

*1837GLA
0222A

Philip Glass
Robert Wilson

Corvo Branco



TEATRO REAL

FUNDACIÓN DEL TEATRO LÍRICO

Dior

PHOTO D. ISSERMANN

DOLCE VITA
el espíritu de la felicidad



CORVO BRANCO
DE PHILIP GLASS Y ROBERT WILSON

....

Ópera en cinco actos

Música de Philip Glass

Libreto de Luísa Costa Gomes

Estrenada en el Teatro Camões de Lisboa
el 26 de septiembre de 1998.

Nueva producción encargada por la Comissão Nacional para a
Comemoração dos Descobrimentos Portugueses (EXPO '98) a:
Philip Glass y Robert Wilson, coproducida por el Parque EXPO '98
y la Fundación del Teatro Lírico-Teatro Real.
Estreno en España.



TEATRO REAL

.....
Sábado, 28 de noviembre
Lunes, 30 de noviembre
Martes, 1 de diciembre
Jueves, 3 de diciembre
Viernes, 4 de diciembre
Sábado, 5 de diciembre

Todas las funciones comienzan a las 20,00 horas.
Retransmisión por La 2 de Televisión Española
y por *Raíz Clásica*, de RNE, el día 4 de diciembre de 1998

EL MEJOR SISTEMA DE COMPRAR Y VENDER
OBRAS DE ARTE Y JOYAS

Desde 1845

ANSORENA



SUBASTA 214

Jueves 17, Viernes 18 de Diciembre a las 19 horas,
Sábado 19 de Diciembre a las 11 de la mañana en nuestra Sala.

CATÁLOGOS EN LA SALA

PUJAS TELEFÓNICAS: 91 - 532 85 15/16 • Alcalá, 52 - 28014 MADRID • PUJAS POR FAX: 91 - 522 01 11
DIRECCIÓN INTERNET: www.ansorena.com

Índice

.....

CORVO BRANCO

- 11 Ficha Artística
- 14 Presentación
- 16 Estructura de la obra
- 18 Dramaturgia
- 29 Libreto
- 77 Citas

ARTÍCULOS

- 78 José Manuel Brea: "Un largo y fascinante viaje sonoro"
- 92 Eduardo Pérez Maseda: "Prima volta, seconda volta"
- 102 José Iges: "Philip Glass, un músico fronterizo"
- 112 Vicente Molina Foix: "El método de Wilson"
- 120 Fernando Herrero: "Robert Wilson, un artista total"

137 CRONOLOGÍA

138 BIOGRAFÍAS

FICHAS ARTÍSTICAS

- 156 Orquesta
- 158 Coro

ANUNCIANTES

- | | |
|---------------------------|-----------------------|
| Interior de portada | Victorio & Lucchino |
| 2 | Dior |
| 6-7 | Rolex |
| 8 | Ansorena |
| 10 | Chanel |
| 13 | S.E.K. |
| 21 | El Corte Inglés |
| 25 | Ives Saint-Laurent |
| 28 | Hazen |
| 153 | Costa Cruceros |
| 155 | Hermes |
| 157 | Givenchy |
| 159 | Banco Central Hispano |
| 163 | Dupont |
| 165 | Halloween |
| Interior de contraportada | Barclays Bank |
| Contraportada | Lexus |



N°5

LOS PRODUCTOS CHANEL SE VENDEN EN AQUELLOS PUNTOS DE VENTA IDENTIFICADOS CON EL PANEL DE CONCESIONARIO AUTORIZADO.

Ficha Artística

.....

CORVO BRANCO

....

Ópera en cinco actos de Philip Glass y Robert Wilson

MÚSICA

Philip Glass (n. 1937)

LIBRETO

Luísa Costa Gomes

EQUIPO ARTÍSTICO

Director musical	Günter Neuhold
Director de escena, escenógrafo y diseñador de iluminación	Robert Wilson
Supervisor técnico	Gérard Rocher
Co-directora de escena	Ann Christin Rommen
Co-escenógrafa	Stephanie Engeln
Dramaturga	Ellen Hammer
Figurinista	Moidede Bickel
Iluminadores	Heinrich Brunke
	Robert Wilson
Diseñadora de maquillaje	Reiko Kruk
Musicólogo	Nicholas McNair
Coordinación técnica	Mónica Quintana
Productor delegado	Pierre Hèbrard
Asistente coreográfico	Jean Paul Bucchieri
Auxiliar de dirección de escena	Fátima Beirão
Asistente personal del director de escena	Jörg Seemann
Asistente de vestuario	Gabriela Salaverri
Asistente de iluminación	Daniel Varela
Asistente de maquillaje	Erica Porru

REPARTO

La reina, Científico 1	Ana Paula Russo
El rey	Yuri Batukov
Viajero 1, Vasco de Gama	Herbert Perry
Marinero 1, Científico 3, Viajero 2	Douglas Perry
Cuervo 1, Voz en off	Suzan Hanson
La reina indígena,	Janice Felty
Miss Universo, Dragón	
Hombre de hojalata, Acéfalo	Anthony Roden
El rey indígena,	Vincent Dion Stringer
Pie de elefante	
Cuervo 2, Científico 2	Maria Jonas
Marinero 3, Viajero 3	Fabrice Raviola

Ficha Artística

• • • •

Marinero 2, Viajero 4	Zheng Zhou
Gallo de Barcelos,	Marina Ferreira
Hombre perro	
Judy Garland, Siamesa 1	Paula Pires de Matos
Siamesa 2	Sandra Medeiros
Hombre cuchara	David Lee Brewer
Escritor	Diogo Infante
Niños	Daniel Esparza · Amir Abushanab
Bailarines	Jean Paul Bucchieri · Meagan Bailey
	Esteban Barrios · Carlos Maria da Cruz
	Maria Duarte · Gonçalo Ferreira de Almeida
	Raquel Madruga · Fernando Nogueira
	Emanuela Not · Claudia Oliveira
	Vitalina Sousa · Massimiliano de Taddei

Coro del Teatro Nacional de São Carlos de Lisboa
Director: João Paulo Santos

Orquesta Sinfónica de Madrid

Nueva producción encargada por la Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses (EXPO '98) a Philip Glass y Robert Wilson, coproducida por el Parque EXPO '98 y la Fundación del Teatro Lírico-Teatro Real. Estreno en España.

REALIZACIONES

Vestuario	Peris Hermanos · En escena · Cristóbal
Sombreros	Isidro Moreno · Efe X · Gabriel Besa
Zapatos	Candela Cort · Hortensia Dominga
Máscaras	Menkes
Pelucas	Efe X, Madrid · Métamorphose, París
	Métamorphose, París

28 y 30 de noviembre; 1, 3, 4, y 5 de diciembre
20.00 horas

Robert Wilson quiere expresar su agradecimiento a los Patrocinadores Mundiales que han apoyado su trabajo a través de la Fundación Bird Hoffman: Amigos Americanos de la Ópera y Ballet de París, Giorgio Armani, Lily Auchincloss (in memoriam), Irving y Dianne Benson, Pierre Bergé, Michael Caddell, Elaine Turner Cooper, Ethel de Croisset, Christian Eisenbeiss, Marina Eliades, Eric y Martine Franck, Betty Freeman, Agnes Gund, Christoph Henkel, Gabriele Henkel, Donna Karan, Meredith Long, Annalee Newman, Simon de Pury, Katharine Rayner, Mark Rudkin, Gheri Sackler, Louisa Stude Sarofim, Fundación Juliet Lea Hillman Simonds, Annaliese Soros, Stanley Stairs, Rowshanak Vakili, Robert W. Wilson, Guy de Wouters y benefactores anónimos.

SEK-DUBLÍN - SEK LOS ALPES

El lenguaje educativo SEK

en inglés o en francés.

Dublín

Los Alpes

Para do
lengua y
Sistema Educativo

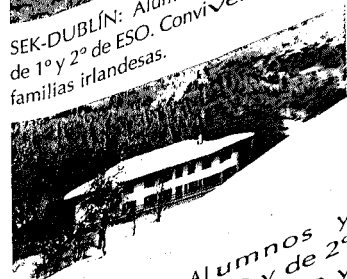
Los Colegios SEK-Dublín y SEK-Los Alpes (Francia) tienen el mismo plan de estudios e idéntico Sistema Educativo - Aulas Inteligentes® que los Colegios SEK de nuestro país. La única diferencia es la lengua: el inglés o el francés.

Objetivo: dominio de la segunda lengua, al mismo nivel que la propia.

Los Colegios SEK-Dublín y SEK-Los Alpes están homologados por el Ministerio de Educación y Cultura, y cuentan con la garantía, la calidad y la experiencia educativa centenaria de la Institución SEK.



SEK-DUBLÍN: Alumnos y alumnas de 1º y 2º de ESO. Convivencia con familias irlandesas.



SEK-LOS ALPES: Alumnos y alumnas de 2º y 3º de ESO y de 2º de BUP. Residencias masculina y femenina.

OFICINAS CENTRALES
Urb. Vilafranca del Castillo
28692 Madrid

Tel: 91 - 815 10 36

Fax: 91 - 815 04 28

E-mail: sek-institucion@sek.es
<http://www.sek.org>



INSTITUCIÓN
EDUCATIVA SEK
Colegios San Estanislao de Kostka



Presentación

LUÍSA COSTA GOMES

*Así eras hasta hace poco, un cuervo charlatán de color blanco brillante
que se ha vuelto repentinamente negro.*

Ovidio: *Metamorfosis*, Libro II, 534/35

La obra, cuya idea general, estructura y definición de los tiempos son de la autoría de Robert Wilson, se divide en cinco actos bipartitos y tres *kneeplays* (pequeños entre actos de articulación).

Como estrategia general de la ópera tenemos una alternancia entre actos de atmósfera histórica (aunque idealizada) -el primero y el cuarto, visto que el tercero, sin palabras, se compondrá de una ballet- y otros actos de un aspecto más abstracto -el segundo y el quinto-, que transcurren en el presente y en el tiempo futuro.

Así, y de acuerdo con el esquema original de Wilson, el narrador (el *Escritor*) iniciará la obra con un *kneeplay* en el que alternará con los dos *Cuervos*. En este *kneeplay* se tematiza el viaje mítico del mártir S. Vicente desde Sagres hasta Lisboa. Sigue la parte 1 del Acto I, que pone en escena a un *Rey* y una *Reina* (que bien podrían ser, hipotéticamente, Don Manuel y Doña María de Castilla, segunda mujer del rey), *Vasco de Gama* y el *Escritor*, mientras en la parte 2 del Acto I, como espejo de la parte anterior, aparecen en escena *Vasco de Gama* y sus *Marineros*, que llegan a algún lugar de la Costa de África y entran en contacto con los nativos, representados por el *Rey Indígena*. Más adelante, una reina de aspecto asiático canta un solo en el que resuenan algunos ecos de las filosofías presocrática e hindú. El Acto II, por su lado, busca trazar una analogía entre el viaje de Vasco de Gama a la India y la exploración lunar, cruzando textos históricos del itinerario de Álvaro Velho con la toponimia lunar.

