos que la "naturaleza" es bella.

En el futuro el tiempo será siempre el mismo (en relación a como es ahora).

En el futuro nadie luchará con nadie porque nadie podrá ser nada de lo que él o ella quiera ser.

En el futuro habrá una guerra atómica que dejará a los supervivientes en estado salvaje.

En el futuro el agua será cara.

En el futuro todos los artículos materiales serán gratuitos.

En el futuro todas las casas serán una pequeña fortaleza.

En el futuro todo el mundo pensará en el amor todo el tiempo.

En el futuro la televisión será tan buena que la palabra impresa sólo funcionará como forma de arte.

En el futuro la gente que tenga trabajos aburridos tomará píldoras para combatir el aburrimiento.

En el futuro todo el mundo será muy feliz, menos los ricos.

En el futuro todo el mundo estará muy sucio, menos los ricos.

En el futuro todo el mundo tendrá muy buena salud, menos los ricos.

En el futuro los sistemas de comunicación/distribución serán tan buenos que nadie vivirá en las ciudades.

En el futuro la agricultura se dirigirá por medio de una red nacional de circuitos computarizados.

En el futuro las decisiones políticas y de otro tipo se basarán completamente en encuestas de opinión.

En el futuro sólo los muy ricos podrán viajar o salir de sus casas.

En el futuro los individuos con inclinaciones militares irán a practicar deportes "asesinos".

En el futuro habrá máquinas que producirán una experiencia religiosa en el usuario.

En el futuro habrá una sociedad sin clases, nadie será más rico que nadie.

En el futuro la gente se hará la cirugía plástica constantemente, alterando sus rasgos muchas veces en sus vidas.

En el futuro habrá muchos suicidios en masa.

En el futuro habrá grupos de gente salvaje que vivirán en selvas y asaltarán los suburbios.

En el futuro sólo habrá papel moneda personalizado.

En el futuro todo el mundo podrá ir a su casa sólo una vez al año.

En el futuro todo el mundo se quedará en casa todo el tiempo.

En el futuro no tendremos tiempo para juegos de ocio.

En el futuro sólo "trabajaremos" un día a la semana.

En el futuro nuestros cuerpos estarán arrugados pero sanos y nuestros cerebros serán más grandes.

En el futuro habrá por todas partes gente muerta de hambre.

En el futuro nadie podrá tener televisión o periódicos, de modo que nadie sabrá qué pasa.

En el futuro la gente vivirá en el espacio.

En el futuro sólo los muy ricos tendrán animales domésticos.

En el futuro el pobre será reglamentado por el rico.

En el futuro los tullidos, los retrasados y los indefensos serán eliminados.

En el futuro todas las casas serán un centro de diversión completo, con vídeo, píldoras, baile, instrumentos sexuales, películas holográficas y máquinas de juego.

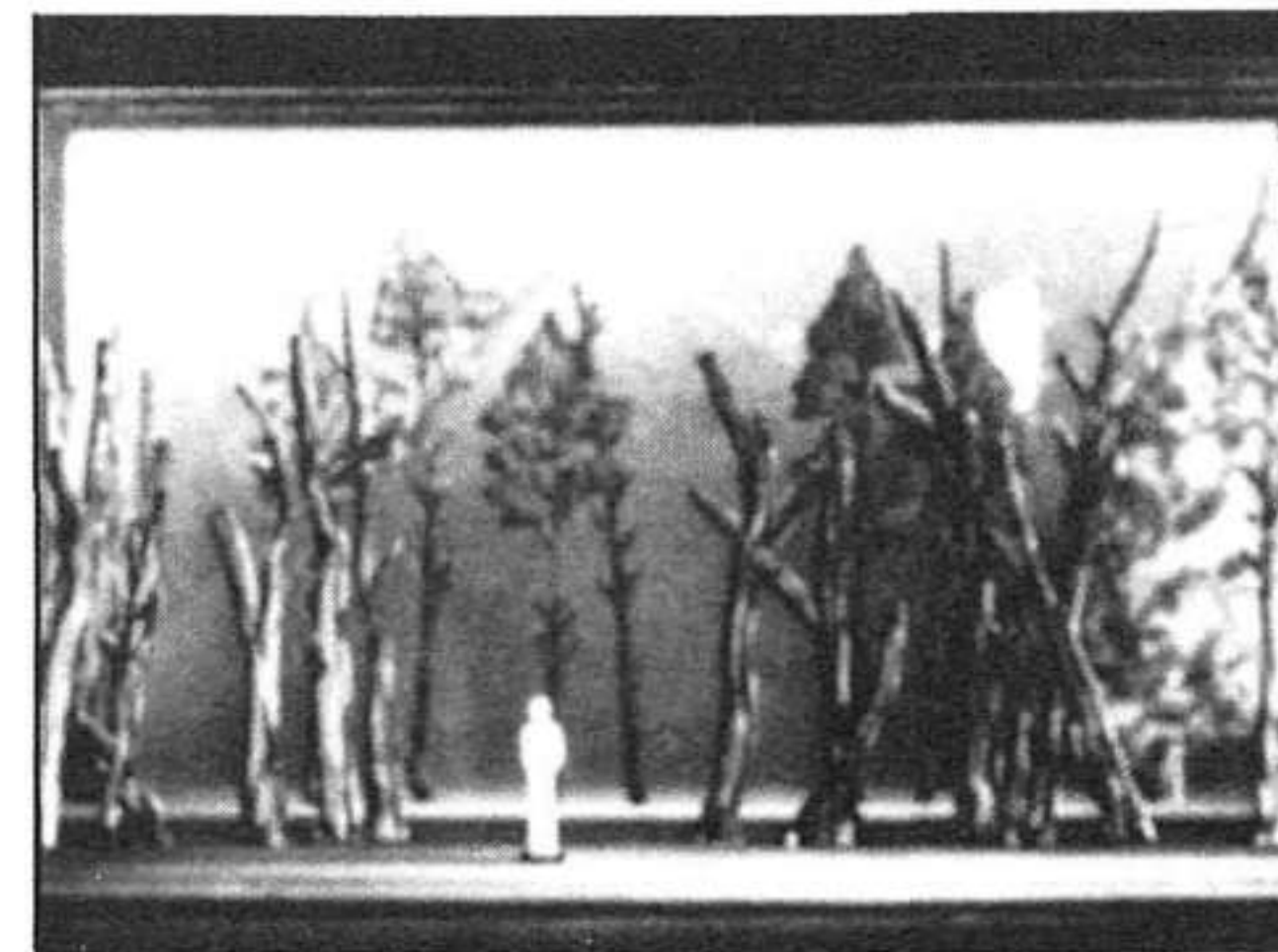
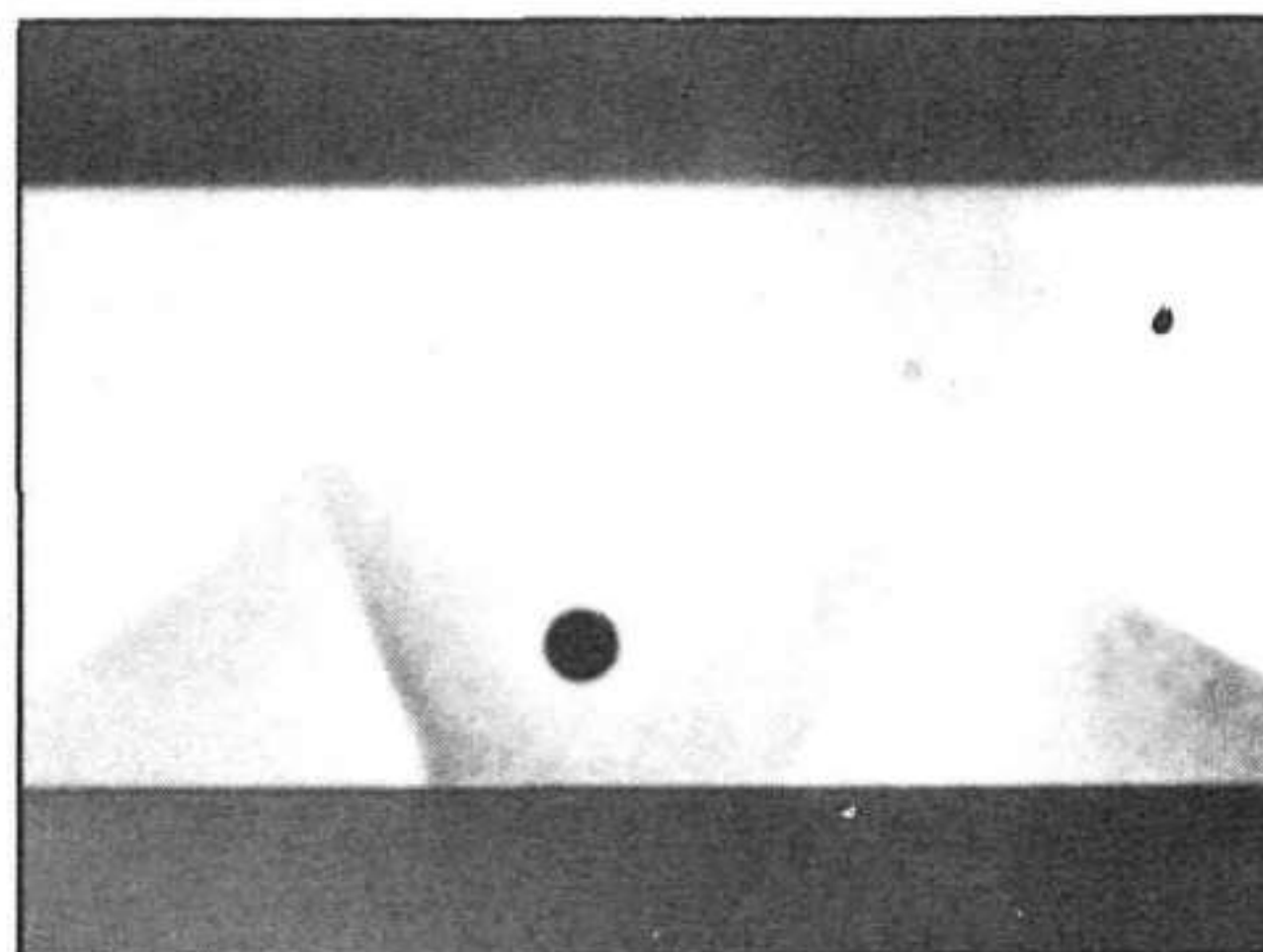
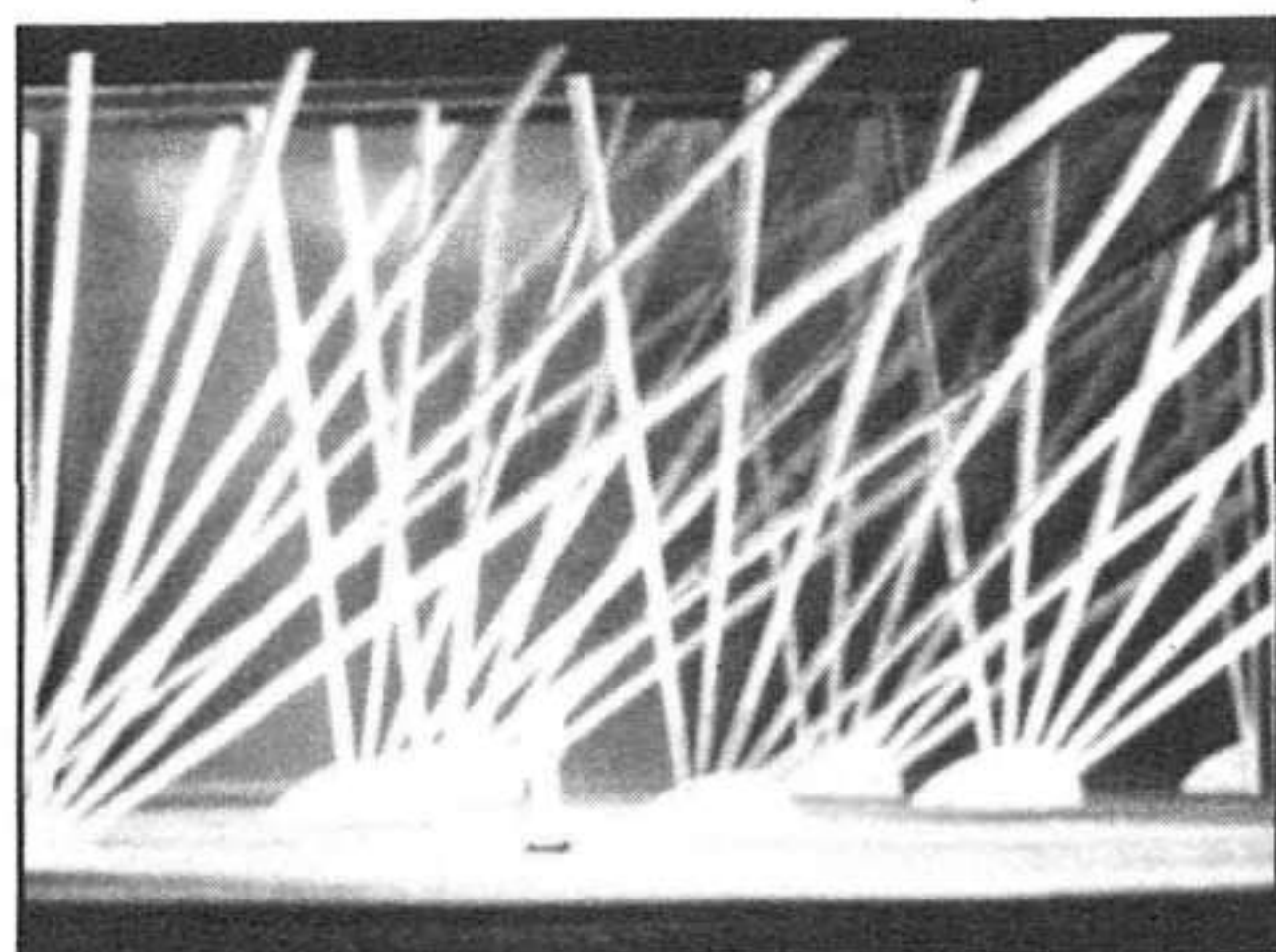
En el futuro todo el mundo tendrá su propio estilo individual de ropa muy desfasada.

En el futuro todos comeremos nuestros platos favoritos, sólo que serán sintéticos todos.

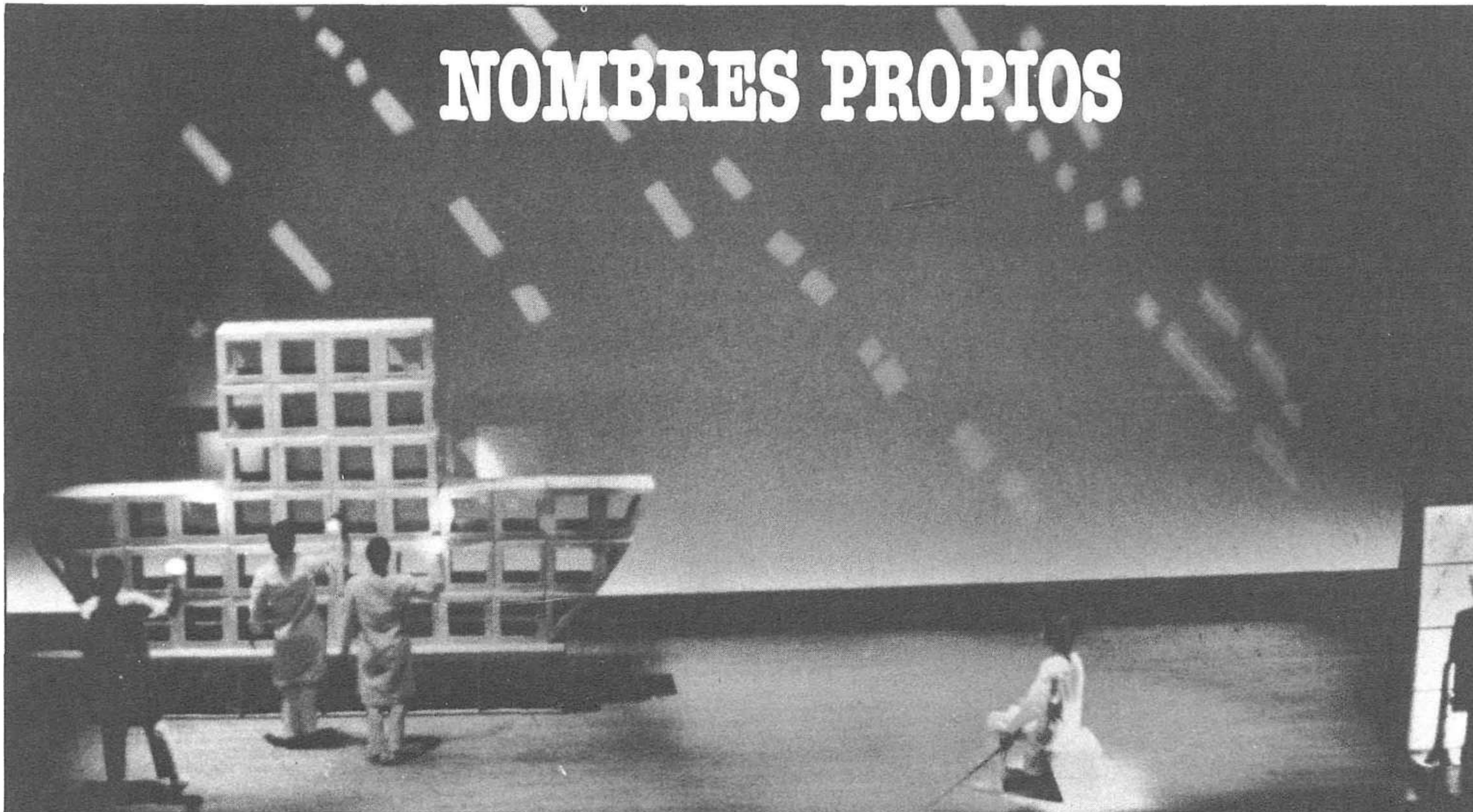
En el futuro lo joderemos todo a todas horas y en cualquier parte.

En el futuro pasarán tantas cosas que nadie podrá estar al día.

Traducción: Antonio Fernández Lera.



NOMBRES PROPIOS



Una escena de los "Knee Plays".