La obra no busca ningún rigor histórico. Antes al contrario, busca hacer una reflexión abierta sobre la propia noción de descubrimiento, de comienzo (de lo que no había y terminó habiendo), y sobre el concepto de principio (como escribe Aristóteles en la *Poética*: "Es principio aquello que no sucede necesariamente a otra cosa, pero que, después de la cual, es natural que exista y surja alguna cosa").

Para el comienzo, sin embargo, se parte de los prejuicios. De ahí las referencias a los mitos clásicos y a lo maravilloso medieval, con lo que se relaciona mucho el imaginario de la Expansión. El propio título alude al mito protagonizado por Apolo, quien habría transformado en negro al cuervo -antes blanco- por haber denunciado la infidelidad de Coronis. El cuervo es aquí el mensajero de la desgracia, el símbolo de la pérdida de la inocencia. También en la parte I del Acto III las figuras del bestiario mitológico, unas referidas por la tradición clásica, como el Acéfalo, otras inventadas, como el Pie de Elefante, aluden a los monstruos encontrados durante los Descubrimientos y califican a la Expansión como el inicio de una idea más vasta de exploración -de ahí las referencias a la exploración lunar y subacuática, por ejemplo-.

La constante alternancia de tiempos y la apertura de los temas permite, naturalmente, una visión más amplia de la transcendencia de los Descubrimientos portugueses.

• • • • •

LUISA COSTA GOMES es escritora y autora del
libreto de *Corvo Branco*

A B E R T U R A I

.....

K N E E P L A Y 1 :

.....

O escritor com os dois corvos

A C T O I, 1 :

.....

C O R T E P O R T U G U E S A

Passado

Séculos xv/xvi

K N E E P L A Y 2 :

.....

O escritor com os dois corvos

A C T O I, 2 :

.....

Á F R I C A

Passado

Viagem de Vasco da Gama à África

Rei indígena

A C T O I, 3 :

.....

I N D I A

Passado

Viagem de Vasco da Gama à Índia

Rainha indígena, rei indígena

A C T O I I, 1 :

.....

Explosão submarina

Presente

Escritor, monstro marinho,

Figuras de contos de fadas numa cidade de cristal

A C T O I I, 2 :

.....

Exploração de buracos negros no céu

Futuro

Miss universo na lua

Três cientistas e uma criança numa mesa voadora

A B E R T U R A I I

.....

Mar, tempestade, desastres marítimos,
Monstros marinhos, naufrágios

A C T O I I I, 1 :

.....

C O R T E P O R T U G U E S A

Passado, século xvi

Os exploradores voltam para o seu rei e a sua
rainha com presentes exóticos do oriente:
Indígenas, monstros, figuras mitológicas

K N E E P L A Y 3 :

.....

O escritor como corvo,
os dois corvos como escritor

A C T O I I I, 2 :

.....

V I S Õ E S N O C T U R N A S

Transição do passado para o presente

Terramoto, baleia, avião

O escritor e a criança num pequeno barco

A C T O I V :

.....

S C H E R Z O

Fora do tempo

À laia de dança

K N E E P L A Y 4 :

.....

O escritor com uma mesa d'água
E uma pena voadora

A C T O V :

.....

B R A S I L

Presente

A floresta verde está a arder e torna-se negra

O escritor com os dois corvos,

numa figura a arder e bombeiros

E P Í L O G O :

.....

Passado / presente / futuro.

Viagem para além da morte.

.....

ROBERT WILSON

Estructura de la obra

• • • • •

O B E R T U R A I

• • • • •

K N E E P L A Y 1 :

• • • • •

El escritor con los dos cuervos

A C T O I , 1 :

• • • • •

C O R T E P O R T U G U E S A

Pasado

Siglos xv/xvi

K N E E P L A Y 2 :

• • • • •

El escritor con los dos cuervos

A C T O I , 2 :

• • • • •

Á F R I C A

Pasado

Viaje de vasco de gama a África

Rey indígena

A C T O I , 3 :

• • • • •

I N D I A

Pasado

Viaje de vasco de gama a la india

Reina indígena, rey indígena

A C T O I I , 1 :

• • • • •

Exploración submarina

Presente

Escritor, monstruo marino,

Personajes de cuentos de hadas en una ciudad
de cristal

A C T O I I , 2 :

• • • • •

Exploración de agujeros negros en el cielo

Futuro

Miss universo en la luna,

tres científicos y un niño en una mesa voladora

O B E R T U R A I I

• • • • •

Mar, tempestad, desastres marítimos,

Monstruos marinos, naufragios

A C T O I I I , 1 :

• • • • •

C O R T E P O R T U G U E S A

Pasado, siglo xvi

Los exploradores vuelven junto a su rey y su

reina con presentes exóticos de oriente:

indígenas, monstruos, figuras mitológicas

K N E E P L A Y 3 :

• • • • •

El escritor como cuervo,

los dos cuervos como escritor

A C T O I I I , 2 :

• • • • •

V I S I O N E S N O C T U R N A S

Transición del pasado hacia el presente

terremoto, ballena, avión

el escritor y el niño en un pequeño barco

A C T O I V :

• • • • •

S C H E R Z O

Fuera del tiempo

a modo de danza

K N E E P L A Y 4 :

• • • • •

El escritor con una mesa de agua

y una pluma voladora

A C T O V :

• • • • •

B R A S I L

Presente

La selva verde arde y se vuelve negra

El escritor con los dos cuervos,

una figura ardiendo y los bomberos

E P Í L O G O :

• • • • •

Pasado / presente / futuro

Viaje más allá de la muerte

• • • • •

ROBERT WILSON

O B E R T U R A I

. . . .

De la misma manera que el globo es el blasón de D. Manuel *El Venturoso*, el poderoso rey portugués, también es el emblema del más grande poema épico portugués, *Los Lusíadas*, si bien este un globo con doble sentido: el presente y el pasado, lo terrenal y lo celestial, lo visible e lo invisible del universo. El poeta Camões es el "cantor de las hazañas y bondades" de los portugueses. Él representa a su pueblo. Muere el mismo año en que Portugal pierde la independencia (1580) y su vida encarnó el destino portugués, del que fue heraldo. Él es un fenómeno histórico, pues la historia no sólo se refiere a acontecimientos y situaciones del pasado, sino que también comprende movimientos y corrientes del mundo interior, cuya expresión, a su vez, da forma a esos acontecimientos y situaciones. Con sus dos ojos, uno de los cuales está abierto observando el presente y su gloria y el otro está cerrado, atravesando la luz del día, puede vislumbra el pasado y en el futuro, la abundancia y el vacío, la victoria y la derrota, los días y las horas. Tal como el primer momento culminante de *Los Lusíadas* es el poder inescrutable de los dioses, también el segundo, la visión del mundo, emerge de las profundidades del alma del pueblo de los navegantes, quienes, llevados por el deseo de conocer el mundo ignoto, logran alcanzar todas las latitudes de la tierra. Durante una reyerta

en el norte de África, Camões pierde un ojo de un astillazo. En el tumultuoso movimiento del mar, la muerte intenta seducirlo, pero su pasión no muere como tampoco su intensa angustia. Un niño coge un globo, la esfera del terrestre, llevándola desde el pasado hasta el futuro.

K N E E P L A Y 1

. . . .

El escritor con los dos Cuervos

Vicente significa *vitum incendens*, es decir, aquel que incendia el pecado, o *vicens incendia*, aquel que vence al fuego, o *victoria tenens*, aquel que sale victorioso. Él incendió y expulsó el pecado a través de la flagelación de su cuerpo, y con su dolor y perseverancia venció el fuego de los mártires, saliendo victorioso del mundo que desdeñó. Tres cosas había de vencer: las falsas herejías, que venció con la sabiduría, el amor impuro, que venció por la pureza, y el miedo terrenal, que venció con el coraje. Después del martirio, su cadáver fue llevado al campo y echado a las rapaces y a los animales salvajes para que lo devorasen. Pero apareció un cuervo que, aunque por naturaleza voraz, espantó a otras aves que eran más fuertes que él y batiendo las alas ahuyentó al lobo, picándolo y graznando, sentándose después y posando la cabeza sobre el cadáver del Santo, como si respetuosamente admirase la custodia de los ángeles. Cuando Daciano se dio cuenta de esto, gritó: "¿Es que ni la muerte consigue

vencerlo?" Y mandó atar una gran piedra al cadaver y tirarle al mar para que fuese devorado por los monstruos marinos, ya que los animales de la tierra lo habían rechazado. Pero el cuervo no permitió que el cadaver se hundiera en el mar. Esto ocurrió en España bajo el dominio de los emperadores romanos, si bien cuando los árabes conquistaron la Península Ibérica y su túmulo dejó de estar seguro, los portugueses se llevaron el santo cadaver y sus reliquias a Lisboa. El navío partió de Sagres en dirección al Lisboa acompañado por dos cuervos negros. El mártir fue enterrado en la Catedral y el barco con los dos cuervos se convirtió en el símbolo de Lisboa.

ACTO I

• • •

CORTE PORTUGUESA

Pasado, siglos XV/-XVI

En el Palacio Real de Évora, D. Manuel *El Venturoso* confía al noble Vasco de Gama, entonces con veintiocho años, el mando supremo de su flota a la India. No se sabe porqué D. Manuel lo escogió precisamente a él. Su misión sería descubrir la ruta marítima a la India. Desde el punto de vista económico, eso significaba acabar con el monopolio comercial de los árabes y la posición hegemónica de Génova y Venecia; desde el punto de vista político, la lucha contra el Islam y el dominio y la explotación de los nuevos países. El mando supremo de la flota, compuesta

por tres navíos y ciento sesenta hombres, dada la enorme importancia de la misión y los imponderables del viaje, exigía tener unas características que no todos los capitanes reunían. Para hacer frente al mar, al tiempo, a las tripulaciones, a las enfermedades, a la hostilidad de los africanos, de los árabes y de los indios, al clima tropical y a las intrigas políticas, era necesario, además de destreza en el arte de navegar, una mezcla de diplomacia, determinación, astucia, sangre fría, justicia, lealtad al rey y una tenacidad que no se dejase abatir por las situaciones más desesperadas. El 8 de julio de 1497, un sábado, la flota parte de Lisboa desde el puerto del Restelo. El rey D. Manuel acompañó le acompañó, a bordo de un barco, en su salida por el río. Después del regreso victorioso de Vasco de Gama de la India, dos años más tarde, el rey manda construir frente al puerto la Torre de Belém y el Monasterio de los Jerónimos. D. Manuel *El Venturoso*, que heredó un imperio, Vasco de Gama, el descubridor de la ruta marítima a la India, y Luis de Camões, que los inmortalizó en sus cantos, están enterrados en este monasterio.

KNEEPLAY 2

• • •

El escritor con los dos Cuervos

A la vuelta del siglo XV emerge, como una ola gigantesca, toda la fuerza del pueblo

portugués. Los puertos duramente conquistados tras muchos esfuerzos y en sucesivos embates en la costa occidental de África, se convirtieron cada uno de ellos en el símbolo de una lucha heroica y la maldición del Cabo de Buena Esperanza se rompió. En pocos meses se alcanzaron distancias nunca antes superadas por varias generaciones de navegantes y numerosos peligros fueron vencidos por un pequeño grupo de intrépidos exploradores: Calcuta, Goa, COCHIM y -con la temeraria osadía del ímpetu conquistador- Ormuz; ahí el exuberante mundo fabuloso de las ciudades persas e indias, con su lujuriosa opulencia, fue aplastado sin dolor ni compasión. Y ni siquiera un segundo Cabo, en el extremo sur de la India, pudo quebrar la inagotable fuerza de estos hombres que se enfrentaron a las tempestades de Ceilán antes de alcanzar las costas de Xián e Indochina, haciendo temblar el mundo fantástico de los archipiélagos perdidos. Y aún les restó energía ofensiva para abrirse camino por los mares de China y Japón. Sin embargo, cuando en la patria y en el mundo se alaba el heroísmo de estas hazañas, resuena el estruendo de la primera ola conquistadora -ya extinguida hacia mucho-, sin que haya una segunda capaz de seguirla. Los ejércitos de hombres que, unidos por la violencia, fueron enviados a esas tierras para reforzar a los que allí ya estaban, pronto pervirtieron el espíritu aventurero de los pioneros. Las hordas lucharon unas contra otras,

desordenadamente, y, como las olas al romperse, sus fuerzas se consumieron en sí mismas.

ACTO I. 2

ÁFRICA

Pasado

*Viaje de Vasco de Gama a África
Rey Indígena*

En su segundo viaje a la India, en 1502, Vasco de Gama, el "Almirante de los Mares del Índico", dispone de una flota mucho mayor: más de veinte navios en diez formaciones. El éxito económico de este viaje es muy grande. Establece CAPITANÍAS DE DONATARIOS en SOFALA y Mozambique, celebra contratos comerciales y lleva tributos para la Corona. Logra unas condiciones para la explotación del África Oriental y de los países próximos al océano Índico que incluso en los siglos posteriores apenas serán superadas. Las armas con que se defienden los habitantes negros -trozos de cuerno endurecidos por el fuego y colocados sobre palos de acebuche- no son suficientes para hacer frente a los cañones y a las armas de fuego de los portugueses.

A black and white photograph of a man in a dark, pinstriped three-piece suit, white shirt, and dark tie. He is standing with his hands in his pockets, looking off to the side. The background is a blurred architectural structure with horizontal lines. The brand name 'Egidio Tucci' is written in a large, elegant script across the middle of the image.

Egidio Tucci

LA MARCA del HOMBRE

y Tienda El Corte Inglés

ACTO I. 3

• • •
I N D I A

Pasado

*Viaje de Vasco de Gama a la India,
Reina Indígena, Rey Indígena*

Encontramos a Vasco de Gama, después de un arduo viaje de once meses, ante el suntuoso trono de oro del príncipe indio de Calcuta con las manos llenas de presentes tan pobres como inadecuados para tal ocasión. Adornado con la insignificante magnificencia de Europa, es considerado casi como un pirata y sólo cuenta con el tosco orgullo del patriota y del cristiano para acrecentar su reputación. En su segundo viaje a la India, Vasco de Gama deja tras de sí un largo rastro de sangre derramada en vano, de crueldad, muerte y destrucción inimaginables. Castigó al SAMORIM y se llevó oro y mercaderías fáciles de conseguir: el rey no exige más. Y así es como el pequeño reino portugués envía sus flotas a Oriente, año tras año. No hay manos suficientes, ni madera que alcance, para construir tantos barcos. El pueblo acude desde todas partes hacia el mar, y el mar le lleva. El cortejo de navíos baja ininterrumpidamente por la costa occidental de África, sube por la oriental, yendo siempre más allá, por extraños reinos, continentes y cadenas de islas; el mundo no tiene fin. Es como si, de pronto, se encendiesen los contornos de las diferentes partes de la Tierra por un

fuego que se encontrara detrás de ellas escondido y las hiciera visibles. Y, de hecho, se encienden, pues adonde estos navíos llegan caen ígneos proyectiles sobre las ciudades y suben llamas por mástiles y velas iluminando el mar.

ACTO II. 1

• • •

Exploración submarina

Presente

Escritor, Monstruo marino, Personajes de cuentos de hadas en una ciudad de cristal

El poeta se eleva desde del foso de la orquesta y se pierde en la oscuridad del Océano. Es un viaje por las zonas desconocidas de los mares, cuya superficie los navegantes portugueses dominaron. Energía congelada, una aguja de metal perfora el agua y encuentra un agujero oscuro en el fondo del mar. En las más lejanas profundidades del agua todo es maravilloso: aquí viven animales fabulosos nunca vistos, monstruos marinos que bailan, una ciudad de cristal que se yergue en el fondo del mar. De ella emergen seres centelleantes, como de un cuento de hadas: Judy Garland, la actriz infantil del film norteamericano *El mago de Oz*, su compañero, el Hombre de Hojalata, todo de metal, pero sin corazón. El tercero es el Gallo de Barcelos, salido directamente del mundo de las leyendas portuguesas. Este gallo está al rojo vïo, pues ya se hallaba

En el asador cuando, milagrosamente,
ayudo a un pobre mendigo con su canto,
salvándolo así de la muerte. Es un mundo
extraño este bajo el agua, de un brillo
misterioso, espejeante y de un intenso
azul.

ACTO II. 2

• • •

*Exploración de los Agujeros Negros en el cielo
Futuro*

*Miss Universo en la Luna,
Tres científicos y un niño en una mesa
voladora*

Desde siempre el cielo ha fascinado a la
humanidad, por eso es lógico que sólo
los descubridores, los soñadores
científicos, imaginen máquinas voladoras
que se aproximen a él. En el cuarto de
la luna flota en el espacio Miss
Universo, una Venus portuguesa, Señora
del mar, del que un día emergió. Tiene
el velo de la melancolía, de la *saudade*
sobre los ojos, vestigios de lágrimas en
las mejillas y su vestido brilla en la
oscuridad. Los tres científicos flotando
en el aire por la ausencia de la fuerza de
la gravedad, su trabajo de
descubrimiento y conservación a través
de la escritura, incluso la destrucción, el
hambre de vida del niño, que se come
las páginas impresas, todo ello se
consigue por la ascensión y por la caída,
por el éxito y por el fracaso. Un reino se

gana y se vuelve a perder. Vista desde el
espacio, la Tierra, que fue descubierta
con tantos esfuerzos y tanto dolor, es
infinitamente pequeña y en modo alguno
el centro del Universo.

OBERTURA II

• • •

*Mar, tempestad, siniestros marítimos,
Monstruos marinos, naufragios*

El Cabo de Buena Esperanza es solado por
tempestades. De entre las olas de espuma
negra sale una voz a través de la cual
resuenan las profundidades del mar
anunciando la desgracia futura: esta es la
roca que los navíos no consiguen doblar.
Este es el peligro portugués: el Cabo es un
acantilado donde todos los barcos
naufragan, asomando en medio del camino
que los navíos atraviesan. De sobrepasar
este cabo depende la vida de un pueblo y
ahí se ahoga gran parte de su fuerza. El
mar es, por principio, funesto; enemigo
mortal cuyas olas son quejidos que
envuelven las naves, a las cuales,
inevitablemente, acabará tragando. Todos
los que se enfrentan a él se exponen a
la muerte; el tesoro que el mar ofrece es
un regalo envenenado. Y así ocurrió con
Portugal a lo largo de los siglos, que acabó
por perder el Imperio otrora descubierto
por los navegantes.

ACTO III. 1

• • •

CORTE PORTUGUESA

Pasado, siglo XVI

*Los exploradores vuelven junto a su Rey y
su Reina con presentes exóticos de
Oriente: Indígenas, monstruos, figuras
mitológicas*

Efímeras, como el título de "Señor de la navegación, conquista y del comercio de Etiopía, Persia e India", que el rey de Portugal asume tras la conquista de Vasco de Gama, son todas las medidas tomadas para consolidarlo. Sí, parece que, más allá del lucro, sólo se trata de ostentar el título. El deseo se hace cada vez más desmedido y cada vez es menos posible dominar con seguridad cualquiera de las ciudades. Los virreyes cruzan todos los mares, pero sólo son señores mientras están presentes; en cuanto el viento sopla sus velas se declara la insurrección. En el fondo, estos señores, a pesar de sus enfáticos títulos, en sus bolsillos no tiene más que robos. "Las cosas de la India provocan una gran humareda", gustaba decir Afonso de Albuquerque, el más poderoso gobernador de la India. Este humo sólo se extiende por los territorios dominados por Portugal. Los señores de Ormuz, Ceilán, CAMBAIA, CHAUL, DABUL, Goa, ONAR, BATICALÁ, CANANOR, COCHIN, CAICULANAG se le habían sometido, aunque apenas aparentemente, para volver a sublevarse en el momento más propicio.