DAVID BYRNE

Nació en 1952 en Dumbarton, Escocia, y fue criado en Baltimore, Maryland. Asistió a la Escuela de Diseño de Rhode Island y vive fundamentalmente en Nueva York. Es miembro fundador del grupo de rock Talking Heads. Ha dirigido y producido vídeos para este conjunto y producido LPs de B52 y Fun Boy Three. Ha creado la puesta en escena, coreografía e iluminación (con Beverly Emmons) de la última gira de Talking Heads. Compuso la música para *The Catherine Wheel*, un espectáculo de danza de Twyla Tharp que duraba toda una tarde, y colaboró con Brian Eno en el LP *My Life in the Bush of Ghosts*. Recientemente ha colaborado con el director Jonathan Demme en la película-concierto *Stop making sense*, estrenada en 1984.

ADELLE LUTZ

Nació en Ohio. Se trasladó a Japón al terminar su carrera universitaria y comenzó a estudiar la historia del arte del Extremo Oriente. Formada teatralmente

con Jack Garfein y Stella Adler, ha actuado en Japón y América, en más de cien espectáculos "comerciales", así como en espectáculos de Off-off Broadway y películas de televisión y de cine. Además de colaborar en *the Knee Plays*, Adelle Lutz ha colaborado con Wilson en la sección japonesa de *the CIVIL warS*.

SUZUSHI HANAYAGI

Una de las más destacadas bailarinas de la danza clásica japonesa, nació en Osaka, Japón. Asistió allí a la Universidad de Mujeres y completó sus estudios con un doctorado en literatura japonesa. Estudió *jiutamai*, la danza japonesa más clásica, con el gran Takohara Han, que considera a Hanayagi su discípula favorita. Estableció su propio estudio de danza en Tokio, antes de trasladarlo a Osaka, donde reside actualmente. Ha enseñado en The Jacob's Pillow Dance Festival, el Dance Circle of Boston y la Sociedad Japonesa de la Ciudad de Nueva York, así como en numerosas universidades norteamericanas. Ha participado en representaciones por Europa, Japón y

Estados Unidos, apareciendo en televisión y en diversas películas de danza.

JUAN MATSUNO

Escenógrafo, nació en Tokio. Ha trabajado en teatros grandes y pequeños similares a los del Off-off Broadway y del Off-Broadway. Entre 1980 y 1981 vivió en Nueva York, participando durante dicho período en las producciones de La Mama. Ha participado en giras de compañías japonesas por Estados Unidos y diseñado y ejecutado decorados para producciones del Teatro de Muñecos Bunraku de Osaka.

JULIE ARCHER

Responsable de la iluminación de *the Knee Plays*, ha trabajado durante años como diseñadora de decorados e iluminación con la compañía neoyorquina de Mabou Mines. Colaboró con Lee Brauer, Ruth Maleszch y Craig Jones en el poema-vídeo-performance *Hajj*. Es también responsable de la iluminación en *Gospel at Colonus*, de Lee Brauer, y *Pretty Boy*, de Mabou Mines.



ROBERT WILSON: Fragmentos y visiones 1965-1983

ANTONIO FERNANDEZ LERA

Desde que Robert Wilson decidió trasladar sus concepciones plásticas al escenario, allá por el año 1965, han pasado ya dos décadas. Toda una historia y todo un capítulo de la historia del teatro de nuestro tiempo. Este recorrido sucinto, casi paso por paso, por la obra de Wilson, es una panorámica documental, como una cámara que recorre los retratos, las naturalezas muertas y los paisajes escénicos de sus "óperas". No pretende (ni podría ser) una visión exhaustiva y acabada de una obra que, además de ser prácticamente desconocida en nuestro país como tal obra escénica, contiene espectáculos cuya descripción ocuparía por sí sola un espacio muy superior al que podemos dispo-

ner aquí. Ofrecemos, simplemente, un mosaico forzosamente fragmentario de imágenes y visiones wilsonianas desde *The King of Spain* (1969) hasta *The CIVIL warS* (1983), obra por obra.

1969 THE KING OF SPAIN

Metido de lleno en la efervescencia de la vanguardia neoyorquina de los años sesenta, realizó Bob Wilson sus primeros trabajos escénicos: *Dance Event* (1965), *Solo Performance* (1966), *Theater Activity* (1967), *ByrdwoMAN* (1968) y, por fin, su primera puesta en escena de envergadura, *The King of Spain* (*El rey de España*, 1969). Con el apoyo de su Byrd Hoffman School of Byrds, Wilson presentaba sus primeros trabajos, casi "manuales" en comparación con lo que vendría después: eran mostrados en naves y otros lugares —por fuerza no convencionales—, en el bajo Manhattan. En realidad, el primer espectáculo que presentó en un teatro con proscenio fue precisamente *The King of Spain*, en el Teatro Anderson de la Segunda Avenida. Era el comienzo real de un largo viaje por el arte del teatro.

Wilson —dice Calvin Tomkins— había estado pensando que sería bueno montar una pieza de teatro de mayor escala, utilizando como intérpretes a algunas de las personas de sus diversas clases de movimiento corporal. No tuvo dificultad en encontrar voluntarios de todas las edades, para lo que luego sería *The King of Spain*. El verdadero problema era encontrar dinero y un teatro. Había financiado *ByrdwoMAN* fundamentalmente mediante firmas de talones de cuentas bancarias inexistentes; los talones eran devueltos, pero para aquel entonces él tenía lo que necesitaba y podía devolver el dinero con la venta de las entradas. *The King of Spain* era demasiado grande para semejante táctica de guerrilla. Necesitaba un teatro amplio para el decorado que tenía en mente. Cerca del final de la pieza, además, Wilson quería que un gato cruzase el escenario: un gato tan inmenso que sólo serían visibles sus patas. Jerome Robbins, que ayudaba a financiar la producción, tenía sus dudas sobre las patas de gato. Hacían falta unos rodamientos contruidos especialmente sobre el escenario, y un sistema de poleas, y al menos ocho personas entre bastido-

res para poner el aparato en funcionamiento; todo ello sería enormemente caro. "Unas semanas más tarde —recuerda Robbins— pregunté a Wilson cómo iba lo del gato. Me dijo: "Ya tengo la piel". Había salido y había comprado 36 metros de piel de imitación, con la idea de que por algún sitio había que empezar. Una de las cosas alentadoras de Bob es su completa confianza en sus propias imágenes. Las patas de gato se construyeron".

Wilson alquiló el Anderson Theatre por cuatrocientos dólares, todo su capital en aquellos momentos, enero de 1969. Las famosas cuatro patas estuvieron a punto de ser la pausa de un par de accidentes, pero se instalaron. Más tarde, durante una gira por Europa, quedaron inservibles y no se volvieron a construir cuando, en *The Life and Times of Joseph Stalin*, Wilson incorporó elementos importantes de *The King of Spain* en algunas escenas. Uno de los miembros destacados de la School of Byrds de Wilson lamentaba la pérdida de las patas de gato con estas palabras: "Era un efecto tan hermoso... El inmenso gato cruzando por el salón sin que nadie le prestase la menor atención".

1969

THE LIFE AND TIMES OF SIGMUND FREUD

Once meses después del estreno de *The King of Spain*, Robert Wilson presentó *The Life and Times of Sigmund Freud*, en la Brooklyn Academy of Music de Nueva York. El director de esta institución, Harvey Lichtenstein, fue sensible a los intentos innovadores de Wilson y abriría sus puertas no solamente para *Freud*, sino también para los siguientes montajes, *Deafman Gance* (1971), *Stalin* (1973) y *The \$ Value of Man* (1975).

Otra de las cabezas visibles del teatro más renovador de los Estados Unidos, Richard Foreman, fue el primero que escribió un texto teórico sobre el teatro de Bob Wilson, precisamente a partir de *The Life and Times of Sigmund Freud* (ver apéndice).

1971

DEAFMAN GLANCE

Estrenado en 1970 en el Teatro de la Universidad de Iowa, *Deafman Gance* supuso, en 1971, la consagración de Wilson a nivel internacional. Creada también con la Byrd Hoffman School of Byrds y con Raymond Andrews como coautor, *Deafman Gance* (*La mirada del sordo*) se presentó en Nueva York (otra vez en

la Brooklyn Academy) el 25 de febrero de 1971. Nancy, París, Roma y Amsterdam fueron los escenarios de la revelación de Wilson en Europa. Louis Aragon le dio públicamente su espaldarazo como "heredero del surrealismo" en un bello texto titulado *Carta abierta a André Breton* (ver apéndice).

Deafman Gance, todavía hoy, es quizá el trabajo de Wilson más unánimemente valorado. En su versión de tres horas y media de 1971 fue la sensación del Festival de Teatro de Nancy. Roma y Amsterdam acogieron el espectáculo con entusiasmo. París vio agotadas las localidades con antelación en la mayor parte de las cuarenta funciones que tuvieron lugar allí. Junto con el panegírico de Aragon, Eugene Ionesco no tuvo reparos en decir que Wilson "ha ido más lejos que Beckett". Por su parte, el crítico teatral de "Le Monde" decía que *Le Regard du Sourd* era "claramente una revolución de las artes plásticas que sólo se ve una o dos veces en cada generación".

Para un conocimiento "literario" de *Deafman Gance* es imprescindible el libro de Stephan Brecht *L'Art de Bob Wilson* (*Le Théâtre*, 1972. 1 Bob Wilson, Christian Bourgois editeur, París, 1972), dedicado casi por entero a este espectáculo. Su extensión y su minuciosidad hacen imposible una reproducción, ni siquiera un extracto en este espacio.

Deafman Gance resume perfectamente los principales planteamientos estéticos de Wilson. "Un actor —dice Arnold Aronson (artículo sobre Wilson en la *Enciclopedia del teatro del '900*, Feltrinelli Editore, Milán, 1980)— puede emplear una hora en atravesar la escena o diez minutos en girar la cabeza. La escena "asesinato de los niños" de *Deafman Gance*, por ejemplo, se componía de trece acciones base, cuya ejecución duraba una hora. La lentitud extrema de la acción hace a menudo imposible captar a primera vista los movimientos: se perciben solamente los elementos compositivos del gesto. Ritmo y duración derivan en parte de la teoría del *landscape play* (literalmente, "pieza paisaje") y del presente continuo de Gertrude Stein...

"La Stein proponía una estructura dramática estática, como un paisaje, en contraste con la construcción progresiva y lineal del drama convencional. La experiencia de la observación de un paisaje es de tipo contemplativo... El ojo no sigue un itinerario específico, determinado, y no existe una manera "correcta" de "leer" un paisaje. La memoria y la expectativa no se producen; no hay una pro-

gresión lineal sino un presente continuo. El uso wilsoniano del ritmo y de la duración favorece una experiencia contemplativa. Pero, a diferencia de Richard Foreman, que utiliza el paisaje/presente continuo como principio estético sobre el cual estructura sus piezas, Wilson parece tomar la idea más al pie de la letra, creando escenas estáticas que cambian solamente en una mínima medida a través de largos períodos de tiempo. No por casualidad sus espectáculos han sido definidos como cuadros que se mueven lentamente".

1972

KA MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE

En la primavera de 1972, Wilson y quince miembros de la Byrd Hoffman School of Byrds viajaron a Francia para dirigir un taller teatral que patrocinaban el Théâtre des Nations de Jean-Louis Barrault y el Festival de Otoño de París. En la localidad de Royaumont, en una abadía del siglo XIII (a una hora de camino de París), estuvieron reunidos durante seis semanas con actores y bailarines franceses que Wilson había seleccionado personalmente. Juntos o por separado, todos ellos escribieron piezas, compusieron danzas, pintaron y construyeron decorados, en un trabajo cuyos resultados iban a ser presentados en el Festival de Shiraz, al que habían sido invitados por el gobierno de Irán.

Después de pasar en Creta una semana de descanso con varios de sus colaboradores, Wilson intentaba tomar el avión en Heraklion con destino a Irán cuando un oficial de aduanas encontró en uno de sus bolsillos una pequeña porción de hachís. Empezó la pesadilla. Wilson fue detenido y encarcelado sin fianza, pese a que no encontraron nada más que pudiera comprometerle. Andy de Groat y George Ashley, dos miembros destacados de los Byrds, movieron telefónicamente todos los hilos habidos y por haber en París y Nueva York. El abogado local que les asesoraba no les dio muchas esperanzas: en el mejor de los casos, un juicio seis meses después y un año de cárcel como poco, no sin apostillar que "podría ser mucho peor". Mientras tanto, la mayor parte de la numerosa compañía ya estaba en Shiraz. Cinco semanas después de la detención de Wilson, Andy de Groat decidió desoír los consejos del abogado, solicitando por segunda vez la libertad bajo fianza: sorprendentemente, fue concedida. Wilson tomó el primer avión que pudo con des-

tino a Estambul, a pesar de que las autoridades griegas le habían advertido que no podía dejar el país.

Una vez en Shiraz, a pesar de las dificultades (el retraso, la deshidratación que provocaba bajas casi todos los días y la tacañería de los organizadores del festival), Wilson reagrupó el material que habían creado en Royaumont con nuevas ideas para dos espectáculos: *Ouverture*, una pieza de una hora que presentaron en el jardín de una famosa casa de Shiraz, y *KA MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE*. Este último espectáculo duró siete días y siete noches. El propio Wilson se ha referido a ella con nostalgia: "Creo que podría seguir haciéndola durante toda mi vida".

KA MOUNTAIN comenzó en la medianoche del 2 de septiembre de 1972, en Shiraz, a los pies de la colina de Haft-tan ("Siete Cuerpos"), nombre que hace referencia a las tumbas de siete poetas sufíes enterrados allí. Los intérpretes se trasladaban cada día a una zona más elevada de la montaña, para llegar a la cima en el séptimo y último día.

El programa incluía una lista de diecisiete directores, nueve actores y 79 intérpretes, estudiantes de la Universidad de Shiraz en su mayoría. La alta sociedad iraní (en tiempos del Shah) que asistió al estreno no permaneció allí más de una hora. Su lugar fue ocupado por los estudiantes. Exceptuadas las horas de calor insufrible, entre el mediodía y las tres de la tarde, siempre había público delante de los intérpretes de *KA MOUNTAIN*.

1972 OUVERTURE

Desde la medianoche del 11 de noviembre de 1972 hasta la medianoche del día siguiente, se representó en la Opéra Comique de París, en el marco del Festival de Otoño, la *Overture pour KA MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE*, sobre textos creados por Bob Wilson, Ann Wilson y Cindy Lubar. El calor, el agotamiento y la tensión de Shiraz habían tenido consecuencias en la salud de algunos "Byrds", pero esta vez, en París ya, le tocó la vez a Cindy Lubar. Este es el relato que hace Calvin Tomkins en su artículo *Time to Think*, un excelente ensayo sobre la obra de Wilson (publicado en la revista "The New Yorker", Nueva York, 13-1-1975): "Cindy, muchacha tranquila y bastante introvertida, se puso muy agresiva durante los ensayos de París, dando órdenes a voces a quienes la rodeaban y repitiendo las palabras impulsivamente. No podía quedarse sen-

tada ni un momento. Un día, llegó al ensayo con un vestido rojo chillón y zapatos plateados, con su negro cabello teñido de rubio platino. A la mañana siguiente apareció con la cabeza rapada. Wilson y los demás estaban en un dilema. Pensaban que si la llevaban a un médico sería internada en una institución, y los miembros del grupo que habían tenido alguna experiencia con instituciones mentales, consideraban que cualquier cosa sería preferible antes que eso. Finalmente, Wilson habló con ella. Le dijo que se tomara una semana libre y que durmiera, y eso es lo que hizo".

De hecho, *Ouverture* se convirtió en "la pieza de Cindy". Así lo recuerda Melvin Aldringa, otro de los componentes del reparto: "Estaba en escena casi todo el tiempo. A veces dormía en escena. Durante horas hacía esas vocalizaciones suyas extrañas y quebradas, y nunca sabía uno cuándo podría perder el control por completo. Era penoso, pero absolutamente imponente. Al final, se quitaba su abrigo —bajo el cual estaba desnuda—, se arrodillaba y comenzaba a lavarse las manos y los brazos en una pila de agua que había en el escenario. Justo en ese momento las luces eran excepcionalmente hermosas...".

1973 THE LIFE AND TIMES OF JOSEPH STALIN

Esta pieza de Bob Wilson, que John Rockwell considera "la cumbre de la primera fase de Wilson", fue estrenada en la Brooklyn Academy of Music el 14 de diciembre de 1973. Constituye, literalmente, un compendio o retrospectiva de sus obras anteriores, pero es también mucho más que eso.

"La intensidad religiosa de aquellos cuadros escénicos", dice Rockwell, permanecerá siempre en mi mente, como en esa escena en la que unos sombríos monos salían de un bosque de árboles llevando manzanas, después miraban con espanto cómo las manzanas ascendían hacia las bambalinas (sobre alambres, por supuesto, pero incluso la explicación visible del milagro parecía milagrosa), justamente al mismo tiempo que una elegante pareja humana, con atuendos formales del siglo XVIII, salía de los bastidores, llevando la mujer una sombrilla blanca que ardía en llamas.

"Pero había todavía más imágenes en acción mientras lo que acabo de describir sucedía, y este pequeño nexo de imágenes era sólo un breve momento en una tarde llena de miles de imágenes

igualmente poderosas. Y esta descripción apenas puede transmitir el torrente lírico de las doce horas, la claridad mística en la que la mayor parte del público permanecía despierta y percibía los prodios escénicos, y la dulce tristeza cuando uno comprendía que estaba viendo algo que nadie, nunca, podría experimentar de nuevo" (*Robert Wilson's Stage Works: Originality and Influences*, ver bibliografía).

El espectáculo, en efecto, "para variar", duraba la friolera de doce horas. En la Opera House de la Brooklyn Academy of Music tuvieron lugar cuatro únicas representaciones, con casi ciento cincuenta personas en escena, desde las siete y media de la tarde hasta las siete de la mañana: siete actos con seis intermedios. En su ya citado *Time to Think (Tiempo para pensar)*, Calvin Tomkins estructura sus reflexiones —y sus valiosas informaciones acerca de la obra de Wilson— en base a la última de dichas representaciones del *Stalin* en Nueva York. Con cortes y saltos inevitables, creo que merece la pena dejarle la palabra:

"Una parte considerable de los que fueron a ver *The Life and Times of Joseph Stalin* abandonaron la sala después del primer acto, ofendidos por la aparente ausencia de narrativa, la repetitividad y el lento movimiento, y quizás por haber empezado a comprender que estaban siendo invitados a pensar, o al menos, a caer en un estado mental similar al trance, en el que la imaginación podía correr libremente. Otros lo soportaron durante varias horas, seducidos por los decorados, los vestidos, las luces, la música y todos los acontecimientos extraordinarios y los espectáculos con los que Wilson llena su escenario. Un tercer grupo —y en Brooklyn un grupo sorprendentemente amplio todas las noches— se asentó sin mucha dificultad en la atmósfera de ensueño de la obra y permaneció allí las doce horas, dormitando irregularmente, reanimándose con café y crêpes servidos en el vestíbulo durante los intermedios, y, sin duda, yéndose a sus casas a las 7 de la mañana con interpretaciones tan mezcladas y variopintas como las actividades que habían tenido lugar durante la larga noche en el escenario".