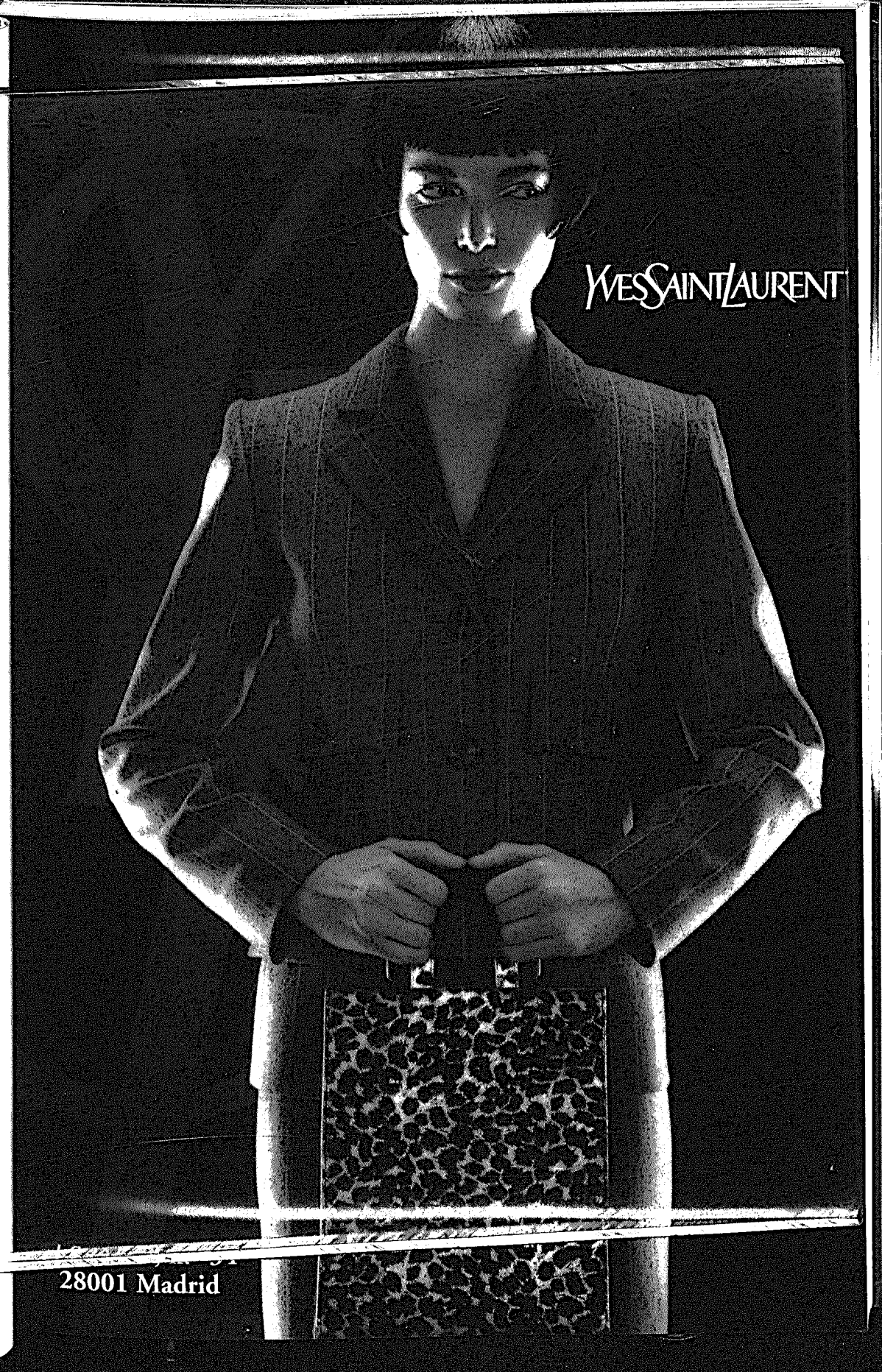
MALACA fue dominada. Los reyes de PEGU, Bengala, PEDIR, SIAM PACE habían enviado presentes al rey de Portugal: ¿es que no habría de quedarse el propio D. Manuel también maravillado? De hecho, D. Manuel también estaba abrumado. Ya no sabe qué reinos debe tomar, qué ciudades conquistar. En la puerta de la Casa de la India en Lisboa se acumulan comerciantes con sacos de oro y plata. La capital es invadida por personas y mercancías exóticas.

KNEEPLAY 3

• • •

*El Escritor como cuervo,
los dos Cuervos como escritor*

Los dos cuervos, símbolo de Portugal y emblema de la ciudad de Lisboa, asumen el trabajo del poeta, consistente en escribir la Historia con la pluma en la mano, mientras el poeta, en la piel del cuervo, puede volar sobre los hechos con su fantasía sin ser atraído al suelo por la tragedia y la gravedad del cuento. Ellos están presos en la tierra y tienen añoranza del mar, mientras el poeta-cuervo flota sobre ellos y los libera para que vuelen en dirección a nuevos paisajes, hacia lo desconocido.



YVES SAINT LAURENT

28001 Madrid

ACTO III. 2

• • •
VISIONES NOCTURNAS

Transición del Pasado al Presente

Terremoto, Ballena, Avión

El Escritor y el Niño en un pequeño barco

El poema parte desde el presente del viaje de Vasco de Gama hacia el pasado, acompaña el presente durante algún tiempo, retrocede de nuevo, se vuelve una vez más hacia adelante y, por último, se eleva antes de que haya transcurrido el tiempo necesario para el futuro. Por el camino se suceden ininterrumpidamente profecías y premoniciones sobre el futuro y los recuerdos alcanzan lo más profundo del pasado. De este modo, los tres tiempos se entrelazan con fuerza en un todo y una ley eterna alcanza a la caída y a la ascensión de la humanidad. La vivencia de catástrofes naturales amenaza a la humanidad, y muchas veces la destruye, como el terremoto que destruyó Lisboa el Día de Todos los Santos de 1755. Navíos hundidos que continúan su viaje debajo del agua, mientras monstruos marinos por un lado, pero también el avión de los portugueses Sacadura Cabral y Gago Coutinho, primeros europeos que viajaron desde Europa hasta Brasil por ruta aérea en 1922, se le aparecen al poeta, que tranquilamente navega con el niño a través de los tiempos en un pequeño barco de remos.

ACTO IV

• • •
SCHERZO

Fuera del Tiempo

A manera de danza

KNEEPLAY 4

• • •
El escritor con una mesa de agua y una pluma voladora

El poeta está sentado frente a una mesa con agua sobre un suelo sísmico, y el terremoto pertenece a Portugal igual que el mar. Su pluma, con la que escribe en el agua, en la tierra y en el aire, cuenta las hazañas de su héroes, los descubridores portugueses, que, sin su testimonio escrito, hace tiempo que habrían sido olvidados.

ACTO V

• • •
BRASIL

Presente

La selva verde arde y se vuelve negra

*El Escritor con los dos Cuervos,
una figura que arde y bomberos*

Pedro Álvares Cabral parte hacia la India el 8 de marzo. El rey D. Manuel El Venturoso le da indicaciones para que no siga la misma ruta que Vasco de Gama y descubra una nueva. Así, después de pasar

por las islas de Cabo Verde, navega en dirección al sudoeste por el Océano, llegando al continente suramericano el 22 de abril. Cree haber llegado a una isla y la reclama para el dominio portugués con el nombre de Vera Cruz. El nombre de Brasil será dado al recién descubierto país por la abundancia de la madera *pau-brasil*, de la que se extrae un conocido colorante rojo muy codiciado. Esta madera llevó a los portugueses a la explotación y roturación de las selvas. Los incendios en las selvas reducen la riqueza natural. Los dos cuervos conducen al poeta hasta la vasta selva virgen, verde y sana, que en breve se teñirá del rojo del fuego y, por último, se carbonizará. El poeta desgrana nombres: los descubridores de ciudades y paisajes, montañas y colinas, ríos y mares. En este caso, los nombres tienen que ayudar: donde no queda espacio para la creación, al menos hay que nombrarlos. No se trata de un orden cualquiera, cada nombre contiene, en sí mismo, una parte del trabajo que se realizó. El poeta transporta estos nombres en el arca de su poema, que él conduce a través de la marea llena del naufragio.

todos los mundos, generaciones pasadas, presentes y futuras, también los seres fabulosos y los monstruos, se juntan en el reino que sobrevive a la existencia histórica: en el mundo de la música y de la imagen. Portugal abrió a Europa la puerta hacia un mundo mayor y nosotros, abrumados, nos asombramos ante su gran legado.

• • • •

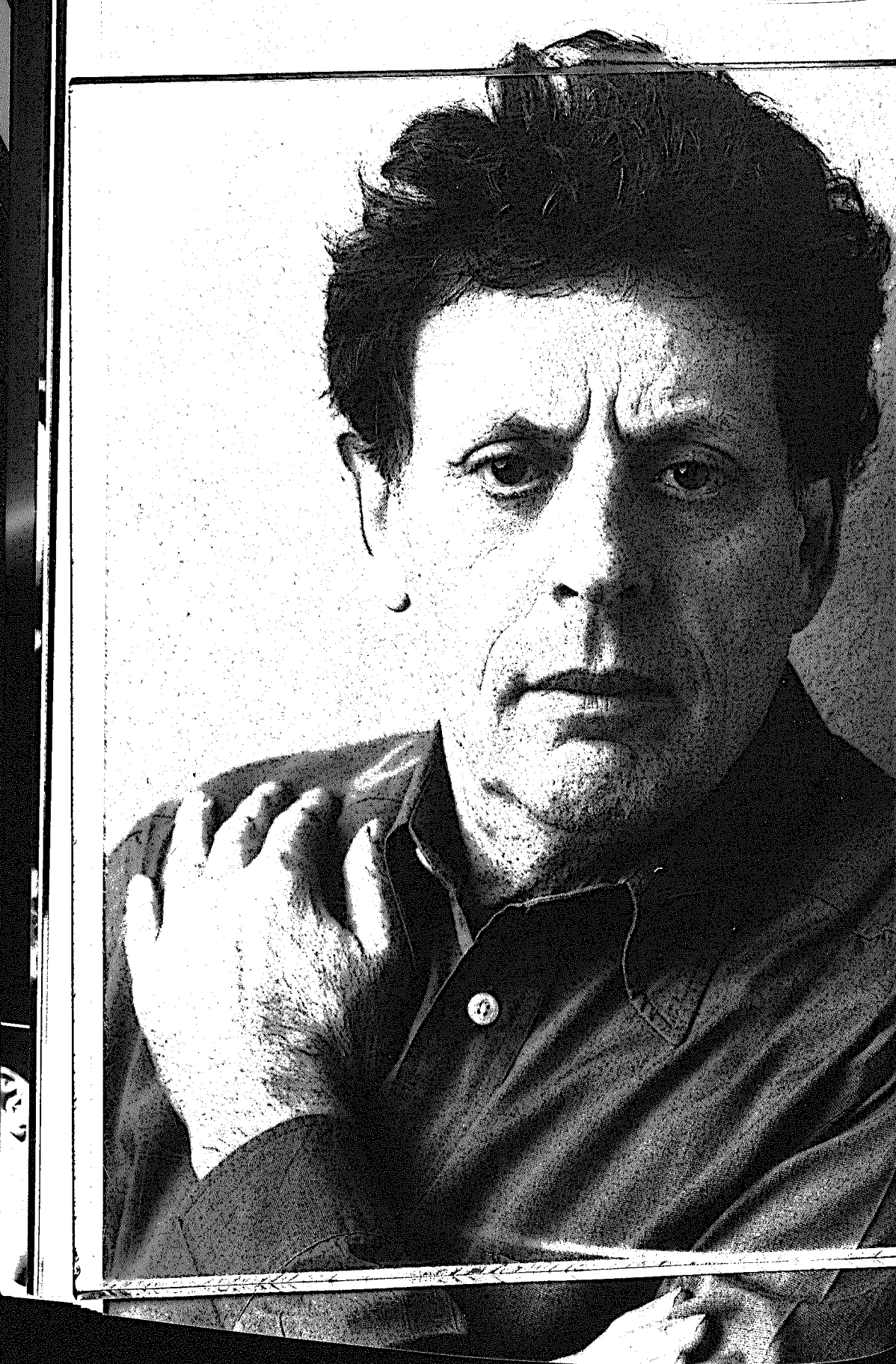
ELLEN HAMMER,
dramaturga de *Corvo Branco*

EPÍLOGO

• • •

Pasado, Presente, Futuro
Viaje más allá de la muerte

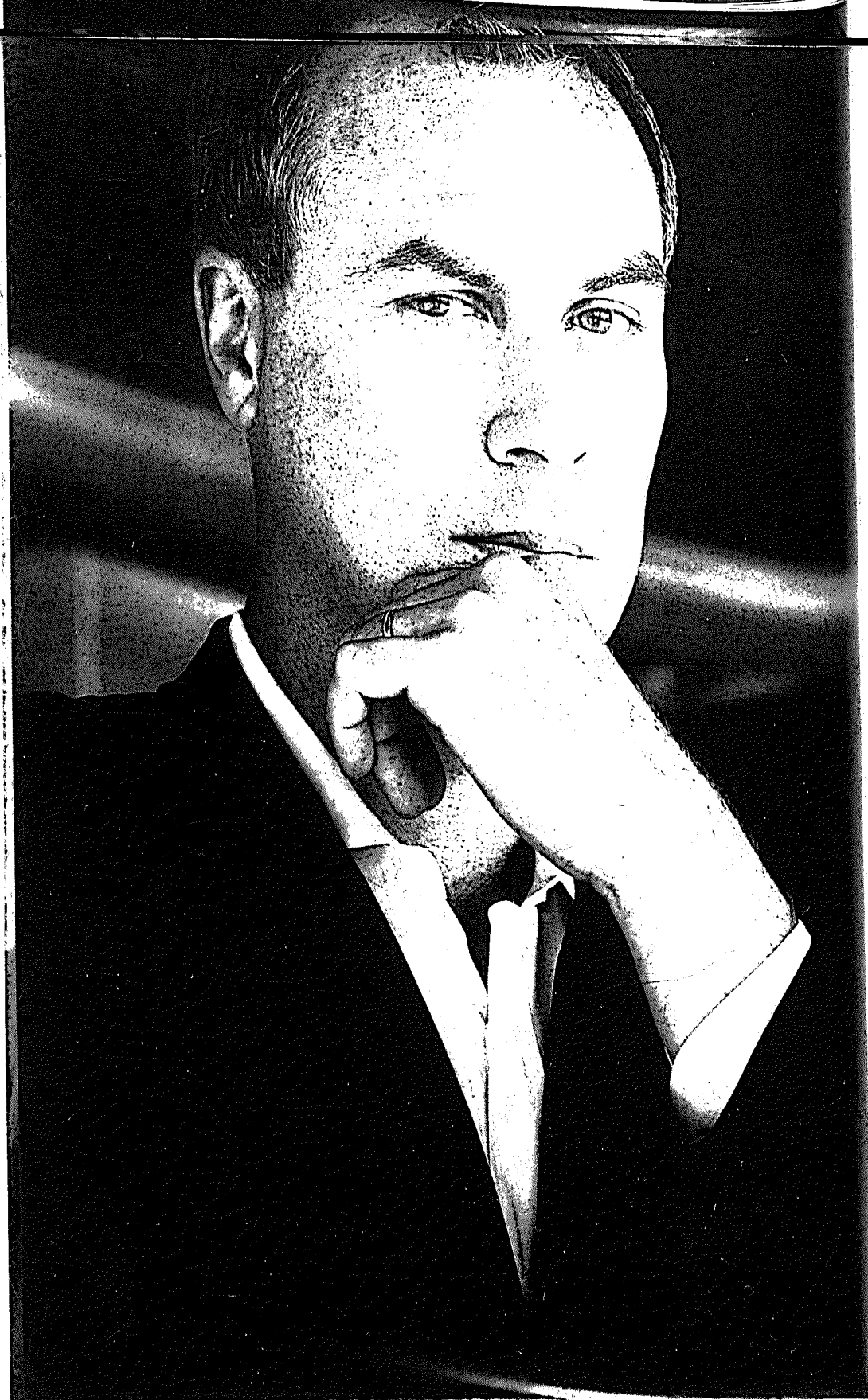
El epílogo prácticamente no necesita palabras. Personas de todo el mundo,



CORVO BRANCO

.....

ESCRITOR	narrador
PRIMER CUERVO	soprano
SEGUNDO CUERVO	mezzosoprano
EL REY	barítono
LA REINA	soprano
VASCO DE GAMA	barítono-bajo
MARINERO 1	tenor
MARINERO 2	barítono
MARINERO 3	barítono
EL REY INDÍGENA	bajo-barítono
LA REINA INDÍGENA	mezzosoprano
GALLO DE BARCELOS	contralto
JUDY GARLAND	soprano
HOMBRE DE HOJALATA	tenor
MISS UNIVERSO	mezzosoprano
CIENTÍFICO 1	soprano
CIENTÍFICO 2	mezzosoprano
CIENTÍFICO 3	tenor
VIAJERO 1	barítono-bajo
VIAJERO 2	tenor



VIAJER
VIAJER
HOMES
HOMES
PIRATES
ACRIZ
SIAME
SIAME
DRAC

Personajes

• • • •

O 3	barítono
O 4	barítono
RE PERRO	contralto
RE CUCHARA	tenor
E ELEFANTE	bajo-barítono
LO	tenor
SA 1	soprano
SA 2	soprano
ÓN	mezzosoprano

ABERTURA I

KNEEPLAY 1

O ESCRITOR COM OS DOIS CORVOS

ESCRITOR E DUETO DOS CORVOS

ESCRITOR

Não salvámos o mártir da morte
Mas guardamos-lhe o sono
Partindo do promontório sacro
Fecundo liso negro
Diz-nos: é estreita a porta
Tão suave o engano
Por que a viagem se não mude
Em fraqueza ou em dano impreciso
A proeza, iremos...

Basta! Basta! Ouvem-nos...

Mais uma palavra...

¡Vicente!

Tens razão! Mais nada! A Lisboa!

Chhh!

PRIMEIRO CORVO

Não salvámos o mártir da morte
Mas guardamos-lhe o sono
Partindo do promontório sacro
Fecundo liso negro
Diz-nos: é estreita a porta
Tão suave o engano
Por que a viagem se não mude
Em fraqueza ou em dano impreciso
A proeza, iremos...

SEGUNDO CORVO

Basta! Basta! Ouvem-nos...

O B E R T U R A I

• • •

K N E E P L A Y 1

• • •

EL ESCRITOR CON LOS DOS CUERVOS

ESCRITOR Y DÚO DE LOS CUERVOS

ESCRITOR

No salvamos al mártir de la muerte
Pero velamos su sueño
Partiendo del promontorio sacro
Fecundo liso negro
Dinos: es estrecha la puerta
Tan suave es el engaño
Para que el viaje no se torne
En flaqueza en daño incierto
A la proeza, iremos...

¡Basta! ¡Basta! Nos oyen...

Una palabra más...

¡Vicente!

¡Tienes razón! ¡Nada más! ¡A Lisboa!

¡Schhh!

PRIMER CUERVO

No salvamos al mártir de la muerte
Pero velamos su sueño
Partiendo del promontorio sacro
Fecundo liso negro
Dinos: es estrecha la puerta
Tan suave es la engaño
Para que el viaje no se torne
En flaqueza en daño incierto
A la proeza, iremos...

SEGUNDO CUERVO

¡Basta! ¡Basta! Nos oyen...

Libreto

• • • •

PRIMEIRO CORVO

Mais uma palavra...

SEGUNDO CORVO

Vicente!

PRIMEIRO CORVO

Tens razão! Mais nada! A Lisboa!

SEGUNDO CORVO

Chhh!

ACTO I. 1

• • •

C O R T E P O R T U G U E S A

• • • •

PASSADO, SÉCULOS XV/XVI

SOLO DO REI

Muito altos, muito excelentes príncipes
e muito poderosos senhores,
sabem Vossas Excelências
como tínhamos mandado a descobrir
quatro navios pelo Oceano
os quais já passava de dois anos
que eram partidos.

Segundo o recado que ora até nós
chegou pelos mesmos descobridores
acharam e descobriram a Índia
e outros reinos a ela comarcãos
e entraram e navegaram o mar dela,
em que acharam grandes cidades
e de ricos edifícios de grande povoação,
nas quais se faz todo o trato da especiaria
e da pedraria,
da qual trouxeram logo agora
estas quantidades, a saber.

SOLO DA RAINHA

Canela, cravo, pimenta, gengibre, noz moscada,
benjoim, âmbar, almíscar, pérolas, rubis e todo o outro
género de pedraria e mercadoria preciosas de canela

Libreto

• • • • •

PRIMER CUERVO

Una palabra más...

SEGUNDO CUERVO

¡Vicente!

PRIMER CUERVO

¡Tienes razón! ¡Nada más! ¡A Lisboa!

SEGUNDO CUERVO

¡Schhh!

ACTO I. 1

• • •

C O R T E P O R T U G U E S A

• • • • •

PASADO, SIGLOS XV/XVI

SOLO DEL REY

Muy altos, muy excelentes príncipes
y muy poderosos señores,
saben Vuestras Excelencias
cómo habíamos mandado a descubrir
a cuatro navíos por el Océano
los cuales ya hacía dos años
que habían partido.
Según las noticias que hasta ahora
nos han llegado por los propios descubridores
hallaron y descubrieron la India
y otros reinos a ella circundantes
y entraron y navegaron su mar,
en que hallaron grandes ciudades
y de ricos edificios grandemente poblados,
en las que se hace todo trato con especias
y con pedrería,
de las cuales ahora han traído
estas cantidades, a saber.

SOLO DE LA REINA

Canela, clavo, pimienta, jengibre, nuez moscada,
benjuí, ámbar, almizcle, perlas, rubíes y todo
género de pedrería y mercadería preciosas de canela y clavo y

e cravo e gengibre e noz-moscada. Mas olhai como se
achegam as velhas naus sofridas as gáveas rotas as
amuradas rendidas a ruína do costado
olhai que lastimoso.
E ainda acharam terra em que há minas de ouro.

DUETO DO REI E DA RAINHA

REI

Rei de Portugal e dos Algarves d'Aquém e
d'Além Mar em África e Senhor da Guiné
e da Conquista, da Navegação e Comércio
da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia,
mais além das pérolas da Taprobana,
a canela, as safiras, de Sião o benjoim.

RAINHA

Gente morta doente mal sustida
O Gama em lágrimas de luto envelhecido
A pimenta a canela o cravo o gengibre
a noz-moscada

RAINHA E REI

O ouro a prata os rubis as safiras

ESCRITOR

O viajante por toda a parte vê um longo cordão franjado
n'um ou n'outro ponto por pequenas baías areosas, ao
fundo das quais a mancha escura do mangue verde
acusa a existência de água e extensas barreiras
aprumadas e vermelhas entreligam, projectando-se sobre
um fundo longínquo de morros e serras elevadas.
A vegetação, de triste aspecto em geral, acentua-se pelo
baobá, esse gigantesco vegetal, cujos troncos medem às
vezes 20 e 30 metros de circunferência, por Euphorbias
como a cassoneira, outra à semelhança de um
candelabro, e que é, supomos a Euphorbia
hermentiana, algumas Hyphoenes, leguminosas rasteiras,
bosques de jasmineiros, aloés e sicômoros.
Junto ao mar, nas praias, arrastam-se tristes
Convolvulus, a fava do Calabar, etc.
Logo para o interior o país é frequentemente parklike e a
cena a oito ou dez milhas do mar modifica-se para dar
lugar a pitorescos golpes de vista, por meio de verdes

jengibre y nuez moscada. Mas ved cómo
arriban las viejas sufridas naves las gaviás rotas las amuras
rendidas la ruina de las bandas
ved qué lastimoso.
Y aun hallaron tierra en la que hay minas de oro.