Los cuatro primeros actos de *The Life and Times of Joseph Stalin* extrajeron su material básico de las tres primeras producciones importantes de Wilson: *The King of Spain*, *The Life and Times of Sigmund Freud* y *Deafman Glance*. Gran parte del material de los actos VI y VII



"Einstein on the Beach" — Einstein en la playa —, 1976. (Foto: Babette Mangolte).

fue desarrollado en un principio para *KA MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE*. Todos estos elementos fueron rediseñados y reestructurados para la pieza *Stalin*, aunque gran parte del material era completamente nuevo".

La muerte de la primera esposa de Stalin es el pretexto que sirve como eje central para esta "ópera" de Wilson. Este, según Tomkins, "admitía sin dificultad que él sabía muy poco sobre Stalin: casi nada, de hecho. En otras ocasiones, diría que la pieza trataba realmente sobre nuestra propia vida y época, sobre las cuales todavía ejercen una poderosa influencia figuras históricas como Stalin, Freud o la reina Victoria".

DESCRIPCION DEL ACTO CUARTO

"El multilateral y arquitectónico arte teatral de Wilson —cuenta más adelante Calvin Tomkins— alcanza sus efectos de mayor riqueza y complejidad en el acto IV. Casi un centenar de personajes se mueven por un espacio escénico que parece perderse en el infinito, a través de siete zonas de actuación sucesivas y horizontales ("pistas", las llama Wilson), en cada una de las cuales tienen lugar diversas actividades por separado o simultáneamente. La actividad de una de las zonas es continuamente yuxtapuesta a las actividades de las otras, y el ojo tiene que moverse continuamente para abarcarlo todo. Wilson se ha metido alegremente en el saco de los viejos y seculares trucos teatrales y ha echado mano de todo lo que necesitaba: lienzos, bastidores, todo tipo de iluminaciones especiales, escotillones en el suelo, telones de fondo que suben y telones de fondo que bajan, una casa de madera que se incendia y se hace cenizas, incluso una palmera que crece varios decímetros en el transcurso del acto. En ocasiones, este tremendo *collage* visual sugiere un cuadro —un Magritte quizás, o uno de los sueños de Rousseau el Aduanero—, pero un cuadro que cambia según lo miramos".

"El acto IV comienza con una reunión de mujeres con largas batas blancas (llevando cada una un pájaro blanco sobre un brazo) sentadas en sillas blancas, en el bosque, y escuchando cómo una niña negra vestida de blanco toca en un piano la sonata *Claro de Luna*. Al avanzar el acto se van añadiendo cada vez más elementos: Una rana gigante verde (Duncan Curtis) se sienta de cuclillas en la cabecera de la mesa del banquete, a la derecha del proscenio, bebiendo "martinis" que le son servidos por un camarero

de cabeza roja; de vez en cuando, garabatea notas a sus invitados, entre los que se encuentra un Stalin con un ojo enormemente ampliado (George Ashley) y, a su vez, las dos esposas de Stalin. A la izquierda del escenario, gente medio desnuda construye un arcón de madera sobre las espaldas de cuatro grandes tortugas. Gente-pep cruza con lentitud el escenario con un movimiento de aletas. Una mujer-cabra aparece en la ventana de la pequeña casa, hablando en un extraño idioma. Detrás de la casa hay figuras que se mueven a través de los árboles: un anciano que persigue a un buey, un enano con la cabeza verde, una mujer con un niño en brazos..., hombres y mujeres llevando cristales cuadrados que captan y reflejan las luces del escenario, un violinista, Iván el Terrible y el rey de España. Detrás de todos ellos el corredor de rojo cruza y vuelve a cruzar y tras él crece una pirámide, casi al final del acto un ojo luminoso aparecerá en su vértice. La Luna sale, cruza el cielo y desaparece. (...) Se oye música —Beethoven, Buxtehude, composiciones originales de varios compositores de la "Byrd"—. Aparece el Papa, e inexplicablemente cae muerto. Ausentes ya o muertos los invitados a la comida, la rana, que no se ha movido de su posición agachada durante casi dos horas, pega un salto prodigioso sobre la mesa del banquete cayendo sobre un mecanismo de trampolín oculto, que la catapulta unos nueve metros en el escenario; con otros tres saltos, sale. Un par de jóvenes, desnudos, bailan la música del *Réquiem de Fauré*; encabezan una procesión de mujeres vestidas de blanco que se dirigen al bosque y hacia el interior de la tierra, bajando por los escotillones. Flota en el bosque humo o niebla, y una tribu de monos negros escapa de los árboles. María Antonieta y George Washington entran, resplandecientes en sus vestidos de gala dieciochescos con sus manos y sus rostros pintados de plata; la sombrilla de María Antonieta arde en llamas. Y mirándolo todo desde un banco colgado en el escenario —un banco que es ascendido lentamente por alambres invisibles después de la muerte de la primera esposa de Stalin, de manera que durante la segunda hora mira hacia abajo desde la altura de las copas de los árboles—, se encuentra el muchacho de los pantalones cortos y los tirantes, el muchacho que vio a la "byrdwoman" asesinar a sus hijos, el muchacho que ha aparecido en todos los actos anteriores". Y así sucesivamente...

1974

A LETTER FOR QUEEN VICTORIA

Después de *Stalin* y antes de *A Letter for Queen Victoria* (*Carta para la reina Victoria*), Wilson hizo uno de esos viajes a Europa que pronto se harían cada vez más frecuentes, para representar en el parque de Villa Borghese de Roma uno de estos espectáculos "de pequeño formato" en los que solamente actúan el propio Wilson y Christopher Knowles, o poca gente más: ese fue el caso de *A Man Man A Mad Giant A Mad Dog A Mad Urge A Mad Face* (*Un Hombre Loco Un Gigante Loco Un Perro Loco Una Prisa Loca Una Cara Loca*), dentro de una serie que Wilson seguiría llamando *DIA LOG*. Posteriormente, ese mismo año, se representaría *Stalin* en Sao Paulo, con el título alternativo de *The Life and Times of Dave Clark*, porque la Fundación Gulbenkian consideró que a las autoridades brasileñas podría parecerles, en el mejor de los casos, "inoportuno" que alguien concediera apoyo económico a una obra con Stalin en el título. Dave Clark era un desconocido criminal canadiense, y Wilson llegó a decir que la obra se podría haber basado en Clark y así, probablemente, "todas esas historias y asociaciones" con Stalin no habrían sido necesarias (C. Tomkins).

Vino después *A Letter for Queen Victoria*, ópera en cuatro actos, escrita y dirigida por el propio Robert Wilson, con once actores, dos bailarines, cuarteto de cuerda y flauta, que se estrenó en el Festival de Dos Mundos de Spoleto (Italia), el 15 de junio de 1974. Un "pequeño" espectáculo, al menos en comparación con los gigantescos montajes que tanto gustan a Wilson.

La *Carta para la reina Victoria* tenía, no obstante, una característica de mayor relevancia, como señala Philippe de la Frugière en su texto *El primer paso hacia la ópera*: "Mientras *La mirada del sordo* y *Ouverture* eran espectáculos casi enteramente mudos y comportaban una acción, la *Carta para la reina Victoria*, en la que el texto reafirma sus derechos, se presenta en cierto modo como una partitura coreográfica y musical. Ciertamente, no se puede hablar de palabra: los vocablos se suceden como en un sueño y, aunque los personajes se responden, nunca dialogan verdaderamente. Wilson demuestra, a través del absurdo, que la palabra no es comunicación: los vocablos, al final de todos los actos, ceden su puesto al tartamudeo y al grito, como si para Wilson, en última instancia, contasen mucho más el gesto y la música —la

de las palabras y la de las notas— que la palabra pronunciada, apriorísticamente sospechosa y susceptible de los peores equívocos. Esto significa que el último trabajo de Wilson debe ser visto ante todo como una ópera...". (El texto de Philippe de la Frugière fue publicado en *Chroniques de l'art vivant*, París, julio de 1974, y reproducido en el libro *Il Teatro di Robert Wilson*, edición de la Bienal de Venecia a cargo de Franco Quadri, 1976).

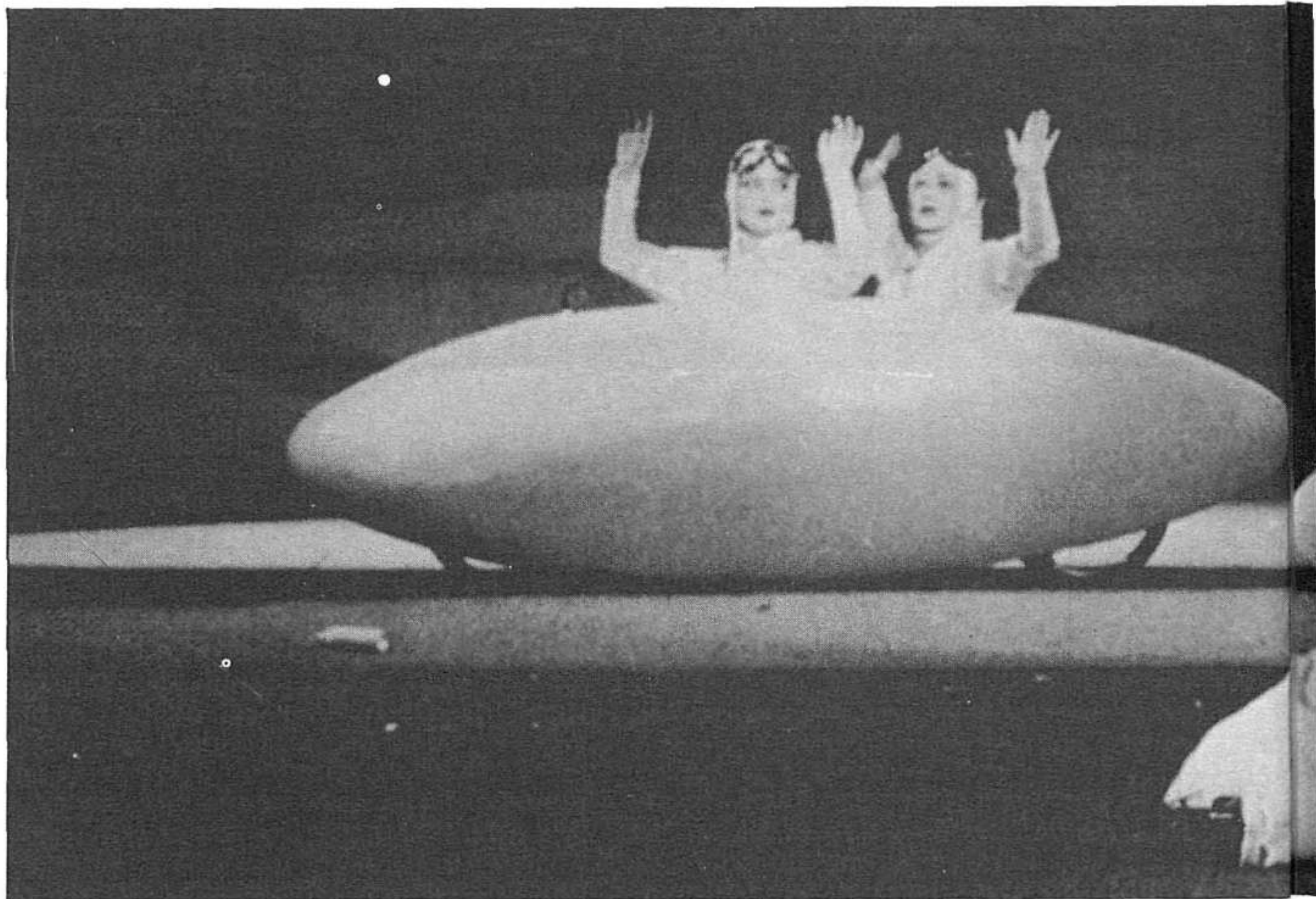
En el mismo sentido, C. Tomkins dice: "Aunque *A Letter for Queen Victoria* es notablemente más verbal que la obra anterior de Wilson, no por ello es más susceptible de interpretación racional. Todas las piezas de Wilson provienen de su propia imaginación interior, o de la gente que le rodea, y deben ser experimentadas antes que comprendidas". "En *Queen Victoria* —dice por su parte Arnold Aronson— un cocodrilo disecado, una fuente de lechuga y una roca eran objetos puestos en escena, pero no tenían ninguna relación aparente entre ellos ni con otros aspectos del espectáculo". O: "En *Queen Victoria*, escenografía, imágenes y acciones están determinadas en gran parte por líneas diagonales sugeridas por los pliegues de un sobre, sugerido a su vez por la idea de una carta".