DUO DEL REY Y DE LA REINA

REY

Rey de Portugal y de los Algarves, de Aquende y
de Allende el Mar en África y Señor de la Guinea
y de la Conquista, de la Navegación y del Comercio
de Etiopía, Arabia, Persia e India,
más allá de las perlas de Taprobana,
la canela, los zafiros, de Sián el benjuí.

REINA

Gente muerta enferma mal nutrida
Gama en lágrimas, de luto envejecido
La pimienta la canela el clavo el jengibre
la nuez moscada.

REINA Y REY

El oro la plata los rubíes los zafiros.

ESCRITOR

El viajero ve por todas partes un largo cordón recortado en uno
o en otro punto por pequeñas bahías arenosas, al fondo de las
cuales la mancha oscura de la ciénaga verde delata la
existencia de agua y extensas barreras aplomadas
y rojas se entrelazan, proyectándose sobre
un fondo lejano de montes y sierras elevadas.
De la vegetación, de triste aspecto en general, destaca el
baobag, ese gigantesco vegetal cuyos troncos miden a veces
20 y 30 metros de circunferencia, Euphorbias
como la cassoneira, u otra semejante a un
candelabro, y que suponemos que es la Euphorbia
hermentiana, algunas Hyphoenes, leguminosas rastreras,
bosques de jazmines, áloes y sicómoros.
Junto al mar, en las playas se arrastran tristes
los convólvulos, la haba del Calabar, etc.
Hacia el interior, el país es frecuentemente parklike, y la escena
a ocho o diez millas del mar se modifica para dar lugar a
pintorescos golpes de vista, a través de verdes campiñas donde

campinas, onde avermelhados Convolvuli, amarelas Orchideas e brancos Commeleynae rivalizam de brilho, atapetando a terra donde emergem Erytherinas de flores rutilantes e mais avultados exemplares do reino vegetal.

A disposição, de mais em mais elevada, das terras, opera notáveis mudanças na vegetação, e ao quadro que acabamos de descrever sucede-se, à medida que vamos para o interior, outro de mais risonho aspecto, pelas árvores gigantes que tudo cobrem com a sua folhagem, elevadas gramineas e numerosas palmeiras oleosas.

SOLO DO VASCO DA GAMA

Eu, que bem mal cuidava que em efeito
Se pusesse o que o peito me pedia
Que sempre grandes coisas deste jeito
Pressago, o coração me prometia
Não sei por que razão, por que respeito
Ou por que bom sinal que em mim se via
Me põe o ínclito Rei nas mãos a chave
Deste cometimento grande e grave

E com rogo e palavras amorosas
Que é um mando nos Reis que a mais obriga
Me disse: as coisas árduas e lustrosas
Se alcançam com trabalho e com fadiga
Faz as pessoas altas e famosas
A vida que se perde e que periga
Que quando ao medo infame não se rende
Então, se menos dura, mais se estende.

TRIO DO VASCO DA GAMA, DO REI E DA RAINHA

RAINHA

Gente morta doente mal sustida
O Gama em lágrimas de luto envelhecido

REI

O ouro a prata os rubis as safiras

VASCO DA GAMA

As coisas árduas e lustrosas se alcançam
com trabalho e com fadiga

rojizos Convolvuli, amarillas
 Orchideas y blancas Cammeleynae rivalizan en brillo,
 alfombrando la tierra de donde emergen Erytherinas de flores
 fulgurantes y los más voluminosos ejemplares del
 reino vegetal.
 La disposición cada vez más elevada de las tierras opera
 notables cambios en la vegetación, y al cuadro que acabamos
 de describir le sigue, a medida que vamos hacia el interior, otro
 de más risueño aspecto, con
 árboles gigantescos que lo cubren todo con su follaje, elevadas
 gramíneas y numerosas palmeras oleaginosas.

SOLO DE VASCO DE GAMA

"Yo, que ponerse no pensé en efecto
 lo que el alma buscaba y me pedía
 que grandes cosas siempre en el conceto
 presago el corazón me prometía,
 no sé por qué razón, por qué respeto,
 por cuál buena señal que en mí se vía,
 en las manos me puso el rey la llave.
 de este acometimiento grande y grave.

Y con blandas palabras y amorosas,
 que es un mando en un rey que a más obliga,
 me dixo: "cosas arduas, valerosas,
 se alcanzan con trabajo y con fatiga;
 a las personas hace ser famosas
 la vida que del ocio es enemiga,
 y cuando el miedo infame no la prende,
 allí, si menos dura, más se estiende."

TRIO DE VASCO DE GAMA, DEL REY Y DE LA REINA

REINA

Gente muerta, enférma, mal mantenida.
 Gama en lágrimas, de luto envejecido.

REY

El oro, la plata, los rubíes, los zafiros.

VASCO DE GAMA

Las cosas arduas y gloriosas se alcanzan
 con trabajo y fatiga

RAINHA

A pimenta a canela o cravo o gengibre
a noz-moscada

VASCO DA GAMA

A vida que se perde e que periga
Que, quando ao medo infame não se rende

KNEEPLAY 2

• • •

O ESCRITOR COM OS DOIS CORVOS

ESCRITOR, CORVOS

Chegava devagar à Terra Prometida
que buscava o Paraíso Terrenal
na cabeça da Ásia fim do Oriente
além d'Oceano onde nascem os rios
que subterrâneos alimentam as nações
do que não havia e passou a haver
adormecido na terra inatingível
aos pés da árvore da vida
via o anjo benigno e sua espada
de chamas afiada no mel
ao longe eu era o Homem cego de um olho
abandonado às serpentes

ACTO I. 2

• • •

ÁFRICA

• • • • •

PASSADO

VIAGEM DE VASCO DA GAMA A ÁFRICA
REI INDIGENA

SOLO DO VASCO DA GAMA

"Achámos de todo já passado
Do semicarpo Peixe a grande meta
Estando entre ele e o círculo gelado
Austral, parte do mundo mais secreta
Eis, de meus companheiros rodeado

REINA

La pimienta, la canela, el clavo, el jengibre,
la nuez moscada

VASCO DE GAMA

La vida que se pierde y que peligr
Que cuando al miedo infame no se rinde.

KNEEPLAY 2

• • •

EL ESCRITOR CON LOS DOS CUERVOS

ESCRITOR, CUERVOS

Llegaba despacio a la Tierra Prometida
que buscaba el Paraíso Terrenal
en la cabeza de Asia, fin del Oriente
más allá del Océano en donde nacen los ríos
que subterráneos alimentan las naciones
de lo que no había y pasó a haber
adormecido en la tierra inalcanzable
a los pies del árbol de la vida
veía al ángel benigno y su espada
de llamas afilada en la miel
a lo lejos yo era el Hombre ciego de un ojo
abandonado a las serpientes

ACTO I. 2

• • •

ÁFRICA

• • • • •

PASADO

VIAJE DE VASCO DE GAMA A ÁFRICA
REY INDÍGENA

SOLO DE VASCO DE GAMA

"Hallamos que teníamos pasado
del semicapro Pez la grande meta,
estando entre el Austral círculo helado,
y entre él, parte del mundo más secreta.
Viene uno, en esto, de los míos cercado,

Vejo um estranho vir, de pele preta
Que tomaram por força enquanto apanha
De mel os doces favos na montanha"

Julgas agora, Rei, se houve no mundo
Gentes que tais caminhos comessem?
Crês tu que tanto Eneias e o facundo
Ulisses pelo mundo se estendessem?

SOLO DO PRIMEIRO MARINHEIRO
Sabe que para a tua navegação ser justa
e verdadeira há-de fazer a conta ao sol
ao som das sombras e segundo te responder
a conta assim hás-de dizer de que parte
da linha estás

DUETO DO PRIMEIRO E DO TERCEIRO MARINHEIROS
TERCEIRO MARINHEIRO

Repetir a proeza de Eudoxo que navegou
as águas ferventes do Trópico passou a
terra desumanamente do Mar Etiópico.
Sofridas essas coisas, rimado à mesa falou:
alcançei o que Hanão fracassou
o mar não cresce de bolhas,
o monstro não se mostrou.

PRIMEIRO MARINHEIRO
A conta ao sol ao som das sombras...

SOLO DO REI INDÍGENA
Mas quem são estes narigudos cidadãos?
Brancos como a areia da praia hirtos
Que querem eles daqui ao que virão?
No mar só conheço pescadores
Onde está o vosso peixe mostrem-mo lá
Vamos comer festejar celebrar

TRIO DOS MARINHEIROS
PRIMEIRO E SEGUNDO MARINHEIROS
Tuanga dubanga tibinga luanga
Xila suaia mirila bungala
Dinga milinga fulola xirafa
Cora bilola silinga sofala

de la color a Phaetón sujeta,
que tomaron en la montaña brava
do panales de miel cogiendo andaba."

Juzgas ahora, oh rey, ¿si hubo en el mundo
Gentes que tales caminos siguiesen?
¿Crees tú que tanto Eneas y el facundo
Ulises por el mundo se extendiesen?

SOLO DEL PRIMER MARINERO

Que sepas que para que tu navegación sea justa
y verdadera hay que hacer las cuentas al sol
al son de las sombras y según te respondan
las cuentas así tendrás que decir de qué lado
de la línea estás.

DUO DEL PRIMERO Y DEL TERCER MARINEROS

TERCER MARINERO

Repetir la proeza de Eudoxo, que navegó
las aguas cálidas del Trópico, cruzando
la tierra deshumana del Mar de Etiopía.
Sufridas esas cosas, arrimado a la mesa habló:
alcancé aquello en que Hanán fracasó,
el mar no crece a borbotones,
el monstruo no se mostró.

PRIMER MARINERO

La cuenta al sol al son de las sombras...

SOLO DEL REY INDÍGENA

¿Pero quiénes son estos narigudos ciudadanos?
Blancos como la arena de la playa yertos
Qué quieren ellos de aquí, ¿a qué vendrán?
En el mar sólo conozco pescadores
Dónde está vuestro pescado, que me lo muestren
Vamos a comer, a festejar, a celebrar

TRIO DE LOS MARINEROS

PRIMERO Y SEGUNDO MARINEROS

Tuanga dubanga tibinga luanga
Xila suala mirila bungala
Dinga milinga fulola xirafa
Cora bilola silinga sofala

TERCEIRO MARINHEIRO

Vimos mercados abertos, estátuas de
deuses cristãos, comemos biscoito com
verme, vivemos da água do mar,
continuar, continuar...