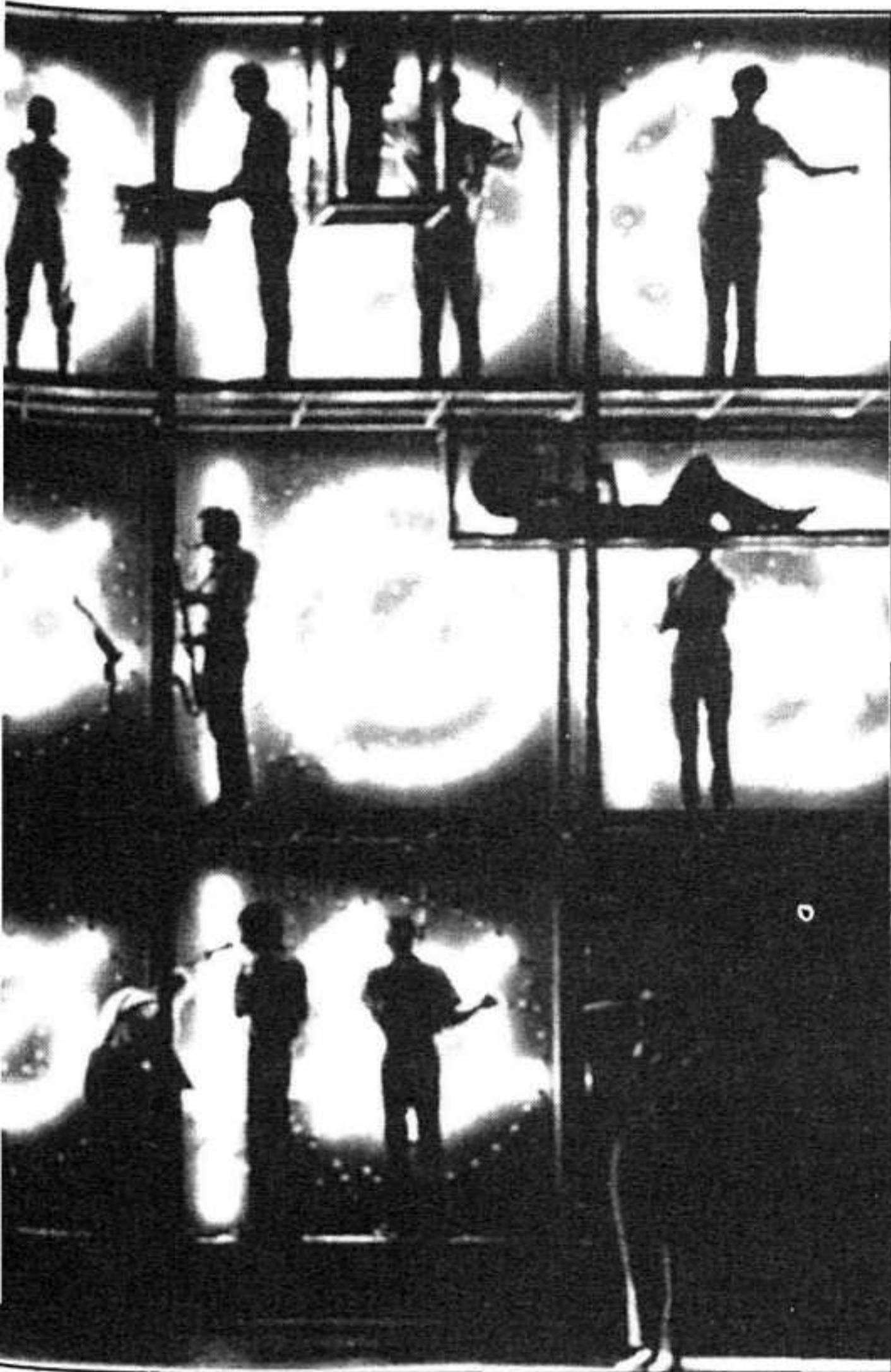
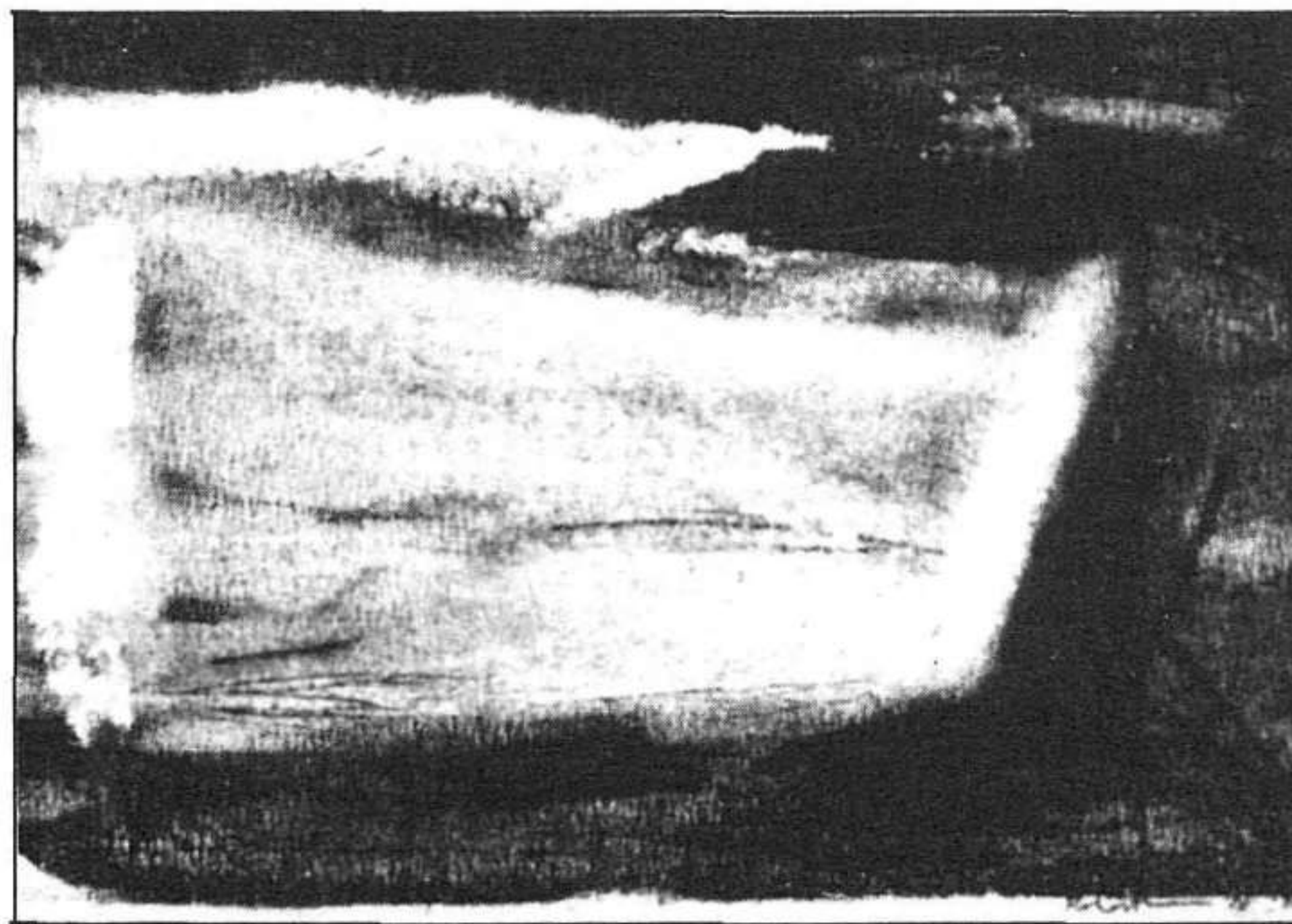
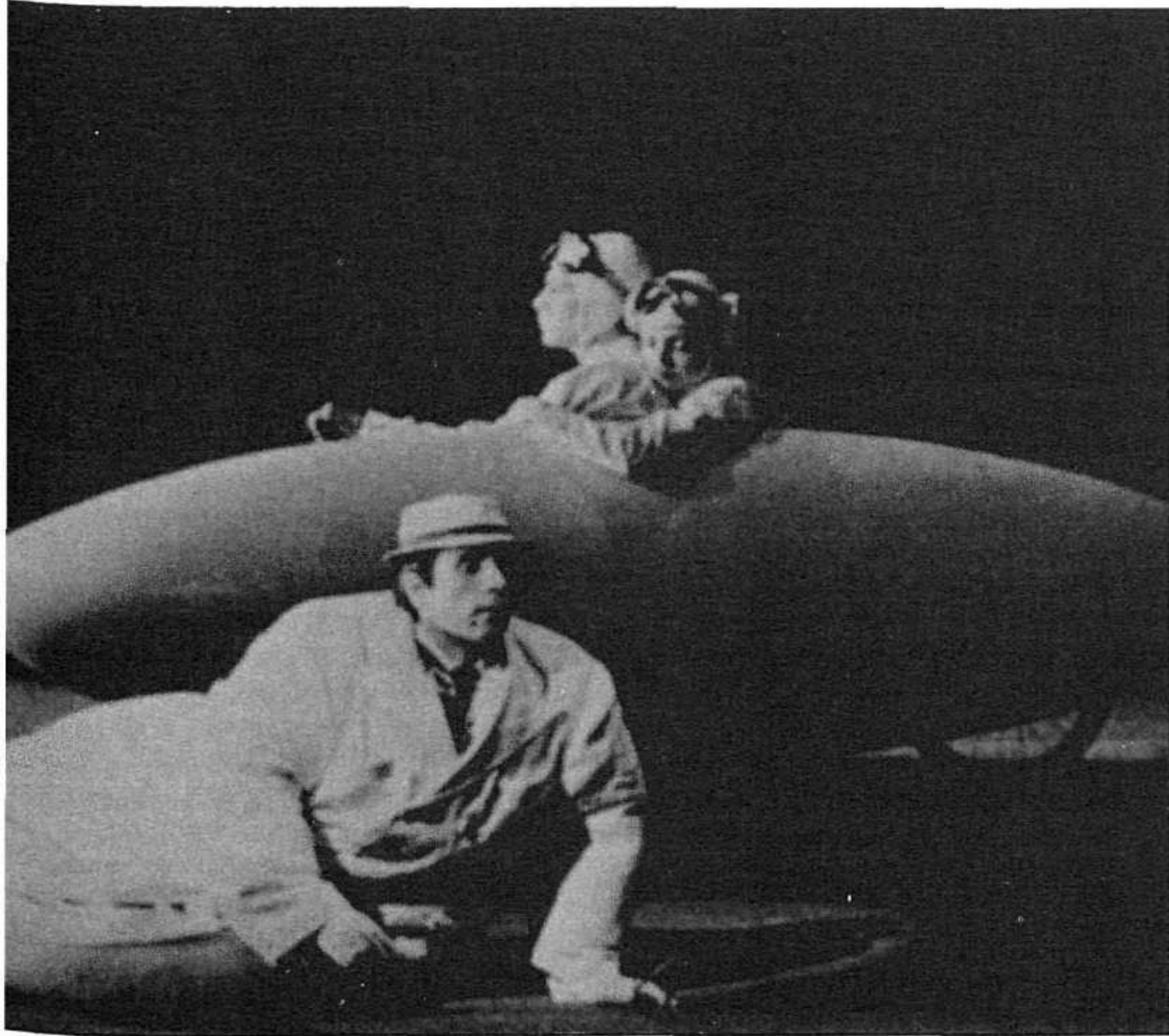
"Como en un paisaje —concluye Aronson— son las imágenes las que dominan. En las "óperas" de Wilson no hay lugar para los elementos literarios tradicionales de la trama y el mensaje o para personajes realistas. La aparición de figuras que se llaman Einstein, Stalin, Freud o la reina Victoria no tienen aparentemente un significado emocional o temático. Son personajes que no tienen "personalidad" y equivalen a otros elementos que componen las imágenes de los espectáculos" (artículo sobre Robert Wilson en la *Enciclopedia del teatro del '900*, Feltrinelli Editore, Milán, 1980).

1975

THE \$ VALUE OF MAN

Después de dos pequeñas "performances": *Dialog/Network* (con Christopher Knowles, en el Public Theatre de Nueva York) y *To Street* (él solo, en Bonn), Robert Wilson presentó, de nuevo en la Brooklyn Academy of Music, uno de sus espectáculos más atípicos, al menos en lo que se refiere al espacio escénico. Por primera vez, Wilson no utilizó un espacio a la italiana sino un escenario central alrededor del cual el público podía situarse y moverse libremente, una experiencia que no ha vuelto a repetir.





Arriba, en página de la izquierda, "Death, Destruction and Detroit", 1979. Abajo, a la izquierda, una escena de la sección de Rotterdam de "the CIVIL warS". A la izquierda de estas líneas, "Einstein on the Beach", 1976. A la derecha, maquetas y ensayos para "The Golden Windows", 1982.



Wilson y Knowles, coautores y codirectores de la pieza, crearon *The \$ Value of Man* (*El valor del hombre en dólares*) a partir de un artículo periodístico aparecido en "The New York Times", con el título *The dollar value of human life* (*El valor de la vida humana en dólares*).

Siguiendo con la tónica de destacar especialmente las imágenes visuales y sonoras, Wilson y Knowles construyeron una pieza repleta de imágenes paródicas y caricaturescas del dinero y de las actividades comerciales en general, sin dejar por ello la tradición de hacer teatro sobre una estructura muy estudiada: había una gran simetría en la organización escénica del escenario, en la que se producían variaciones a lo largo del espectáculo, y la función estaba dividida temporalmente en nueve secciones superpuestas que eran repeticiones, variaciones y combinaciones de tres motivos base: danza libre, vodevil y casino.

Este espectáculo fue presentado durante dos fines de semana consecutivos, en mayo de 1975.

1976 EINSTEIN ON THE BEACH

Wilson presentó *Einstein on the Beach* (*Einstein en la playa*) en el Festival de Avignon de 1976, con música de Philip Glass: "Wilson y Glass —escribe John Rockwell— elaboraron el guión de la pieza juntos desde el principio y ambos se nutrieron de las ideas del otro. El resultado fue un hito en el teatro musical del siglo XX, cuya mejor muestra se puede extraer del álbum de cuatro discos del sello Tomato, que contiene un folleto cuyas fotos en blanco y negro dan una idea del aspecto de esta producción, concebida en gran parte en blanco y negro".

"No era una ópera en el sentido convencional de cantantes que cantan en un escenario: los cantantes, en su mayoría, permanecían en el foso, vocalizando números o sílabas de solfeo. Pero en el sentido más amplio, más verdadero, de "ópera" como pieza de teatro con mezcla de diversos medios artísticos entre los cuales destaca la música, (*Einstein*) formaba claramente parte de la tradición y ha sido la vez que Wilson ha ido más lejos en su emulación de Wagner".

En su visita a España con motivo del Congreso Internacional de Teatro que se celebró en mayo en Barcelona, Wilson centro una buena parte de sus intervenciones (sorpentemente "programadas", dicho sea de paso) en el proceso de gestación de *Einstein on the Beach*. "Philip y yo —dijo Wilson en esa oca-

sión— compartimos un mismo sentido del tiempo. Cuando trabajé con Phil, primero hice una estructura. Normalmente comienzo a trabajar con un diagrama o una estructura. Necesito una estructura que me marque la línea que debo seguir, para saber a dónde voy o qué debo hacer. Así que decidí que la obra tendría cuatro actos, con tres temas que aparecían tres veces. Y decidí que habría cinco interludios, teniendo cada escena, cada acto y cada interludio una duración determinada. Philip y yo acordamos que la obra tendría una duración global de cinco horas. Después con esa estructura en mente, Phil empezó a pensar en la música y yo en el libreto visual. Y también decidimos que se titularía *Einstein on the Beach*".

En esta estructura general de *Einstein on the Beach*, Wilson introdujo por primera vez la idea y la denominación de los *knee-plays*.

"Cuando había estructurado este libreto visual —seguía diciendo Wilson—, pensé en las tres formas de ver un cuadro: el retrato, la naturaleza muerta y el paisaje. Las escenas interludio (que yo llamo "knee-plays", obras-rodilla, porque son como una articulación entre dos elementos iguales), eran las que se desarrollaban más cerca del público (retratos); las escenas del juicio y del tren eran las siguientes en cuanto a proximidad con el público (naturaleza muerta), pero, en cambio, las escenas en espacios abiertos eran muy profundas visualmente, de modo que las llamaba paisajes". (*Bob Wilson: La memoria está en el músculo*, "El Público", n.º 21, junio, 1985).

1977 I WAS SITTING ON MY PATIO...

Einstein on the Beach dejó a Wilson y su Byrd Hoffman Foundation en una situación económica que tardarían dos años en superar, tras una reorganización radical de la institución, que incluyó la decisión de confiar futuros trabajos de envergadura a teatros europeos "ricos y sólidos", que de paso liberarían a Wilson y a la fundación de las responsabilidades de la producción. En ese período, Bob Wilson dedicó mayor atención a pequeñas piezas, que fueron probablemente "parte de un proceso en el que Wilson ha incrementado notablemente el peso del texto hablado en sus obras" (J. Rockwell). La más destacada de estas piezas fue *I was sitting on my patio this guy appeared I thought I was hallucinating*, que quiere decir *Yo me sentaba en mi patio, este chico apareció, creí que aluci-*

naba, estrenada en el Cherry Lane Theatre de Nueva York en mayo del 77, con Wilson y Lucinda Childs como únicos intérpretes, que decían el mismo monólogo frente a un decorado *art-déco* elegantemente simple.

1979 DEATH DESTRUCTION AND DETROIT

Pasada la tormenta, Wilson pudo volver a montar en 1979 un espectáculo complejo gracias al apoyo que le prestó la Schaubühne de Berlín. A diferencia de las dificultades con las que solía tropezar en Nueva York, en este caso todo fueron facilidades: curiosamente, un complicado decorado que incluía iluminación empotrada en el suelo resultó ser un obstáculo insalvable para poder presentar ese montaje en los Estados Unidos.

Asimismo, también por primera vez, Wilson tuvo a su disposición una compañía de actores profesionales de gran talla. Por primera vez, dice Rockwell, "fue posible ver cómo el misticismo escénico de Wilson podía funcionar con un retrato de personajes sutilmente delineados, y cómo esos monólogos aparentemente planos y "sin significado" podían florecer. Especialmente Otto Sander, uno de los intérpretes del personaje principal (el personaje principal tiene normalmente varias facetas en una obra de Wilson) figura como el actor más espléndido con el que Wilson ha tenido la oportunidad de trabajar hasta la fecha".

El personaje "central" de *D. D. & D.* era Rudolf Hess (hecho cuidadosamente camuflado en Berlín para evitar malas interpretaciones que pudieran dificultar una correcta apreciación del espectáculo). "Esto apunta a dos aspectos clave de la dramaturgia de Wilson. Uno es la tendencia repetida a construir sus "monumentales" óperas en base a figuras importantes del pasado (rey Felipe de España, Freud, Stalin, Victoria, Einstein, Hess, Edison) y convertir la "acción" en una serie de reflexiones más o menos directas sobre la figura, su impacto y sus resonancias en nuestra época a través de la suya. El segundo es la naturaleza decididamente apolítica de la obra de Wilson, una tendencia que ayuda a situarle en la categoría místico-visionaria del dramaturgo moderno. En ocasiones, surge de un texto de Wilson un "mensaje" abiertamente político, pero casi siempre suena fuera de lugar. Incluso con figuras con tanta carga política como Stalin y Hess, por lo que Wilson se preocupa verdaderamente es por cuestiones más profundas de autoridad, terror, mie-

do y esperanza, y los recovecos humanos menores (¿más profundos?) de tales figuras aparentemente superpoderosas" (J. Rockwell).

"Tenemos que recordar —añade a este respecto Robert Stearns— que no se trata de Hess, sino sólo de una imagen de Hess, nada más que una emulsión o tinta sobre un papel. Nunca aprendemos más sobre Hess, ni más sobre Freud, Stalin, la reina Victoria, Einstein o Edison, si esperamos que Wilson nos hable de ellos. Pero podemos llegar y ver y sentir su presencia impenetrable.

"Hay algo misterioso y espiritual en la obra de Wilson. Las obras teatrales son espectáculos, manifestaciones de pirotecnica teatral que, si ofrecieran un mensaje tangible, podrían convencer y convertir a los espectadores con su fuerza. Pero su obra es también estética: definida y confirmada por su propia forma". (Robert Stearns, *Robert Wilson, from a Theater of Images*, ver bibliografía).

1979 EDISON

En octubre de 1979, ocho meses después del estreno de *D. D. & D.* en la Schaubühne, Wilson estrenó su espectáculo *Edison* en el Théâtre National Populaire de Villeurbanne. "Menos espectacular que *Death Destruction and Detroit*", decía en aquel entonces Colette Goddard en "Le Monde": "...*Edison* está coloreada con las tintas atenuadas de una América antigua, impregnada de la dulzura amarga de las ilusiones perdidas". "Bob Wilson, como de costumbre, instala sobre la escena su universo temporal. En la transparencia del presente aparece la realidad del futuro, la materialidad del teatro. Las imágenes desarrollan su esplendor de noche y de bruma... *Edison*, con sus gramófonos, sus bombillas eléctricas que rompen el negro, sus máquinas de Morse, sus aparatos de transmisión, cuyos signos se pierden en la ausencia, sus voces que circulan sin comprenderse... *Edison*, que hace correr intercambios de réplicas entre figuras congeladas para decir que las palabras se estrellan contra las máscaras y que la soledad excava su vacío en los recodos de todos los caminos, *Edison*, por la evidencia de sus imágenes y su belleza, transmite a cada espectador una parte de su propia historia personal". (*Edison*, "Le Monde", 20-10-1979).

"Wilson ha sido siempre un místico de la luz", dice por su parte John Rockwell, "como ya había demostrado con su *Einstein*. En *Edison* erigió un animado colla-

ge de reminiscencias y especulaciones sobre la naturaleza de los genios pragmáticos americanos y sobre la propia historia y mitología americana. Escénicamente era menos espectacular que *Stalin, Einstein o D. D. & D.* Pero algunos de los efectos visuales, particularmente la silueta del inventor moribundo congelada frente al sol poniente junto a su casa de Menlo Park, en Nueva Jersey, demuestran que el genio visual de Wilson no estaba apagado".

1980 DIALOG/CURIOUS GEORGE

"Esta pieza", declaró Bob Wilson en 1980 a propósito de *Dialog/Curious George*, se distingue de todo lo que he presentado hasta ahora en Nueva York". "Los americanos no han visto *Death Destruction and Detroit*, ni tampoco *Edison... Dialog/Curious George* es algo completamente nuevo. Es Christopher Knowles quien ha hecho la pieza, no yo". "La pieza está cuidadosamente estructurada. Tiene cuatro actos, cada acto cuatro partes, salvo el tercero que tiene dos. Chris hace culminar el espectáculo en la segunda parte del acto tercero. Shakespeare habría hecho lo mismo. Es una construcción clásica". (Entrevista con Wilson en la revista "Théâtre-Public", n.º 36, nov.-dic., 1980).

Dialog/Curious George se estrenó en el Mitzi E. Newhouse Theatre, en el Lincoln Center de Nueva York, el 24 de junio de 1980. El Mitzi E. Newhouse es un gran hemicycle donde las butacas forman un hemicycle alrededor de la escena. Hacia el público, se alinean 16 despertadores antiguos, seis radios y cuatro grabadoras. Una de las radios difunde dulcemente un programa de variedades americano, interrumpido a veces por la voz chillona del disc-jockey. Después, lentamente, las luces se apagan y no se oye más que los tic-tacs de los relojes y el murmullo de la radio. Es la hora de acostarse en la habitación de los niños. En el cuarto de estar, la televisión todavía está encendida y la puerta entreabierta. Estamos en ese límite donde se mezclan sueños y realidad. Mientras la luz se enciende, Christopher Knowles y Robert Wilson se sientan tras la ventana de una casa. Christopher parece un niño grande retrasado y Wilson un padre. No hay diálogo propiamente dicho entre ellos...

"Uno de los momentos más intensos es cuando Christopher Knowles recita, en un tono alternativamente malhumorado y eufórico, uno de los "spots" publicitarios neoyorquinos más delirantes y po-

pulares. Al decir el texto en cuestión, Christopher hace, con sus brazos, pequeños movimientos bruscos de remero y salta sobre sus pies.

"Como en la mayor parte de los espectáculos de Wilson —señala el reportaje de "Théâtre-Public"—, el espectador es totalmente devuelto a sí mismo. No hay "contenido", ni hay que buscar profundidades metafóricas. Se trata de una construcción que integra música, monólogos, luz y efectos escénicos, lenguaje y movimiento". Como dice el propio texto de *Dialog/Curious George*: "¿Preguntas? —No hay respuestas".

1982

Tras haber estranado en Colonia *The Man in the Raincoat* (*El hombre de la gabardina*), en 1981, el nuevo año 1982 se presenta para Bob Wilson como un período de suerte. En marzo estrena en Nueva York su ópera *Medea*, con música de Gavin Bryars, que es presentada como "work in progress". En mayo, también con música de Bryars, *Die Goldenen Fenster* (*Las ventanas de oro*), en la Kammerspiele de Munich, espectáculo para cuatro actores. En ésta una pieza para un pequeño número de actores (cuatro), con un sonido "flotante", que pone énfasis en un texto hipnótico, esparcido espacialmente por todo el teatro mediante altavoces.

Después, en octubre de 1982, estrenó en París *Great Day in the Morning* (*Gran día por la mañana*), un concierto de espirituales negros puesto en escena por Wilson para la soprano negra Jessye Norman. Como en otras ocasiones, una serie de fatídicas circunstancias (limitaciones presupuestarias en primer lugar) impidieron su reposición en Estados Unidos.

1983 the CIVIL warS

the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down (*las guerraS CIVILES: un árbol tumbado se mide mejor*), el proyecto más ambicioso de Wilson probablemente desde *Einstein* o incluso desde *Stalin*, se inspira en las fotografías de Matthew Brady sobre la guerra civil americana y las fotografías contemporáneas de guerreros samurai japoneses. Pero, como es habitual en la obra de Wilson, la "trama" deambula libremente por la historia del hombre y el cosmos, con repetición de imágenes de veteranos de guerra y diversas leyendas populares y cuentos fantásticos del siglo XIX. (Ver capítulo dedicado a *the CIVIL warS* y *the Knee Plays*).



APENDICES

Impenetrabilidad DEL OBJETO ESCENICO

RICHARD FOREMAN

Desgraciadamente, no han sido muchos los que han recorrido el largo trayecto hasta la Brooklyn Academy of Music para ver *La vida y la época de Sigmund Freud*, de Robert Wilson. Desgraciadamente, porque Wilson ha creado uno de los mayores espectáculos de esta década, basado en una estética bien distinta de aquella que caracteriza a la mayor parte de la vanguardia teatral de hoy.

Hasta ahora, acreditados teóricos y realizadores de teatro nos han interpretado los mecanismos como una especie de estrategia elaborada para manipular al público en varias direcciones determinadas (a saber, para traducir una idea "en términos teatrales", para evocar una emoción dada como respuesta a un objeto dado).

Wilson es uno de los pocos artistas

que parece haber aplicado al teatro una estética profundamente diferente. Una estética no manipuladora, por la cual el arte quiere crear una situación delimitada de "campo" dentro del cual el espectador puede examinarse a sí mismo (como el que percibe) en relación a los "descubrimientos" que el artista ha hecho en su medio y después ha presentado al espectador con la máxima lucidez (la específica emoción "estética" de la lucidez reemplaza las emociones más melodramáticas comunes a la vida de todos los días y a la mayor parte del teatro). Wilson, incluso, parece ir más allá de la noción popular de teatro basado en los talentos y en el tipo de formación del autor, para conducirlo a un teatro más sano, "composicional", en el cual el esfuerzo del director no está dirigido a obtener la "expresión" siempre más intensa de un material predeterminado, sino que es aquel, dulce y potente, de "colocar" varias acciones y objetos de escena, encontrados e inventados, de modo que su colocación y su entrelazamiento "manifiesten" en cada instante el mayor número de implicaciones y de relaciones a más niveles entre objetos y efectos.

El espectáculo en sí mismo se desarrolla como una serie de *tableaux vivants* (cuadros vivos), en silencio o con el fondo de sonidos ocasionales. El primer acto es una especie de playa escenográfica con arena verdadera que cubre la vasta escena de la Brooklyn Academy, y a la derecha está un cielo sembrado de nubes. Los actores comienzan a atravesar lentamente la escena, ejecutando actos simples como sembrar, correr, arrastrarse sobre la arena, como si las "células", los elementos constitutivos de la vida (simples recursos corporales) vinieran allí a ofrecérsenos. Una gran tortuga atraviesa lentamente la escena. Freud y su mujer caminan sobre la arena, y lo

que lentamente se desarrolla es un sentido profundo del ritmo *verdadero* de la vida, no construida a través del ejercicio de la voluntad en momentos de crisis o de decisiones, sino en lentas concreciones que se van formando en torno al animal humano mientras su cuerpo y su alma mastican una y otra vez los materiales del propio espacio mental y físico. (¡Y Freud pasa contemplándola, a través de esta lenta concreción!). El acto termina con una de las imágenes más fantásticas del espectáculo: mientras los actores comienzan hacer piruetas y a arremolinar arena, vemos al mismo Wilson vestido de una supergorda nodriza negra —¡De improviso: fantástico!— rodeado por un coro de veinte o treinta nodrizas supergordas (parecen pájaros de verdad con pechos y posaderas infladas) y, todos se arrastran por la arena mientras el cielo se oscurece.

Acto segundo: Un amplio salón con una entrada central a través de la cual, en largos intervalos, la gente entra (¡digo la *gente*, no los actores!). Una colección de todas las formas, edades, dimensiones. *Caminan* verdaderamente, atravesando la escena, y se dejan caer sobre los asientos, y nos damos cuenta de que pocos directores hasta ahora han compuesto su tiempo-espacio escénico de manera que cuerpos y personas emerjan en cuanto objetos impenetrables (sagrados), como lo son en realidad, como si fueran los instrumentos de precisión de cualquier otro espectáculo, usados para proyectar energías y significados predeterminados. Después aparecen objetos y acciones más impenetrables: grandes animales peludos de tres metros de altura que avanzan sobre la escena, mientras los invitados reunidos se colocan solemnemente en fila a la derecha de las bestias. Yo pongo en relación esta presentación del cuerpo y de las acciones impe-

netrables (autosuficientes) con la profunda observación de Heidegger sobre el arte: "La tierra aparece perfectamente iluminada sólo cuando es percibida y preservada como algo esencialmente inescrutable". Pienso que Wilson demuestra lo que puede ser deducido de Heidegger (e incluso de Gertrude Stein), que profundidad y santidad se hacen patentes en el teatro a través de la articulación propia del aspecto del paisaje del drama, llenando el espacio-escena con objetos reales (esto es, impenetrables) objetos tales *que sean* impenetrables; y es justamente tal *impenetrabilidad* la que satisface, por cuanto provoca sumisión y placer. Esto es el punto de llegada del drama, en lugar de "trabajar" con las cabezas y las vísceras del público, lo hace con "supuestos" objetos y acciones que son poco más que estimulantes para nuestras emociones habituales y modélicas y nuestros estereotipos mentales condicionados.

Para mí, el último acto ha sido el más vigoroso. Animales salvajes (alrededor de una quincena) entran lentamente, uno a uno, en una caverna y se tumban en la playa. Fuera de la caverna, en el suelo, chicas y chicos semidesnudos corren, se mueven, juegan. Una vez que han entrado los animales, descienden lentamente delante de la apertura de la caverna, ataúdes de hierro, separando a los animales del mundo exterior. Al final, Freud entra y se sienta a una mesa pequeña en medio de las bestias que reposan, mientras un niño llora a sus pies. Todo esto ocupa alrededor de una hora, y es lento, gigantesco y magnífico. La emoción que se libera viendo esta Natividad del siglo veinte es diferente a aquella que el teatro provoca normalmente (emociones que nos ligan todavía más a aquello a lo que hemos estado condicionados), sino que evoca más bien todo el espectro de los niveles de sensibilidad que son nuestros datos biológicos y espirituales —y el hecho de volver a despertar en nosotros todo este espectro de sensaciones es la empresa liberadora del arte a su más alto nivel.

El espectáculo de Wilson es una de las obras maestras de aquel "teatro de artistas" que existió casi en secreto, en este país, y es de desear que la Byrd Hoffman Foundation tenga a bien, un día, encontrar los medios para montar otro de estos espectáculos gigantesco, porque en esta nueva Edad de Acuario, ahora, en los años setenta, o en cualquier otra era nueva hacia la que se vaya, este es el tipo de teatro que necesitamos.

CARTA ABIERTA A André Breton

LOUIS ARAGON

Querido André, eran pocas las posibilidades de que te escribiera jamás otra carta. Hace casi cuarenta años que no me sucede. No lo he hecho cuando tú *estabas vivo*, y después... Recuerdo mi cólera en un país lejano, y además socialista, cuando un desconocido me trajo una carta para Eluard muerto, suplicándome que la pusiera sobre su tumba. No es lo que ahora hago contigo. Te escribo porque no te he escrito *antes*, aunque todo hacía prever que en el otoño de 1965 habríamos podido encontrarnos, al menos una vez, en cualquier parte, en uno de esos sitios de entonces que fueron señalados por el milagro, un café que ha permanecido por casualidad en el mismo estado (el *Tout va bien* no existía ya y *La Régence*, donde Nadja te había esperado en vano, había cambiado tanto, que la sombra de Diderot lo ha abandonado), o en el *Palais des Miracles* que existe en el Musée Grévin, o en la plaza Maubert, allí donde fue raptada Efiene Dolet, o sobre el Pont des Suicidés en las Buttes-Chaumont... Nada de esto ha sucedido, ha tenido lugar el milagro, lo que esperábamos, aquello de lo que hablábamos (te acuerdas de aquél paseo a lo largo de las Tuilleries, cuando me has dicho: *Si no dejáramos jamás de creer en el milagro...*), el milagro ha acaecido cuando hacía mucho tiempo que ya había dejado de creer en él. En estos días. En un teatro que fue la vieja Gaîté-Lyrique, y ¿te acuerdas cuánto tiempo nos quedamos en el pequeño jardín público, delante de la Gaîté, un día de mayo de 1918 antes

de que nos separaran? Debía ser un domingo, el silencio entonces era absoluto. Ningún coche de caballos, ningún taxi que tosiera. Me dijiste: "Escucha el silencio", y reímos por todos los caballos desaparecidos con sus relinchos por aquella idea de escuchar el silencio... de repente, con la máxima seriedad me dijiste también: "Es que nosotros nos hemos quedado sordos para creer a París tan mudo..." Pues bien, es precisamente aquí donde ha sucedido el milagro. El silencio. La pieza que se recitaba, ¿pero era una pieza y era recitada? ¿Por quién?, se llamaba *La mirada del sordo*, amigo mío.

Se llegaba allí desde el infierno de París, pasando el bulevar de Sebastopol, y de repente no había casi ya necesidad de tener oídos. El mundo de un niño sordo se abría delante de nosotros como una boca muda. Más de cuatro horas habremos habitado en aquél universo donde en ausencia de las palabras, de los sonidos, sesenta personajes no habrían tenido otra palabra que el movimiento. Quiero decírtelo ya, André, porque aunque aquellos que han inventado este espectáculo no sepan nada lo han representado, por ti, a ti es a quien habían buscado como a mí *hasta la locura*. Porque me ha vuelto loco. Escucha lo que digo a los que tienen oídos, se diría, para no sentir:

No he visto jamás algo más bello en este mundo desde que he nacido, jamás, ningún espectáculo, jamás, ha llegado al tobillo de éste, porque es al mismo tiempo la vida de vigilia y la vida con los ojos cerrados, la confusión que se crea entre el mundo de todos los días y el mundo de cada noche, la realidad mezclada con el sueño, la inexplicabilidad de todo en la mirada del sordo.

¡Ya sé que hay quien dice de este gran juego del silencio, de este milagro de los hombres y no de los dioses, que se trata de un surrealismo vulgar, de un surrealismo de escaparate! Porque en este momento el surrealismo está en la boca de todos, y de una barraca un poco barroca se dice que es una casa surrealista, todos los viejos de nuestro tiempo y otros que han salido más tarde del terreno que nosotros habíamos preparado, todos quieren ser, se dicen surrealistas, y gracias a Dios los sordos no los oyen. El espectáculo de Bob Wilson (que me perdone si prefiero el diminutivo a su nombre), el espectáculo de Bob Wilson que nos llega de Iowa no es absolutamente surrealismo, como la gente encuentra cómodo de decir, sino que es lo que nosotros, que hemos dado el nacimiento al surrealismo, habíamos soñado

que surgiera después de nosotros, más allá de nosotros, y me imagino la exaltación que hubieras mostrado casi a cada instante de esta obra maestra por la sorpresa en la que el arte del hombre supera en cada respiración del silencio el supuesto arte del Creador. Quizás de este producto del futuro habrías dicho lo que has hecho por los magos del pasado, por las *Noches* de Young, de Switt, de Sade, de Chateaubriand, de Constant, de Hugo, de Desbordes-Valmore, de Aloysius Bertrand, de Alphonse Rabbe, etc., que no eran surrealistas, sino surrealistas en cierto modo, como Edgar Allan Poe o Baudelaire o Rimbaud, Mallarmé, Jarry... mira, la cosa más bella, después de todo la más próxima a este espectáculo es lo que has inventado para Germain Nouveau, diciendo que era *surrealista en el beso*, y para todos los pintores puestos en música desde Seurat hasta André Masson... pero quiero decir demasiadas cosas para llegar a la certeza de que hubieras escrito que Bob Wilson es, sería, será (sería preciso el futuro) surrealista a través del silencio, aunque todos los pintores puedan pretenderlo, pero Wilson es el matrimonio del gesto y del silencio, del movimiento no sentido.

Es imposible que tú no lo veas, André, imposible que tú no sientas esta prodigiosa ausencia de ruido que muy tarde en el espectáculo vuelve a subrayar una música a menudo lejana, débil y sin relación con aquel hablar del cuerpo que no tiene ninguna necesidad de oídos. Ah, pienso en aquel momento, estamos en un país de minas, con un terreno sereno al horizonte, miles de cosas que suceden y justo aquí se abre, como en William Blake, una especie de boca del infierno, mientras en un ángulo sin preocupación alguna por la muchedumbre que se agita en torno a él, sólo para sí, un chico semidesnudo danza a contratiempo respecto a los otros, no a contratiempo con respecto a sí mismo, porque simplemente no lo tiene en cuenta y no se preocupa ni del puesto en el que se encuentra sobre la escena, ni de los que pasan, para danzar a su placer, para improvisar continuamente allí, abajo, a la derecha, una especie de satisfacción apresada por sí misma, como una risa que no se sintiese.

Piensa que además está el problema del tiempo con el ser humano por reloj: aquellos muchachos y aquellas muchachas que pasan al límite profundo de la escena y de lo desconocido, quizás una playa o un campo de carreras... como simples corredores de izquierda a dere-

cha, de derecha a izquierda, en un perpetuo ritmo, relojes del tiempo humano; o bien aquellos hombres-peces que se tienden sobre el vientre en el proscenio, los codos como aletas, de un lado al otro del teatro y vuelta a empezar; o también el tiempo-objeto medido por una sillita que emplea más de cuatro horas en bajar desde arriba unida a una cuerda. ¡Pues bien, no, señores, no es surrealismo, esto es, una cosa ya clasificada para vosotros, un objeto de tesis, de enseñanzas, por la Sorbona, no, no lo es todavía, no! Pero es el sueño de aquello que nosotros fuimos, es *el futuro* que nosotros predicábamos.

Si quisieras, pero cómo hacer para transcribir la idea, es imposible, ni siquiera pidiendo ayuda a Raymond Roussel y a Lewis Carroll, si quisieras de todas todas encontrar un precedente a este espectáculo, tendrías que transcribir un texto, André, del que te has servido una vez (1). Se trata de un pasaje de *Ma vie*, de Jérôme Cardan, en el cual el gran matemático cuenta los sueños de su infancia, cuando su padre le obligaba a permanecer en cama "hasta la hora tercia del día", y entonces le ocurría que entreveía un movimiento de "pequeñísimos anillos de bronce" que subían en semicírculos del ángulo derecho de la cama para desaparecer hacia la izquierda. "Pero, —dice Cardan— tenía tiempo para vislumbrar ciudades, casas, animales, caballos con sus caballeros, hierbas, árboles, instrumentos musicales, teatros, individuos con aspecto diverso vestidos de un modo extraño, pero sobre todo veía músicos que tocaban la trompeta; las trompetas parecía que sonaban y sin embargo no oía nada. Entreveía también soldados, muchedumbres, formas que jamás había visto, praderas, montañas, bosques y muchas otras cosas que ahora ya no recuerdo...".

Aunque son muy otros los objetos sobre los que se posa *La mirada del sordo*, nada se asemeja más a este catálogo de los sueños que son "los cuadros negativos de la realidad". Me excusarás si intento de nuevo referirme a Cardan mientras hablo de ti, mientras hablo del... pero soy tonto: tú nos habías dejado ya y no has conocido este texto escrito en 1966. De allí cogí la imagen del *Pez soluble*, que es tuya, para el ejemplo del cuadro negativo en poesía. Pues bien, en el espectáculo del Théâtre de la Musique todo es *Pez soluble*, incluso aquellos medidores del tiempo a los cuales una figura de pescador con el sedal lanza el anzuelo sin jamás apresarlos. Salvo que son

hombres de carne, y aquí está la diferencia, que los términos de la metáfora son personajes vivos antes que escenas y disfraces.