ACTO I. 3

• • •

Í N D I A

• • • •

PASSADO

VIAGEM DE VASCO DA GAMA À ÍNDIA
RAINHA INDÍGENA, REI INDÍGENA

SOLO DA RAINHA INDÍGENA

Caracol representas o mundo cebola petrificada
o rodar dos planetas figura a vertigem da tua concha
como a casca da laranja e o conceito do universo
ovo sobre água mesa infinita tambor de elementos
aconchegado na protecção das esferas
coisas dentro de coisas dentro de coisas
o miolo a esponja o caroço a noz degelada
infinitamente rebuscados
infinitamente rebuscados

DUETO DE VASCO DA GAMA E DA RAINHA INDÍGENA

VASCO DA GAMA

"Eis aqui quase cume da cabeça
De Europa toda, o Reino Lusitano"

RAINHA INDÍGENA

O tempo sem fim, ó navegador
é o menino brincando com um pião.

RAINHA INDÍGENA E VASCO DA GAMA
Reinado de uma criança

VASCO DA GAMA

"Onde a terra se acaba e o mar começa
E onde Febo repousa no Oceano".

TERCER MARINERO

Vimos mercados abiertos, estatuas de
dioses cristianos, comimos bizcocho con
vermes, vivimos del agua del mar.
Continuar, continuar...

ACTO I. 3

• • •

I N D I A

• • •

PASADO

VIAJE DE VASCO DE GAMA A LA INDIA

REINA INDÍGENA, REY INDÍGENA

SOLO DE LA REINA INDÍGENA

Caracol representas el mundo, cebolla petrificada
el rodar de los planetas asemeja el vértigo de tu concha
como la cáscara de la naranja y el concepto del universo
huevo sobre agua mesa infinita tambor de elementos
aconchado en la protección de las esferas
cosas dentro de cosas dentro de cosas
la miga la esponja el hueso la nuez deshelada
infinitamente rebuscados
infinitamente rebuscados

DUO DE VASCO DE GAMA Y DE LA REINA INDÍGENA

VASCO DE GAMA

"Veis, cumbre casi aquí de la cabeza
de toda Europa, al reino lusitano"

REINA INDÍGENA

Oh tiempo sin fin, oh navegador
es el niño jugando con una peonza.

REINA INDÍGENA Y VASCO DE GAMA
Reinado de un niño

VASCO DE GAMA

"Donde acaba la tierra, el mar empieza,
y Phebo duerme allá en el oceano."

Libreto

• • • •

QUINTETO DA RAINHA INDÍGENA, DO VASCO DA GAMA E
DOS MARINHEIROS

RAINHA INDÍGENA

Ó tempo sem fim, ó descobridor
É a serpente que devora a própria cauda
Claustro o anel do seu corpo

VASCO DA GAMA

Esta é a ditosa pátria minha amada
À qual se o céu me dá que eu sem perigo
Torne, com esta empresa já acabada

PRIMEIRO E SEGUNDO MARINHEIROS

Tuanga dubanga tibinga luanga
Xila'suala mirila bungala

TERCEIRO MARINHEIRO

Para trás ao trabalho de vossos campos
Continuar continuar

SEXTETO DA RAINHA INDÍGENA, DO VASCO DA GAMA,
DOS MARINHEIROS, DO REI INDÍGENA

RAINHA INDÍGENA

Não se diz onde começa onde acaba
valsa dos acasos perfeitos repetidos
outrora agora outrora

VASCO DA GAMA

Acabe-se esta luz ali comigo

REI INDÍGENA

Gosto do teu barrete, marujo,
Gosto do teu barrete vermelho,
Troco por ouro, por informação

MARINHEIROS

Dinga milinga fulola xirafa
Tuanga dubanga tibinga luanga
Tuanga dubanga tibunga luanga
Xila suaia mirila bungala
Cora bilola silinga sofala
Tubanga luanga tibinga luanga

Libreto

.

QUINTETO DE LA REINA INDÍGENA, DE VASCO DE GAMA Y
DE LOS MARINEROS

REINA INDÍGENA

El tiempo sin fin, oh descubridor
Es la serpiente que devora su propia cola
Claustro el anillo de su cuerpo

VASCO DE GAMA

"Esta es la mi dichosa patria amada,
donde si me concede el cielo amigo
volver con esta empresa ya acabada"

PRIMERO Y SEGUNDO MARINEROS

Tuanga dubanga tibinga luanga
Xila sua la mirila bungala

TERCER MARINERO

Atrás, al trabajo de vuestros campos
Continuar continuar

SEXTETO DE LA REINA INDÍGENA, DE VASCO DE GAMA,
DE LOS MARINEROS Y DEL REY INDÍGENA

REINA INDÍGENA

No se dice dónde comienza dónde acaba
vals de los acasos perfectos repetidos
otrota ahora otrota

VASCO DE GAMA

"Acábese esta luz allí conmigo"

REY INDÍGENA

Me gusta tu gorro, marino
Me gusta tu gorro rojo
Lo cambio por oro, por información

MARINEROS

Dinga milinga fulola xirafa
Tuanga dubanga tibinga luanga
Tuanga dubanga tibunga luanga
Xila sua la mirila bungala
Cora bilola silinga sofala
Tubanga luanga tibinga luanga

Libreto

• • • •

ACTO II. 1

• • •

EXPLORAÇÃO SUBMARINA

PRESENTE

ESCRITOR, MONSTRO MARINHO,

FIGURAS DE CONTOS DE FADAS NUMA CIDADE DE CRISTAL

ESCRITOR

O azul é a cor específica do orgone dentro e fora do organismo. A Física Clássica tenta explicar o azul do céu pela dispersão do azul e da série de cores espectrais na atmosfera gasosa. No entanto, é um facto que o azul é a cor vista em todas as funções relacionadas com a energia orgónica do cosmo, da atmosfera ou do organismo. O protoplasma de qualquer espécie em qualquer célula ou bactéria é sempre azul. Normalmente confundem-no com a 'refracção' da luz, o que é um erro, já que a mesma célula nas mesmas condições de luz, perde a cor azul quando morre. As nuvens da tempestade são azuis escuras, devido às elevadas cargas de orgone contidas nas massas de água suspensas. Um quarto completamente às escuras, forrado de folha de ferro — a que chamamos 'câmara de orgone' — não é preto, quer dizer, sem luz nenhuma, mas azul ou cinzento-azulado. A energia orgónica tem luz espontânea; é luminescente. A água dos lagos profundos e do oceano é azul. A cor da madeira que apodrece, luminescente, é azul; tal como são azuis as pontas das caudas dos pirilampos, o fogo de santelmo e aurora boreal. A luminescência nos tubos de vácuo cheios de energia orgónica é azul.

TRIO DO GALO DE BARCELOS, DA JUDY GARLAND
E DO HOMEM DE LATA

Uma sebe dura três anos

Três sebes um cão

Três cães um cavalo

Três cavalos um homem

GALO DE BARCELOS

Sebastião, já te tenho dito

Que não é bonito andares-me a enganar.

ACTO II. 1

. . .

EXPLORACION SUBMARINA

PRESENTE

ESCRITOR, MONSTRUO MARINO.

PERSONAJES DE CUENTOS DE HADAS EN UNA CIUDAD DE CRISTAL

ESCRITOR

El azul es el color específico del orgone dentro y fuera del organismo. La Física Clásica intenta explicar el azul del cielo por la dispersión del azul y de los demás colores del espectro en la atmósfera gaseosa. Sin embargo, es un hecho que el azul es el color que se ve en todas las funciones relacionadas con la energía orgónica del cosmos, de la atmósfera o del organismo. El protoplasma de cualquier especie en cualquier célula o bacteria es siempre azul. Normalmente lo confunden con la 'refracción' de la luz, lo que es un error, ya que la misma célula, en las mismas condiciones de luz, pierde el color azul cuando muere. Las nubes de tormenta son azules oscuras debido a las elevadas cargas de orgone contenidas en las masas de agua suspendida. Una habitación completamente a oscuras, forrada con una capa de hierro —a lo que llamamos 'cámara de orgone'—, no es negra, es decir, sin nada de luz, sino azul o gris azulada. La energía orgónica tiene luz espontánea; es luminescente. El agua de los lagos profundos y del océano es azul. El color de la madera que se pudre, luminescente, es azul; igual que son azules las puntas de las colas de las luciérnagas, el Fuego de Santelmo y la aurora boreal. La luminescencia en los tubos de vacío llenos de energía orgónica es azul.

TRÍO DEL GALLO DE BARCELOS, DE JUDY GARLAND
Y DEL HOMBRE DE HOJALATA

Un seto dura tres años
Tres setos un perro
Tres perros un caballo
Tres caballos un hombre

GALLO DE BARCELOS

Sebastián, ya te tengo dicho
Que no es bonito que me andes engañando

Libreto

• • • •

TRIO DO GALO DE BARCELOS, DA JUDY GARLAND
E DO HOMEM DE LATA

Três homens um corvo
Três corvos um elefante

JUDY GARLAND

Algueres para lá do arco-íris
Bem no alto...

HOMEM DE LATA

Onde está o coração que me batia
Contra a armadura?

ACTO II. 2

• • •

EXPLORAÇÃO DE BURACOS NEGROS NO CÉU

FUTURO

MISS UNIVERSO NA LUA,

TRÊS CIENTISTAS E UMA CRIANÇA NUMA MESA VOADORA

SOLO DA MISS UNIVERSO

Sim é no ouvido que a onda luminosa
Se deseja correndo para o fundo
Vede florir o pavilhão imenso
Estremecer amante quando entoam
Quando entoam algumas vozes sente-se a corda
O pulmão físico meio rasgado
Tal Oceano hostil e proceloso
Esforço e glória sombra e som
Vozes a serem ouvidas ao longe
Outras começam na pele como mordeduras
Vozes que teimam em falar por cima da fala
Todas dardos lançados no espelho do ouvido
Vozes que s'apagam que s'abandonam
À vontade que as anima e as deixa falar
São as vozes procuradas que se não impõem
Ao ouvido mas a que ele acede de bom grado

SOLO DO PRIMEIRO CIENTISTA
De Lisboa para Santiago, partida em

Libreto

• • • •

TRÍO DEL GALLO DE BARCELOS, DE JUDY GARLAND
Y DEL HOMBRE DE HOJALATA

Tres hombres un cuervo

Tres cuervos un elefante

JUDY GARLAND

En algún lugar más allá del arco iris

Bien en lo alto...

HOMBRE DE HOJALATA

¿Dónde está el corazón que me golpeaba

Contra la armadura?

ACTO II. 2

• • •

EXPLORACIÓN DE LOS AGUJEROS NEGROS EN EL CIELO

FUTURO

MISS UNIVERSO EN LA LUNA.