Después de todo no he vuelto a pedir la autoridad a Jérôme Cardan por una razón muy diferente a la de hace cinco años, como diferente es la ocasión. Entonces decía, hablando de la novela desde mi punto de vista, y defendía al mismo tiempo el realismo y el surrealismo, indicando como su futuro "lo extraordinario"; pero da lo mismo, citarte lo que tus ojos no han leído:

"Quizás (decía) hemos llegado al momento en el que la novela debe traspasar el río infernal y penetrar en el dominio de lo inimaginable, hacerse conjetura para contribuir al progreso del espíritu, acelerar la transformación del hombre y de la naturaleza. Quizás nos encontramos en la hora de un gran duelo, en la cual la novela osará lo que por ahora la ciencia más evolucionada, la más avanzada sólo puede entrever. Quizás es ella la que tocará en el futuro las trompetas que harán derrumbarse los muros, los límites, y a través de ella penetraremos en el hombre, esta inexpugnable Jericó, que está más lejos de cuanto el hombre podrá andar jamás entre los astros...".

Hablaba por mi cuenta, entre los muros todavía derechos del santuario. He aquí que sin una palabra *en otro lugar* se nos ofrece el acceso a la ciudadela, al mundo sordo de Bob Wilson y de un niño. El espectáculo, porque ¿cómo llamarlo? no se trata ni de un ballet, ni de un mimodrama, ni de una ópera (si bien esta extraña cosa sería quizás una *ópera sorda*, como si nos encontrásemos en un momento de la historia del mundo análogo a aquel siglo dieciséis italiano que había visto Cardan y veía nacer, de Caccini a Monteverdi, la *ópera seria*, el barroco del oído, pasando del contrapunto vocal de los cantos religiosos a este arte nuevo, de esencia profana)... el espectáculo utiliza nuevos instrumentos de luces y sombras, máquinas reinventadas antes del jansenismo de los ojos, tanto que la silla-reloj que mide verticalmente la duración del espectáculo es como un mecanismo que sustituye el péndulo, evento humano, corredores al fondo de la escena. Parece que todo fuera una crítica de lo que estamos acostumbrados. Todo es experiencia. Hasta la recitación, dejada libre a estos que no definiría ni como bailarines ni como actores, ya que son las dos cosas al tiempo: experimentadores de una ciencia todavía sin nombre. La del cuerpo y la de su libertad. El



espectáculo cuenta la historia de un niño deficiente, y con esto precede en este campo el lento avance de la ciencia médica, *escribe* en el espacio con estos caracteres móviles, hombres y mujeres, mientras el color juega, los negros en medio de los blancos, y los monstruos interpretan una parte preponderante. El *espectáculo* consiste en una curación, la nuestra, la del "arte fosilizado", la del "arte aprendido", la del "arte dictado". Llega a una ciencia particular, la de la probabilidad (querría decir también *de la improbabilidad*). Nos cura, a nosotros que estamos en los palcos y en la platea, de ser como todos, de no tener los dones divinos del sordo, nos hace sordos a través del silencio y, magnánima, a veces nos restituye la audición por la música, o por aquella voz soplada desde el bastidor que da el ritmo a un extraño y maravilloso vals (de verdad) de Strauss contando el tiempo: one - two - three - one - two three - one - two - three... durante —creo— un cuarto de hora al final del primer acto.

Y me vienen ganas de escribir, tentación del folio blanco, que la cercanía extraña (un barroco del futuro) de la ciencia y del arte es la clave misma de aquella libertad que Robert Wilson reclama para su arte. Hay (lo he oído recientemente a propósito de las transmisiones de Nicolas Schöffer en la televisión, ese Nicolas Schöffer que en cierto sentido es una especie de Bob Wilson en su campo de lo maravilloso de mañana), hay muchas personas, y no necesariamente estúpidos ni monstruos, que temen la sustitución del arte con la ciencia, la "robotización" de la humanidad en lo que constituye su sublime particularidad, y de algún modo puedo comprender su temor de ver cambiar lo que aman. Como todos aquellos que se lamentan porque la luna en estos últimos tiempos haya perdido su misterio. Los comprendo, pero ciertamente no los apruebo. Cada conquista de la ciencia es un triunfo de lo humano, del hombre. Su libertad se ejercita más allá de aquel campo que hasta hace poco era el suyo: como las canalizaciones del agua lo liberan de la necesidad de ir al pozo, y no deploramos la belleza del gesto de las mujeres que hacían subir el cubo desde el fondo de la tierra. El hombre comienza cada día más allá de sí mismo, más allá de su pecado, de sus errores y sus descubrimientos. Digo esto por la cibernética y por las calculadoras, por el padrinazgo del átomo y de esta cosa todavía sin nombre, la belleza nueva de la cual sin ninguna du-

da para mí el espectáculo del que estoy hablando es la primera aurora. El hombre parte de lo que inventa. Y no es cierta la perversión que se puede hacer del uso de las máquinas, que debe apartarnos de ellas o que debe, como en los tiempos de la primera revolución científica, arrastrar a los hombres más infelices a romper las máquinas que no son sus enemigos, sino el punto de partida de su libertad. Un espectáculo como *La mirada del sordo* es una extraordinaria máquina de la libertad. Por eso suplico que vayan allá a todos aquellos que ven y sienten, a todos aquellos cuyo corazón late al sólo nombre de la libertad.

Jamás como en este caso, desde un agujero negro de la sala, había sentido, como frente al espectáculo de Robert Wilson, que si alguna vez el mundo por fin ha de cambiar para dejar de ser este infierno que se ve al extremo de casi cuatro horas sobre la escena, si alguna vez el mundo cambia y los hombres llegan a ser como aquel bailarín del que hablaba, libres, libres, libres,... será a través de la libertad. La libertad, la espléndida libertad del alma y del cuerpo.

P. S. Todo esto, André, se dirige a ti, quizás a ti sólo, y es quizás una utopía por mi parte hacer de ella una carta abierta, y sin embargo helo aquí: la abro.

(1) En aquel *Cahier consacré au rêve* (*Cahier G. L. M.*) de 1938, cuyos documentos se dice que han sido recogidos por André Breton.

EL TEATRO como terapia

BILL SIMMER

La difusión de la fama del teatro de Robert Wilson se ha visto acompañada con el crecimiento espontáneo de su reputación como "terapeuta" experimental. Numerosos artículos en los diarios han puesto de relieve su trabajo con niños enfermos mentales, así como su participación inicial en los programas Headstart y el trabajo con ancianos y personas afectadas por una enfermedad mortal en el Goldwater Memorial Hospital. Aunque este trabajo ha sido realizado hace muchos años, su reputación de "terapeuta" continúa creciendo a causa de la colaboración continuada con Christopher Knowles, un joven enfermo mental y, anteriormente, con Raymond Andrews, un sordomudo. Sin embargo, Wilson no es un terapeuta y no se considera a sí mismo como tal.

Según el Webster, la terapia es "un tratamiento dirigido a curar una perturbación corporal" o "una intervención (como el tratamiento) destinado a producir una adaptación social". Si aceptamos esta definición, lo que Wilson ha hecho es entonces bastante diferente. En realidad, es casi lo contrario. En vez de intentar ayudar a Knowles y a Andrews a adaptarse a la sociedad, Wilson ha intentado, en efecto, adaptarse a ellos. El ha advertido que las percepciones del mundo de Knowles y de Andrews eran diferentes a las de otras personas. Para Raymond, a causa de la sordera; para Christopher, a causa de una grave enfermedad mental. Wilson ha intentado descubrir el modo en el que ellos estructuraban las percepciones para poder captar cómo era su mundo. Después, con su ayuda, ha creado piezas teatrales que aspiraban a tratar la realidad de modo semejante. En ambos casos, el procedimiento comportaba el aprendizaje de sus lenguajes particulares

y el intento de comunicarse con ellos en sus propios niveles. En vez de querer cambiar sus modos de percepción, Wilson ha reconocido su validez y ha dado ánimos a los dos chicos para que hagan partícipes a los otros de su visión del mundo.

Ed Knowles, un arquitecto de Nueva York, padre de Christopher, comentaba en estos términos la labor de Wilson: "Incluso se puede decir que se trata de terapia, pero yo creo que el verdadero significado de esto es que Bob tiene la perspicacia y el genio para comprender que hay muchos modos diferentes de comunicarse. Y hay muchos modos diversos en los cuales los fenómenos pueden ser comprendidos por las personas, ya sea verbal, ya visualmente, o de otra manera. El observa, escucha o es capaz de captar estas cosas y después aislarlas del contexto y mirarlas y verlas como las bellas cosas que son".

RAYMOND ANDREWS

Wilson encontró a Andrews en 1968, mientras dirigía la actividad de un laboratorio en Summit, Nueva Jersey. El chico sordomudo tenía entonces once años. Wilson ha contado en una entrevista sus propias reacciones: "Lo que me interesaba de Raymond era que él no conocía ninguna palabra... Sabes, él no pensaba en palabras; por eso era curioso saber cómo pensaba. Yo, por así decirlo, pienso en palabras; y creía pensar así". Wilson observó a Andrews muy atentamente, procurando captar aquellos procesos que, sabía, eran muy diferentes de los suyos.

Estaba seguro de que Andrews era inteligente. "Era una sensación de la que me di cuenta, que él era una persona inteligente, incluso muy inteligente". Se dio cuenta también de que Andrews a menudo estaba en sintonía con cosas de las que él mismo no era consciente. El joven parecía comprender siempre la situación social en la que estaba envuelto. Si alguno contaba una historia cómica durante las horas de laboratorio, por ejemplo, Andrews invariablemente reía antes de que la historia hubiera acabado, mientras que todos los otros esperaban el golpe final. Era capaz de comprender la situación y de responder a ella, aunque no sabía de qué trataba la historia. Wilson sostenía que era evidente que "él estaba sintonizado con otro lenguaje y gracias a esto captaba a menudo cosas que nosotros no captamos necesariamente, porque estamos preocupados en

primer lugar por las palabras, mientras que él no lo estaba".

Wilson, fascinado por las percepciones de Andrews, se puso a la búsqueda de mejores modos de comunicarse con él. Poco a poco descubrió que Andrews podía, en un cierto sentido, "oír" sus sonidos. Wilson cuenta que una noche se puso a aporrear el piano, en la buhardilla de la Byrd Hoffman School of Birds de la Spring Street en Nueva York. Andrews estaba de pie en la parte opuesta de la habitación y respondía a la música apoyando las manos sobre varias partes del cuerpo. El comentario de Wilson fue: "Me di cuenta con toda evidencia de que los sonidos bajos del teclado eran recibidos por la parte inferior del cuerpo y los sonidos agudos por la parte superior. He pensado mucho sobre esto. En realidad, no podíamos definirle como realmente sordo, porque el cuerpo sentía, recibía los sonidos. Por tanto, en un cierto sentido, el cuerpo siente".

Además él se dio cuenta de que si se ponía a la derecha de Andrews y gritaba muy fuerte su nombre, el joven no reaccionaba, pero si imitaba los sonidos que el mismo Andrews hacía, el joven se daba la vuelta como si lo hubiera oído. "Parecía que le fueran familiares aquellas vibraciones sonoras del mismo modo que para su cuerpo eran familiares aquellos sonidos. Estaban en su cuerpo y él lograba percibirlos. Aquello, en cierto sentido, era un lenguaje".

Wilson comenzó a pensar sobre esto en términos más generales, en términos de responsabilidad social en la confrontación de los sordos. La sociedad invierte una cantidad enorme de tiempo y de dinero en el estudio de los lenguajes y en la naturaleza misma de la lengua. En la mayor parte de nuestras ciudades más importantes han crecido centros dedicados al estudio del lenguaje. Comenzó a preguntarse si no sería posible el "lenguaje de los sordos".

Todo lo que había visto y oído decir

sobre el trabajo con los sordos no tenía en cuenta nunca la idea de aprender el lenguaje. Todo este trabajo imponía el lenguaje de un mundo capaz de oír a quien no era capaz de hacerlo... Y en un cierto modo, esto no se puede verificar jamás. Es imposible porque ellos no sentirán jamás lo que nosotros sentimos. Y no lograrán jamás decir aquello que nosotros decimos, porque no lo sienten. Pero imitan en cambio aquello que nosotros hacemos. Existe una cierta comprensión, y, a su vez, la sociedad podría asumir la responsabilidad recíproca e imitar aquello que ellos hacen".

Una de las cosas que Wilson y los miembros de la Byrd Hoffman School of Byrds intentaron hacer en sus laboratorios fue, por tanto, aprender el lenguaje de Andrews imitándolo. Aprendieron sus gestos y el modo como se movía e incluso los sonidos que hacía. Cindy Lubar, que está en el grupo desde 1969, y que ha tomado parte en estos laboratorios, ha descrito uno de los movimientos de Andrews que fue imitado: "Fue una vez en la que Raymond desarrolló un movimiento junto con un sonido. Después se pidió a todos que aprendieran aquel movimiento... Era un movimiento oscilante con gestos de las manos y de los pies... derecho, hacia delante a lo largo de una línea, oscilando hacia delante y hacia atrás, con las palmas vueltas hacia delante y las manos tendidas hacia delante. Una serie de movimientos muy claros, simples... y un sonido junto a aquellos movimientos, un sonido muy lleno, un sonido que precisa completamente todo el cuerpo para producirlo".

Una vez que los Byrds, como ellos mismos se llamaban, hubieron aprendido este movimiento, éste vino a formar parte de su vocabulario, y ha aparecido muchas veces en sus espectáculos. En *The Life and Times of Joseph Stalin (La vida y época de José Stalin)*, por ejemplo, era interpretado por una fila entera de soldados. En el curso de las reflexiones sobre la naturaleza de las percepciones de Andrews, a Wilson le vino a la mente que todos ven y sienten en dos niveles diferentes. Por un lado, experimentamos sensaciones del mundo en torno a nosotros sobre lo que él llama "pantalla externa". Esta es la base de la mayor parte de las impresiones visuales y auditivas sobre las personas y las situaciones en las cuales nosotros nos debatimos. Por otro lado, vemos y sentimos también sobre una "pantalla interna"; pero normalmente no somos conscientes de ello, excepto, por ejemplo, cuando estamos durmiendo y

soñando. Sin embargo, Wilson sostiene que las pantallas internas están continuamente en funcionamiento, incluso cuando prestamos atención a las pantallas externas. Los ciegos, sin embargo, ven cosas únicamente sobre una pantalla interna visual, y los sordos oyen cosas casi enteramente sobre una pantalla interna auditiva, en consecuencia, sus pantallas internas están a menudo más desarrolladas que la de los otros. "Lo que más me interesaba en el trabajo con Raymond —ha dicho Wilson— era que nosotros mismos nos teníamos que hacer cada vez más sordos, para alcanzar mayor conciencia de su manera de oír... Todo acontecía por lo demás en un plano interior, sobre una pantalla interna auditiva". Wilson descubrió que en sus espectáculos más largos —*The Life and Times of Joseph Stalin*, que duraba doce horas, y *Ka Mountain and Gardenia Terrace*, que duraba siete días— donde el público tendía a mover los párpados más amenuado (y más lentamente), la pantalla interna y la externa se fundían conjuntamente. Hablando con personas que habían asistido a la experiencia, él notó que a menudo decían haber visto sobre la escena cosas que en la realidad no existían. Pero ellos insistían en haberlas visto realmente. El atribuye este hecho a la fusión de los dos tipos de pantallas.

"Existe un punto, creo, en el cual las pantallas audiovisuales internas-externas se hacen una misma cosa... Durante estos largos períodos de tiempo se obtiene un equilibrio más homogéneo... Y la gente duerme verdaderamente. Y adormeciéndose, estas imágenes internas se mezclan con las imágenes externas hasta fundirse en una sola cosa. No hay separación... Gracias a *Stalin* y al espectáculo de siete días que realicé en Irán, me ha interesado lo que sucedía cuando se obtiene un equilibrio más homogéneo entre las pantallas auditivas y visuales internas y externas".

Imitando a Andrews en los laboratorios, y recitando en los largos espectáculos casi sin palabras, Wilson y los Byrds descubrieron que estaban alcanzando una mejor sintonía con sus pantallas internas.

Muchos de los elementos de las representaciones que precedieron a *The Life and Times of Joseph Stalin* y fueron incorporados allí (especialmente en *Deafman Glance*) eran los resultados del esfuerzo hecho por comprender las percepciones de Andrews.

"Comencé a pensar según su modo de percibir las cosas y realizamos una

pieza (*Deafman Glance*) con un vocabulario que en su mayor parte era de imágenes, porque me parecía que él pensaba en términos de imágenes, de imágenes visuales. En la medida en que yo podía captar su comprensión, ocurría en gran parte así".

En *Deafman Glance* (y en la mayor parte de *Stalin*) no había mucho texto: se utilizaban casi únicamente imágenes y sonidos inarticulados como los que hacía Andrews. El joven proporcionó gran parte del material específico del espectáculo. Wilson recuerda: "Le dije: ¿Por qué no hacemos una obra juntos?". Entonces Andrews comenzó a mostrarle los movimientos y los gestos y a trazar diseños. A partir de éstos, Wilson desarrolló gran parte del tejido de imágenes de espectáculo.

Andrews abandonó el grupo en 1973. Actualmente, asiste a una escuela para sordos en Nueva Jersey (jamás había ido a una escuela antes de unirse a los Byrds). El año pasado ha ofrecido un concierto en la buhardilla de la Byrd School, donde ha cantado y tocado una guitarra eléctrica que le había proporcionado Wilson.

LABORATORIOS DE MOVIMIENTO

Imitar a Andrews era sólo una de las muchas cosas que Wilson y los Byrds aprendían en los laboratorios de la buhardilla de la Byrd School. Se trataba esencialmente de laboratorios de movimiento. En ellos se encontraba una estructura dentro de la cual Wilson podía elaborar sus ideas, y al mismo tiempo probar los elementos ya realizados escénicamente. Cada laboratorio duraba dos o tres horas; durante los períodos de ensayo intenso, antes de las representaciones, se prolongaban a veces entre cuatro y seis horas. Resulta imprescindible valorar las conexiones entre estos laboratorios y las representaciones de Wilson, ya que se trataba del banco de prueba de

sus experimentos. Casi todo lo que ha llegado a la escena ha sido desarrollado anteriormente en los laboratorios. Su misión principal consistía en permitir a los participantes descubrir el modo propio y peculiar de moverse. Cindy Lubar lo explicaba como la clave para "ayudarles a descubrir el propio vocabulario del movimiento".

Este modo de investigación sobre el movimiento, estudiado en los laboratorios se había iniciado desde 1962, cuando Wilson trabajaba en privado, con un pequeño grupo en Texas en una investigación sobre el movimiento corporal con niños enfermos mentales. Esta investigación implicaba una regresión y un "reaprendizaje" de movimientos muy simples que habían sufrido deformaciones en el curso de la vida cotidiana a causa de diversas angustias e inhibiciones. El desarrollo personal de quienes participan en ellos era su principal objetivo. Wilson quería que pudieran presentarse con naturalidad en la escena, sin timidez. Lo que le interesaba, tanto desde el punto de vista teatral como desde el personal, era el modo particular de moverse y de comportarse cada persona. Incluso la imitación servía para subrayar las diferencias naturales en los modos individuales en los cuales personas diversas ejecutan los mismos movimientos. Una función de los laboratorios era, por tanto, ayudar a las personas a ponerse en contacto consigo mismas —con sus propios cuerpos— a superar gradualmente cualquier bloqueo que inhibiese este proceso. Por esa razón, los laboratorios eran lo más cercano a la terapia que Wilson haya hecho.

No hubo nunca una fórmula constante en la dirección de los laboratorios. Crecían y se desarrollaban paso a paso con las ideas de Wilson y variaban según la particular puesta en escena que él estaba preparando. Cada sesión de laboratorio tenía su propia estructura. Las estructuras cambiaban de un día al otro para acoger las necesidades particulares de cada uno de los miembros. "No quiero hablar del método de Bob Wilson —ha dicho Lubar—, porque está claro que este no es el tema. El es muy sensible a los individuos".

No obstante, algunos aspectos de los laboratorios permanecían inalterados durante largos períodos de tiempo. Por lo general, todos se movían al unísono, al menos durante una parte de la sesión. A veces todos corrían en torno a la habitación y saltaban aquí y allí, o se sentaban en parejas espalda contra espalda balan-

ceándose hacia adelante y hacia atrás. A veces, simplemente se tumbaban sobre el suelo y respiraban, o cerraban los ojos y escuchaban un poco. Intentaban construir y mantener los niveles más altos de energía: Wilson definía este propósito como "levantar la propia energía y sentarse encima". A menudo, una sola actividad simple era la que más veces se repetía. Lubar ha recordado un laboratorio realizado en Iowa cuando estaban probando *Deafman Glance*: "Habíamos caminado hacia adelante y hacia atrás a través de la habitación durante toda la sesión del laboratorio. Solamente habíamos caminado en filas paralelas. Caminábamos en fila hacia delante y hacia atrás a través de la habitación durante cerca de dos o tres horas. Y había como fondo una cinta de uno que hablaba".

Otra actividad frecuente consistía en hacer movimientos corporales simples, muy lentamente, esforzándose por llegar a un contacto con algunos de los modos físicos más sutiles a través de los que el cuerpo logra comunicarse. Como muchas de las otras actividades del laboratorio, también ésta era un intento de alcanzar métodos de comunicación y de percepción no verbales, semejantes a los de Andrews.

A veces, los laboratorios estaban divididos entre movimientos de grupo y actividades individuales. Por turno, a cada uno de los participantes se le pedía mostrarse delante del resto del grupo. La actividad particular era elegida específicamente para aquella persona que debía ejecutarla. Al principio era muy simple: un recién llegado podía simplemente ser requerido para caminar hasta una silla y sentarse, o para estar con la cara vuelta hacia el muro del fondo y caminar de una parte a la otra de la habitación. Conforme se hacía más ágil, se le pedía exhibirse de cara a los otros y entonces las actividades se volvían más difíciles. Era un proceso gradual. Por ejemplo, podían pasar meses antes de que a alguno se le pidiera hablar frente al resto del grupo. Esto llegó a ser uno de los modos más eficaces para superar la angustia de la exhibición teatral, porque a ninguno se le pidió jamás algo difícil hasta que no se sentía cómodo en la ejecución de las tareas más sencillas. Se podía comenzar con la actividad de grupo para finalizar después con las actividades individuales, o bien se podía usar aquella estructura y repetirla una o más veces en una misma sesión.

La actividad conllevaba a menudo la imitación, y también en este caso se

practicaba individualmente o por grupos. A veces uno de los Byrds hacía un movimiento y los otros, uno por uno, lo repetían. Otras veces se elegía un líder y los otros seguían todo lo que hacía, intentando imitarlo del modo más exacto posible. Lubar ha descrito esta experiencia: "A veces hacer un movimiento que otro ha desarrollado por sí mismo ayuda a los otros a descubrir el vocabulario propio del movimiento... Hacer el movimiento y el sonido de Raymond junto a él, por el sólo hecho de intentar hacerlo, ya ha significado para mí una cierta ruptura, hacia un mayor contacto con mi propio vocabulario de movimiento".

Desde que Knowles, el joven enfermo mental, se unió al grupo de los Byrds, la imitación llegó a ser un aspecto constante en los laboratorios. A Knowles se le pidió a menudo que dirigiera la actividad del grupo. Habitualmente, él estaba a la cabeza de una larga fila y los otros seguían, haciendo todo lo que hacía y diciendo todo lo que decía.

Dada la orientación hacia los individuos particulares del grupo, las dinámicas de los laboratorios dependían de la sensibilidad de Wilson en el desarrollo cotidiano de cada uno de los miembros. Él estaba siempre a la búsqueda de las actividades que contribuyeran a incitarlos; en consecuencia, las actividades cambiaban constantemente. Wilson dice que trabaja intuitivamente y muchas personas que han trabajado en estrecho contacto con él atestiguan la agudeza de sus intuiciones. Ed Knowles, el padre de Christopher, cuenta una historia que demuestra la unión intuitiva que Wilson establece con los otros. El hecho sucedió durante una visita a la O. D. Heck School, a la que Knowles asistía antes de unirse a los Byrds.

"Eran quizás ocho o diez niños con enfermedades mentales y efectos neurológicos muy graves, tanto a nivel físico como mental... Había un pequeño con una estatura de un metro aproximadamente, de unos seis años con los brazos gruesos como su pulgar. Y estaba allí tumbado y lloriqueaba. Una mujer estaba sentada a su lado y le acariciaba la espalda tratando de consolarlo... Junto a ella estaba uno de aquellos órganos eléctricos, mejor dicho, eran dos, Bob se acercó y miró al niño y lo tocó con el dorso de la mano, con el dorso de los dedos. El niño dejó de lloriquear y con gran esfuerzo levantó la cabeza. Entonces Bob, con el niño que todavía le miraba, se fue a uno de aquellos órganos y apoyó solamente la mano sobre las teclas e hizo un ruido. Mantuvo la mano apoya-

da, mientras el niño miraba la mano de Bob. Después se arrastró hasta el órgano cercano y también él apoyó la mano e hizo un ruido. Era la primera vez que el niño hacía algo voluntariamente durante todo el tiempo que había estado en la escuela. Después miró a Bob, como para comunicarse, para decir, "mira, también yo lo sé hacer". Entonces, Bob, con gran atención, levantó la mano, la desplazó para producir un sonido diferente, y el niño se dio cuenta de ello, y también él realizó un sonido diverso. Ningún gimo-teo. De pronto, estaba haciendo algo que tenía significado. Había aprendido algo. Todo aquel proceso duró por lo menos cinco minutos. El hecho es que Bob comprendió cuáles eran los ritmos del niño y fue capaz de trabajar con él según sus mismos ritmos. Todos estábamos estupefactos, al comprobar que en cinco minutos él hubiera logrado obtener de aquel niño un comportamiento operativo cuando ningún otro había logrado entrar en contacto con él. Cuando nos fuimos —esta historia tiene un final verdaderamente chaplinesco— la joven que estaba sentada allí con el niño se puso a jugar con el órgano".

SEGUIDORES

Numerosas personas que han tomado parte a los laboratorios de Wilson han tenido después sus propios laboratorios. Liz Pasquale, por ejemplo, ha trabajado con pacientes internos del Manhattan State Institute, en la isla de Ward. La mayor parte eran personas ancianas provenientes de la zona de Harlem. Muchos estaban bajo tratamiento de sedantes y, a causa de la segregación, muchos habían dejado prácticamente de moverse del todo. Como ha explicado Liz Pasquale: "No tenían a dónde ir". Los movimientos que hacían en el laboratorio tenían que ser, por tanto, muy simples. Se arrastraban un poco, se balanceaban un poco. Movimientos de costumbre inhibidos por el personal del hospital, eran estimulados e imitados durante los laboratorios. Alguno de los pacientes jugaban con los propios dientes y hacían muecas con la cara, por ejemplo, y otros intentaban imitarlos. Muchos de los pacientes, al inicio, tenían miedo de tomar parte en los laboratorios, pero poco a poco algunos de ellos cogieron confianza y comenzaron a tomar parte en las actividades. El laboratorio culminó en una representación que formaba parte del festival de la Off-Off-Broadway Alliance en el Lincoln Center. "Era tan interesante estar con ellos —ha dicho Liz Pasquale—, todo lo que decían



era tan interesante de escuchar, bastaba ponerlos en un espacio". En gran parte, los laboratorios de Pasquale eran semejantes a los de Wilson, pero ella misma ha puesto de relieve la diferencia principal. "Los de Bob son más complicados, porque él trabaja con personas que son retrasadas... Es casi más difícil hacer que resulten interesantes en la escena las personas llamadas normales. Pero el concepto es el mismo. Las personas normales están inhibidas por la norma".

Ayudar a las personas a superar las propias inhibiciones es un fin común de la terapia más formal y, en tal sentido, Wilson podría ser definido "terapeuta". Sus intenciones eran teatrales, pero para poder dar el tipo de representación que a Wilson le interesaba, los ejecutantes debían superar las angustias que se producen en el que se presenta a sí mismo en la escena. Los pasos que Wilson sigue para obtener esto son, por otra parte, semejantes a los de la Behavior Therapy que usa una técnica llamada "Desensitización sistemática". Joseph Wolpe la ha descrito en su libro *The Practice of Behavior Therapy*.

"La desensitización sistemática es una de las variedades de métodos usados para romper respuestas habituales de angustia neurótica de una manera gradual... En el paciente viene inducido un estado inhibitorio de la angustia por medio de la relajación muscular. Después se le expone a un estímulo débil que produce angustia por unos segundos. Si la exposición es repetida bastantes veces, el estímulo pierde progresivamente su capacidad para suscitar angustia. Después se introducen sucesivamente estímulos cada vez más fuertes y que son tratados de una manera semejante. Este método nos ha dado la posibilidad de superar muchos hábitos neuróticos, a menudo en un tiempo breve".

Los técnicos de la *Behavior Therapy* usan este método en una situación controlada, pero es esencialmente lo mismo que hacía Wilson en vivo, en sus laboratorios, cuando aumentaba gradualmente la dificultad de las actividades de cada uno de los individuos conforme estos se sentían más cómodos en la situación de representar.

CHRISTOPHER KNOWLES

Knowles había nacido con una grave lesión cerebral, porque su madre durante el embarazo había padecido toxoplasmosis (un parásito microscópico). En los primeros años de vida tuvo perturbaciones en el lenguaje y en la lectura. Los

padres lo inscribieron en un curso especial en Philadelphia llamado Institute for the Achievement of Human Potential (Instituto para la Realización del Potencial Humano). Su padre ha contado cómo era aquel tratamiento: "Hay personas que tienen niños que se arrastran constantemente; estos niños son manipulados, como obligados a moverse según esquemas infantiles, que en base a la teoría deberían restablecer aquellas estructuras neurológicas que han sido lesionadas. Y esto ha seguido adelante durante casi ocho años. Un trabajo muy intenso, ocho horas al día, siete días a la semana, ningún tiempo libre. Allí a donde fuéramos teníamos siempre que llevar encima estos utensilios: papeletas para una rápida presentación... objetos para ser identificados en una bolsa sólo por medio del sentido del tacto. Y yo creo que este esfuerzo intenso es la razón por la que Christopher funciona ahora así. No creo que sin este gran empuje —sin este proceso de aprendizaje tan disciplinado— hubiera sido nunca capaz de hacer lo que ahora hace".

Al final de aquel curso, Knowles frecuentó la O. D. Heck School en Schenectady, Nueva York. Durante su estancia rompió una grabadora que tenía. Se turbó tanto por ello que los padres le compraron otro aparato mientras el primero se reparaba. Así, en poco tiempo, Knowles tuvo dos grabadoras.

"Ha comenzado a grabar palabras sobre la cinta —ha contado su padre— y después a pasar la grabación a la otra grabadora apagándola y poniéndola en marcha, y logrando así romper el ritmo de las palabras con esta transposición del uno al otro. Parece ser que permaneció encerrado en su habitación durante cerca de una semana, y después de improvisado salió con una cinta fantástica que era *Emily likes the TV*. Las palabras usadas eran relativamente pocas en total —alrededor de veinte minutos, toda una parte de la cinta—, pero las palabras estaban usadas como una anotación musical".

El señor y la señora Knowles hicieron oír la cinta a algunos de sus amigos y uno de ellos les sugirió hacérselo escuchar a Wilson, a quien los Knowles conocían desde el tiempo en que estudiaba arquitectura en el Pratt Institute. Al principio dudaban, pero después de haber consultado con el doctor Hugh Lafave, que cuidaba a Knowles en la O. D. Heck School, y con otros muchos expertos, se decidieron.

La primera vez que la mayor parte de

los Byrds vieron a Knowles fue la tarde del estreno de *The Life and Times of Joseph Stalin*. El joven apareció en el espectáculo sin ningún ensayo, realizando una variación de *Emily likes the TV*. Poco después, Knowles se trasladó al piso de los Byrds. "Tenía una habitación, y ha vivido allí alrededor de tres o cuatro meses trabajando con el grupo y divirtiéndose. Al principio tenía sus reservas, pero después al final se apasionó por el trabajo y llegó a formar parte de la escena".

El interés de Wilson por Knowles era semejante al que tenía por Raymond Andrews. Wilson se dio cuenta enseguida de que la mente del joven era diferente a la de los otros y estaba fascinado por su manera de estructurar los pensamientos. "Pienso que la verdadera clave de la relación Bob/Christopher —dice Ed Knowles— está en que Christopher ve las cosas de un modo especial, nada común, pero creo que lo que él ve y comprende es tan válido como lo que ve y comprende cualquier otra persona. Sólo que ve de un modo diverso. Muy lógico, allí no hay nada ilógico. El organiza su mundo de un modo único y habla de un modo único".

Así como había hecho con Andrews, Wilson intentó comprender la peculiar visión del mundo de Knowles. Para ello intentó aprender el lenguaje de Knowles y a comunicarse con él a su mismo nivel. Wilson hace observar que otras personas que han tenido relación con Knowles habían intentado enseñarle a hablar como ellos: "Pero esto es imposible. El niño no puede, porque el cerebro funciona de una manera diferente, y él no combinará el conjunto de las cosas según nuestra manera, porque el cerebro está organizado de un modo diferente. El proceso del pensamiento es justamente diverso... Y en un cierto sentido es absurdo que nosotros intentemos imponerle nuestro modo. Podemos intentar hacernos imitar por él, pero quizás deberíamos incluso intentar imitarle".

Apenas Knowles entró en el grupo, Wilson le pidió, por tanto, dirigir algunos laboratorios. Imitándole, Wilson logró al final obtener una cierta comprensión de sus procesos de pensamiento. "He visto que él tenía problemas muy semejantes a los que yo tenía —ha dicho Wilson— en términos de lenguaje, en los términos de su modo de estructurar palabras y pensamientos. Una vez aprendidas sus estructuras, tuvo lugar entonces un intercambio entre nosotros a través de su modo de estructurar los pensamientos".

Como en el caso de Andrews, Wilson se dio cuenta de que Knowles tenía relaciones con el mundo más sobre las pantallas internas que sobre las externas. "Era un soñador", decía Wilson, un soñador con los ojos abiertos. A veces, cuando se le hablaba, no daba ninguna señal aparente de percibirlo. Estaba allí y miraba hacia fuera de la ventana durante cinco horas... y no es que necesariamente él —como hacemos nosotros— encontrase el contacto y se pusiese en relación con las cosas que suceden fuera. Quizás él oía más sobre una pantalla auditiva interna. Incluso sus pantallas visuales son pantallas internas. Pero son pantallas muy desarrolladas".

Los intentos de Wilson de comunicarse con Knowles fueron, en consecuencia, una continuación de sus exploraciones de la percepción interna. Ciertamente, el aprendizaje de las estructuras de Knowles fue un proceso gradual. El doctor Hugh Lafave, que siempre ha procurado seguir de cerca el desarrollo de Knowles, ha notado varios estadios generales en la relación entre el joven y Wilson. Al principio no hablaban mucho entre ellos. "Creo que la novedad —ha dicho el doctor Lafave— consiste en que Wilson y Christopher han creado una relación en términos distintos a los verbales, el modo en el que se miraban, su manera de moverse, el modo en el que se observaban el uno al otro. Marchaban en armonía en una forma no verbal, incluso antes de haberse hablado. Fue como una especie de chispa que ha superado como si dijéramos el abismo entre aquellos dos desde el momento en que se encontraron, pero el diálogo era escaso".

Cuando Knowles comenzó a dirigir los laboratorios, Wilson comenzó a interesarse por sus esquemas de movimiento. Esto, según el doctor Lafave, fue el estadio siguiente en la interacción entre los dos. "Lo que me ha impresionado —decía— era el modo en el que lograban comunicarse muchas cosas a través del movimiento y la danza... Parecía que entre ellos había un gran intercambio de lenguaje corporal".

Después hubo un período durante el cual la forma más dinámica de la relación entre los dos tenía lugar a través de dibujos e imágenes. Tanto Wilson como Knowles tenían libretas de apuntes que durante un cierto espacio de tiempo fueron una de las principales fuentes de relación. Knowles ha mostrado su libreta de apuntes al doctor Lafave. "Lo que me ha impresionado más eran los dibujos y los grafismos. Eran palabras, pero inicial-

mente eran más bien imágenes", comentó el doctor.

Fue sólo después de atravesar este estadio cuando la palabra llegó a ser su medio más importante de intercambio. El doctor Lafave recuerda que en este período ellos usaban muchas grabadoras, que continuaban la labor de hacerse escuchar el uno al otro, hacia adelante y hacia atrás. Más tarde, Knowles comenzó a interesarse cada vez más por el lenguaje escrito. Comenzó a componer poesía en una máquina de escribir, distribuyendo las palabras en esquemas gráficos sobre la página. Era un perfeccionista. Cindy Lubar recuerda haber pasado tres días trabajando sobre una sola página de Knowles, que ha proporcionado la base para gran parte del uso del lenguaje en *A Letter for Queen Victoria* y para *The \$ Value of Man*.

El doctor Lafave ha hecho resaltar que estos estadios no tenían límites bien precisos; se entrecruzaban el uno con el otro y todas las diversas maneras de comunicarse permanecían en cierta medida durante la mayor parte del tiempo. Pero a través de todos los estadios se podía notar un progreso general en la relación desde la comunicación no verbal a la verbal. "Lo que me ha impresionado", ha dicho el doctor Lafave, "era el modo en el cual, con una progresión lentísima, ellos han atravesado los mismos estadios que probablemente el lenguaje mismo ha recorrido en su desarrollo. Pero la mayor parte de las personas, cuando conocen a los otros, estropean casi la secuencia, usando la comunicación verbal mucho antes de que sean posibles modos no verbales".

Al final fue el peculiar uso del lenguaje de Knowles lo que más fascinó a Wilson y dio una contribución profundísima a su teatro. El joven parecía ver las palabras según esquemas visuales, no sólo en la escritura, sino también en el discurso. "Sus conjuntos de palabras son probablemente gráficos", ha dicho Ed Knowles, "él ve los pensamientos, antes que pensar las abstracciones. Traduce su conciencia visual. Como con *Emily Likes the TV*, si se pudiera silabear letra por letra se vería que tiene una estructura definida, que la estructura hablada en cuanto tal tiene una estructura visual".

A menudo, antes de que se pudiera captar lo que Knowles había dicho, era necesario vérselo escribir: estaba claro entonces que era la estructura gráfica de las palabras lo que importaba, antes incluso que el significado. Wilson comparaba sus palabras con moléculas, que se

parten y explodian en todas las direcciones. Para explicar lo que Knowles hacía con las palabras, Wilson ha usado la palabra "katmahndu" (que Knowles había visto por azar en un busto que estaba sobre el escritorio): "Me interesaba particularmente el uso que Christopher hacía del lenguaje. Las palabras eran como moléculas... Por ejemplo, la palabra katmahndu. Después se convertía en *cat* (gato); después en *cat-man-ru* (gato-hombre-ru). Más tarde era *fat-man-ru* (gordo-hombre-ru) y después *fat man* (hombre gordo); después *fat* (gordo), después *man* (hombre) o algo parecido. Separaba sus sílabas. Y cada vez que las usaba no tenía miedo de destruir la palabra. El lenguaje era verdaderamente libre, las palabras estaban vivas, siempre en desarrollo y transformación. Le bastaba oír cualquier cosa de la radio, un anuncio, por ejemplo, y rápidamente comenzaba a ver las palabras distribuidas sobre la página. El modo como nosotros usamos el lenguaje no se lo permite. Es muy rígido en cuestiones de normas y de gramática. Y yo lo respeto. Pero esto era otro modo... como moléculas que se separan en todas las direcciones continuamente. Era verdaderamente tridimensional, como en el espacio".

Tanto en *A Letter for Queen Victoria* como en *The \$ Value of Man*, Wilson intentó usar el lenguaje de este modo. De hecho, Knowles escribió gran parte de los diálogos de las dos piezas. Mike Galasso, que ha escrito la música para la segunda, ha dicho: "Bob y Chris han hecho juntos *The \$ Value*. Hemos intentado hacer una obra contemplando las cosas como lo hace Chris". Knowles tuvo incluso un papel activo en la planificación de la estructura física de la pieza, y además dirigió él mismo la mitad de las pruebas.

WILSON Y LA TERAPIA

Wilson no considera su relación con Knowles y con Andrews en términos de terapia. A él le interesaba tanto aprender de ellos como ayudarles. Ha realizado obras que exploraban sus peculiares modos de percepción del mundo. Este era su mayor interés, el teatro, no la terapia. No quiere ser considerado como terapeuta.

A pesar de todo, la estrecha relación entre Wilson, Knowles y Andrews ha tenido lo que podríamos definir un "efecto terapéutico". Por resaltar sólo las manifestaciones más obvias de este efecto, cuando este artículo era redactado, Andrews asistía a la escuela (que jamás

había frecuentado antes de encontrar a Wilson) y Knowles vivía independientemente y producía una considerable cantidad de poesías. Ed Knowles ha dicho respecto al cambio experimentado en la vida de su hijo después del encuentro con Wilson: "El Día de Acción de Gracias (1975), él y Cindy (Lubar) ofrecieron una cena. Pues bien, si tú me hubieras dicho hace cinco años que Christopher Knowles con su amiga había ofrecido una cena de Acción de Gracias para otras doce personas en su apartamento, no lo habría podido creer jamás... Ha sido un cambio sorprendente del que estoy loco de alegría".

El tipo de relación que Wilson mantenía tanto con Knowles como con Andrews, sus intentos por aprender sus lenguajes y encontrarles en su terreno, no guardan relación con el modo típico de relación que los terapeutas establecen con personas afectadas por problemas semejantes a los suyos.

"La mayor parte de ellos —dice Ed Knowles— son rígidos académicos que se lo saben todo sobre sus tests neurológicos y van por allí con un pequeño martillo de goma golpeándote las rodillas y pronunciando grandes juicios sobre ti. Cuando después se intenta trabajar con los niños considerándolos personas, existe la tendencia a despersonalizar los casos. Están tan ansiosos por llegar a fijar un QI. "¡Bien, hagamos el QI!", y después se sienten muy complacidos y dicen: "Bien, tiene un QI de 72 1/2". Y bien, ¿qué diablos quiere decir? Christopher ha hecho un par de estos QI una vez. Con algunos textos no lograba hacer nada, y con otros que formaban parte de la batería del QI, ellos no lograban valorarlo porque él estaba muy por encima de sus puntuaciones máximas. Y dos psicólogos distintos han dicho: "Bien, está claro, ya ha visto antes el test y sabe cómo está hecho". Las cosas que primero hacía eran las distribuciones de objetos y las relaciones recíprocas de los objetos. Pero cuando se llegaba a la habilidad lingüística... (Alza los hombros). He aquí un niño que tiene problemas en un campo y es un genio en otro. ¿Cómo lo explicas si eres un profesional con un trozo de papel pégado a la pared?".

Pero al menos un terapeuta de profesión, el doctor Lafave, ha comenzado a adoptar algunos aspectos del tipo de relación que ha establecido Wilson. "He comenzado a tomar prestadas alguna de las cosas que he visto hacer a Bob —ha dicho— y descubro ahora que si me encuentro en relación con personas que

tienen perturbaciones de lenguaje no debo insistir sobre este aspecto en nuestros primeros encuentros". No parece imposible que, conforme el trabajo de Wilson se haga más conocido, otros terapeutas comiencen a hacer lo mismo.

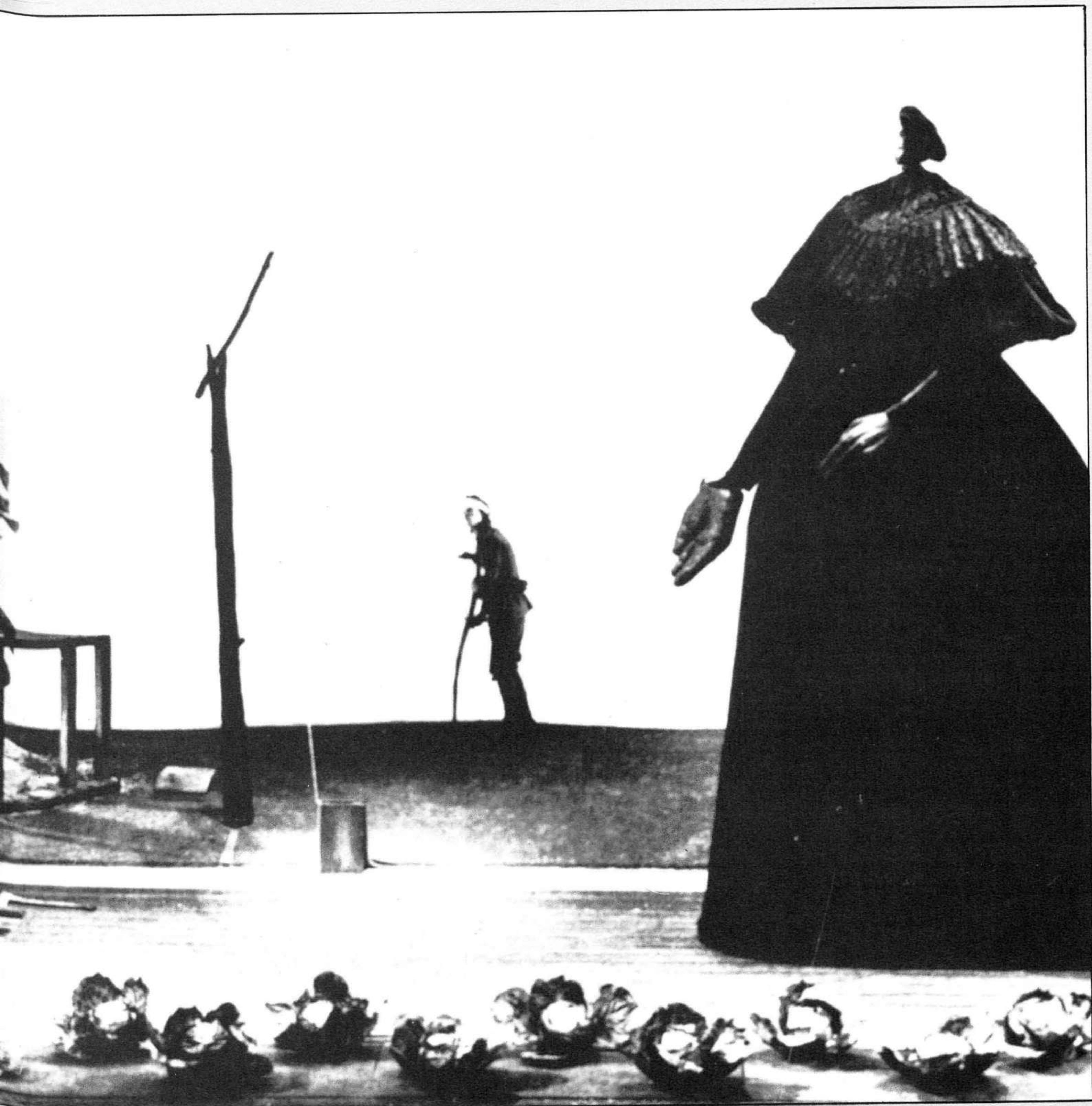
"the CIVIL warS".

PALOMA y samurai

HEINER MÜLLER

Robert Wilson viene de ese espacio donde Ambrose Bierce ha desaparecido, tras haber encontrado de nuevo los horrores de la guerra civil. Para quien rehace el camino hacia el horror bajo la piel, su teatro es la resurrección. LA LIBERACION DE LOS MUERTOS TIENE LUGAR A CAMARA LENTA. Sobre este escenario, el teatro de marionetas de Kleist encuentra un aire de juego, la dramaturgia de Brecht una pista de baile. Una arte sin esfuerzo, la pisada crea el camino. Dios que baila es la marioneta. Su baile inventa al hombre de nueva carne que nace de ese matrimonio del fuego y el agua con el que soñó Rimbaud. Del mismo modo que se debe probar de nuevo la manzana del árbol del conocimiento, para que el hombre reencuentre el estado de inocencia, se debe reconstruir la torre de Babel para que cese la confusión de las lenguas. Con esta sabiduría de los cuentos, según la cual sólo se puede separar la historia de los hombres de la historia de los animales (plantas, piedras, máquinas) al precio de la ruina, CIVIL warS expone el tema mismo de la época: guerra de clases y de razas, de especies y de sexos, guerra civil en todos los sentidos del término. Cuando las águilas en un vuelo planeado desgarran los estandartes de la separación y cuando las panteras se paseen entre las ventanillas de la banca mundial, el teatro de la resurrección habrá encontrado su escenario. Su realidad es la unidad del hombre y de la máquina, la próxima etapa de la evolución.





Los vídeos DE WILSON

Los vídeos realizados por Robert Wilson están sometidos a la precisión y la pasión por la "estructura" que caracteriza toda su obra. Sus cintas de vídeo se componen de diferentes unidades, medidas por pequeñas duraciones de 20/30 segundos en el caso de *Video 50*, o pequeños episodios de 3 ó 4 minutos cada uno, como en *Stations*.

Los 'spots' de Bob Wilson en *Video 50* (1978, 50 minutos) toman del 'spot' publicitario sus accesorios (bellos objetos y decorados), su retórica ('sketch', argumento mínimo, fragmentación, predominio del primer plano, iluminación sofisticada, movimientos fluidos, repetición-insistencia, mezcla indiscriminada de géneros, ruptura de la lógica de la relación causa-efecto), sus tics y lugares comunes (escenas familiares, humor forzado...). Pero en definitiva no hay mensaje, no se persigue ningún objetivo, no se perfila ningún sentido... "Cada pieza de *Video 50* parece un pequeño manifiesto, afirma y repite que el 'spot' es una unidad de expresión que desborda su discurso original". (Jean-Paul Fargier).

Deafman Gance (1981, 27 minutos) es una adaptación para televisión de la ópera teatral del mismo nombre, el relato sumamente estilizado de un doble crimen a través de una estructura repetitiva, ritual y simétrica. La estructura secuencial es organizada de tal manera que también podrían descomponerse en segmentos equivalentes a la forma del 'spot'.

Stations (1983, 60 minutos), como las dos cintas anteriores, se trata de una producción para TV, concebida inicialmente para ser emitida por segmentos. En este caso, se trata de un serial en trece episodios breves. Una palabra introduce cada uno de los episodios, al estilo de los libros ilustrados infantiles. *Stations* presenta las fantasías y sueños de un niño, que se materializan a la puerta del hogar familiar. El origen de estos fenómenos parece estar en un pacto establecido entre el niño y un caballero misterioso, una especie de brujo moderno, mientras que los padres aparecen como seres fosilizados en el bienestar y las comodidades del hogar. No hay diálogos y la música es de Nicolás Economu. (Todos los datos sobre los vídeos de Wilson han sido extraídos del catálogo *Virreina, els dilluns vídeo*, 2.ª serie, abril-julio 1985, editado por el Ayuntamiento de Barcelona).

BIBLIOGRAFIA SELECTA

OBRAS GENERALES

Il Teatro di Robert Wilson. A cura di Franco Quadri. Edición de la Bienal de Venecia, 1976. Contiene excelente material escrito y gráfico sobre la obra de Wilson hasta *Einstein on the Beach*.

Un libro fundamental es *Robert Wilson: The Theater of Images*. Primera edición del Contemporary Arts Center de Cincinnati, 1980. Segunda edición conjunta del Contemporary Arts Center y la Byrd Hoffman Foundation; Harper & Row Publishers, Nueva York, 1984. Contiene cuatro largos textos, todos ellos de gran interés para el conocimiento de la obra de Wilson: John ROCKWELL: *Robert Wilson's Stage Works: Originality and Influences*. Robert STEARNS: *Robert Wilson: from a Theater of Images*. Calvin TOMKINS: *Time to Think* (ensayo publicado originalmente en "The New Yorker", Nueva York, 13 de enero de 1975). Laurence SHYER: *Robert Wilson: Current Projects* (entrevista publicada originalmente en "Theater", Yale School of Drama (Conn.), vol. XIV, verano-otoño de 1983).

El texto de Franco QUADRI publicado en este Cuaderno de "El Público" ha sido extraído del libro de Quadri *Il Teatro degli Anni Settanta. Invenzione di un Teatro Diverso: Kantor, Barba, Foreman, Wilson, Monk, Terayama*. Giulio Einaudi Editore, Turin, 1984. Este libro contiene una bibliografía completísima (páginas 179-190), además de una entrevista con Wilson y una relación completa de sus estrenos que incluye, fecha, lugar de representación y reparto.

El texto de Richard FOREMAN sobre *The Life and Times of Sigmund Freud* fue publicado en "The Village Voice", Nueva York, 1 de enero de 1970.

El texto de Louis ARAGON, *Lettre ouverte à André Breton sur Le Regard du Sourd, l'art, la science et la liberté*, fue publicado en "Les Lettres Françaises", París, 2 de junio de 1971.

Robert Wilson and Therapy (traducido aquí como *Teatro y terapia*), de Bill Simmer, fue publicado en "The Drama Review", n.º 69, Nueva York, marzo 1976.

Colombe et samurai, de Heiner MÜLLER, fue publicado en la revista "Théâtre en Europe", n.º 3, París, julio de 1984.

OTROS LIBROS SOBRE EL TEATRO DE ROBERT WILSON

Stephan Brecht ha publicado dos libros de gran interés también para conocer la obra de Wilson: *L'Art de Robert Wilson*. "Le Théâtre", n.º 1, Christian Bourgois Editeur, París, 1972. Contiene descripciones minuciosas de las primeras obras de Wilson, fundamentalmente *Deafman Gance*. *The Theatre of Visions: Robert Wilson*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1978.

MATERIAL SOBRE "the CIVIL warS"

Antonio FERNANDEZ LERA. *Bob Wilson: La memoria está en el músculo*. "El Público", n.º 21, Madrid, junio, 1985.

Colette GODDARD. *Les couleurs des saisons*. "Le Monde", París, 20 de septiembre de 1983.

Benjamín HENRICH. *Der Bau des Theaters von Babel*. "Die Zeit", Hamburgo, 16 de septiembre de 1983.

Barbara ISENBERG. *The Olympic-sized Opera*. "Los Angeles Times", 26 de diciembre de 1982.

Franco QUADRI. *Dodici ore di guerra*. "Panorama", Milán, 19 de julio de 1982.

CIVIL warS. IVI, septiembre, 1983.

Bob Wilson, stratégie et prologues. "Le Monde", 15 de septiembre de 1983.

Richard STAYTON. *Robert Wilson's Olympic Odyssey: The Opera's Never Over Till the Cash Register Rings*. "Theatre LA", San Francisco, junio-julio, 1983.

Klaus UMBACH. *Olympisches Fussball-Ballet*. "Der Spiegel", Hamburgo, 4 de julio de 1983.

Robert WILSON. *The CIVIL warS: a tree is best measured when it is down*. Meulenhoff/Landshoff, Amsterdam, 1983.

Bob Wilson presenta en Madrid, en el marco del Festival de Otoño, sus "Knee-Plays" ("piezas-rodilla"), articulaciones de su ópera "the CIVIL warS" ("Las guerraS CIVILES"), la última de sus monumentales producciones. "El Público" ofrece un amplio dossier sobre la obra de Wilson, uno de los nombres indiscutibles del teatro mundial de las últimas décadas, hasta ahora prácticamente desconocido en España.



MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música