TRES CIENTÍFICOS Y UN NIÑO EN UNA MESA VOLADORA

SOLO DE MISS UNIVERSO

Sí es en el oído que la onda luminosa

Se desea corriendo hacia el fondo

Ved florecer el pabellón inmenso

Estremecer amante cuando entonan

Cuando entonan algunas voces se siente la cuerda

El pulmón físico medio rasgado

Tal Océano hostil y proceloso

Esfuerzo y gloria sombra y sonido

Voces siendo oídas a lo lejos

Otras comienzan en la piel como mordeduras

Voces que se empeñan en hablar por encima del habla

Todas dardos lanzados en el espejo del oído

Voces que se apagan que se abandonan

La voluntad que las anima y les deja hablar

Son las voces buscadas que no se imponen

Al oído pero a las que él accede de buen grado.

SOLO DEL PRIMER CIENTÍFICO

De Lisboa a Santiago, salida el

oito de Julho de mil quatrocentos e
noventa e sete do Cabo da Boa
Esperança à Angra de São Brás
De Mombaça a Melinde, de Melinde a
Calecute em vinte e quatro de Abril,
Capocate, Calecute.

SOLO DO SEGUNDO CIENTISTA

Estamos na cratera de Seleuco, num quarto
com vista para o Oceano das Tempestades.
Tu dizes, vamos dar uma volta,
ver o Mar dos Humores,
os Jones dão lá hoje um churrasco.

DUETO DO PRIMEIRO E TERCEIRO CIENTISTAS

TERCEIRO CIENTISTA

Apanhamos o autocarro que tem
aquelas paragens infinitas

PRIMEIRO CIENTISTA

Heródoto, Aristarco, Prinz, Gruithuisen

TERCEIRO CIENTISTA

Helicon, Kirch, Cassini, Eudoxo,
rondando apertadamente

PRIMEIRO CIENTISTA

o Mar de Lágrimas e ao chegarmos ao
Mar da Serenidade

SOLO DA MISS UNIVERSO

Vozes que s'enlaçam amorosamente noutras
Vozes volumosas dominadas pelas fracas
Vozes volumosas solitárias e raras
Ursos de canto e bichos de mato.

SOLO DO TERCEIRO CIENTISTA

É o sábio Apolo descendo do Olimpo, com
ele o corvo branco, os nautas contemplando
a dura beleza do conhecimento. Eram os
deuses celestes contra os monstros marinhos,
do fundo do mar ao topo do céu é incerto o
destino. Não somos o centro do mundo,
abriu-se o mar, estamos perdidos.

ocho de julio de mil cuatrocientos
noventa y siete desde el Cabo de Buena
Esperanza a Angra de San Brás.
De Mombaça a Melinde, de Melide a
Calecute el veinticuatro de abril,
Capocate, Calecute.

SOLO DEL SEGUNDO CIENTÍFICO

Estamos en el cráter del Seleuco, en una habitación
con vistas al Océano de las Tempestades.
Tu dices: vamos a dar un paseo,
a ver el Mar de los Humores;
los Jones hacen hoy allí una barbacoa.

DUO DEL PRIMERO Y EL TERCER CIENTÍFICOS

TERCER CIENTÍFICO

Cogimos el autobús que tiene
aquellas paradas infinitas.

PRIMER CIENTÍFICO

Herodoto, Aristarco, Prinz, Gruithuisen.

TERCER CIENTÍFICO

Helicon, Kirch, Cassini, Eudoxo,
rondando estrechamente

PRIMER CIENTÍFICO

el Mar de Lágrimas y llegamos al
Mar de la Serenidad

SOLO DE MISS UNIVERSO

Voces que se entrelazan amorosamente en otras
Voces voluminosas dominadas por las menudas
Voces voluminosas solitarias y raras
Osos de canto y bichos raros.

SOLO DEL TERCER CIENTÍFICO

Es el sabio Apolo descendiendo del Olimpo, con
él el cuervo blanco, los navegantes contemplando
la dura belleza del conocimiento. Eran los
dioses celestes contra los monstruos marinos,
desde el fondo del mar hasta lo más alto del cielo es incierto
el destino. No somos el centro del mundo,
se abrió el mar, estamos perdidos.

Libreto

• • • • •

QUARTETO DOS CIENTISTAS E DA MISS UNIVERSO

Vivo na luz do Universo
no doce movimento rotativo
conheço o fogo do seu centro
danço o gesto divino
o instante sempiterno do início
a harmonia dos mundos
a música do Amor
a mesma que já não ouvis
porque sempre haveis ouvido.

ABERTURA II

• • •

MAR, TEMPESTADE, DESASTRES MARÍTIMOS,
MONSTROS MARINHOS, NAUFRÁGIOS

ACTO III. 1

• • •

C O R T E P O R T U G U E S A

• • • • •

PASSADO, SÉCULO XVI

OS EXPLORADORES VOLTAM PARA O SEU REI E PARA
A SUA RAINHA COM PRESENTES EXÓTICOS DO ORIENTE:
INDÍGENAS, MONSTROS, FIGURAS MITOLÓGICAS

DUETO DO REI E DA RAINHA

REI

Excelentíssima Senhora.

RAINHA

O que deve dizer-se?

REI

O nome ao chegar se não for já conhecido.

RAINHA

O que deve fazer-se?

Libreto

.....

CUARTETO DE LOS CIENTÍFICOS Y DE MISS UNIVERSO

Vivo en la luz del Universo,
en el dulce movimiento rotatorio
conozco al fuego de su centro,
bailo el gesto divino
el instante sempiterno del inicio
la armonía de los mundos
la música del Amor
la misma que ya no oís
porque siempre la habéis oído.

OBERTURA II

.....

MAR, TEMPESTAD, SINIESTROS MARÍTIMOS,
MONSTRUOS MARINOS, NAUFRAGIOS

ACTO III. 1

.....

C O R T E P O R T U G U E S A

.....

PASADO, SIGLO XVI

LOS EXPLORADORES VUELVEN JUNTO A SU REY Y SU REINA
CON PRESENTES EXÓTICOS DE ORIENTE:
INDÍGENAS, MONSTRUOS, FIGURAS MITOLÓGICAS

DÚO DEL REY Y DE LA REINA

REY

Excelentísima señora.

REINA

¿Qué debe decirse?

REY

Al llegar, el nombre, si no es ya conocido.

REINA

¿Qué debe hacerse?

REI

Deixar o casaco à entrada.

RAINHA

E?

REI

Não prolongar a visita para além do necessário, saber sempre partir a tempo.

RAINHA

O que deve escrever-se?

REI

Em caso de ausência da pessoa visitada, deixar um cartão com algumas palavras.

REI E RAINHA

Caro Senhor, Minha Cara Amiga,
Querida Majestade, Cara Colega!

RAINHA

O que deve fazer-se?

REI

Obter o maior número de informações.

RAINHA

O que deve dizer-se?

REI

Se for um acontecimento importante, escrever para mostrar o nosso interesse e amizade.

RAINHA

O que deve escrever-se?

REI

Uma carta clara sincera sem inutilidades, um plano nítido completo perfeito.

REI E RAINHA

Não tentaremos enganar a alfândega nem fugir aos

REY

Dejar el abrigo en la entrada.

REINA

¿Y?

REY

No prolongar la visita más allá de lo necesario, saber siempre salir a tiempo.

REINA

¿Qué debe escribirse?

REY

En caso de ausencia de la persona visitada dejar una tarjeta con algunas palabras.

REY Y REINA

Estimado Señor, Mi querida amiga,
Querida Majestad, ¡Estimada colega!

REINA

¿Qué debe hacerse?

REY

Obtener la mayor cantidad de información.

REINA

¿Qué debe decirse?

REY

Si es un acontecimiento importante, escribir para mostrar nuestro interés y amistad.

REINA

¿Qué debe escribirse?

REY

Una carta sincera sin futilidades,
un plan nítido completo perfecto.

REY Y REINA

No intentaremos engañar en la aduana ni escaparnos de los

regulamentos. Responderemos delicadamente às perguntas dos funcionários. Escreveremos os atestados e declarações que nos pedirem. Comportar-nos-emos como turistas bem-educados e compassivos. Diremos que somos estrangeiros e que pedimos desculpa pelas nossas faltas.

SOLO DO PRIMEIRO VIAJANTE

E à quarta-feira seguinte pela manhã topámos aves a que chamam fura-buxos. E neste dia a horas de vésperas houvemos vista de terra primeiramente de um grande monte, mui alto e redondo e de outras serras mais baixas ao sul dele e de terra chã com grandes arvoredos ao qual monte alto o capitão pôs nome Monte Pascoal e à terra, a Terra de Vera Cruz.

SOLO DO SEGUNDO VIAJANTE

São os rinocerontes cobertos de conchas como as do cágado ou da tartaruga de cada lado três destas cascas separadas umas das outras e cada uma lhes cobre as espáduas e outras as costas e as outras as coxas das ancas para baixo vivem quase como porcos.

SOLO DO TERCEIRO VIAJANTE

A feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos. Andam nus, sem nenhuma cobertura, nem estimam nenhuma coisa cobrir nem mostrar suas vergonhas. Trazem ambos os beiços de baixo furados e metidos por ele senhos ossos de osso branco.

SOLO DO HOMEM-CÃO

Elefantes, dromedários, cavalos brancos
Búfalos de sete cornos, ursos e leões
Muito estranhos vermelhos verdes
Pretos e azuis e lebres silvestres
Do tamanho de ovelhas e grifos
Onagros, unicórnios, alerions
De asas cortantes como navalhas
E umas aves chamadas tigres, tão fortes
Que pairam e matam um homem revestido
De armadura, incluindo o seu cavalo.

reglamentos. Responderemos delicadamente a las preguntas de los funcionarios. Escribiremos los certificados y las declaraciones que nos pidan. Nos comportaremos como turistas bien educados y compasivos. Diremos que somos extranjeros y que pedimos disculpas por nuestras faltas.

SOLO DEL PRIMER VIAJERO

Y el miércoles siguiente por la mañana encontramos unas aves a las que llaman fura-buxos. Y en este día, en la hora de vísperas, vimos tierra, primero un gran monte, muy alto y redondo, además de otras sierras más bajas al sur, y tierra llana con grandes arboledas. A tal monte alto el capitán le dio el nombre de Monte Pascual, y a la tierra, Tierra de Vera Cruz.

SOLO DEL SEGUNDO VIAJERO

Los rinocerontes están cubiertos de conchas como las del caparazón de la tortuga. De cada lado tres de estas corazas, separadas las unas de las otras, le cubren el omoplato, otras las espaldas y otras los muslos; de ahí para abajo viven casi como cerdos.

SOLO DEL TERCER VIAJERO

La apariencia de ellos es parda, con tonos bien hechos. rojizos, con buenas caras y buenas narices. sin hacer Andan desnudos, sin nada que les cubra y nada por tapar o cubrir sus vergüenzas. Tienen los labios de abajo agujereados y por ellos meten astillas de huesos de hueso blanco.

SOLO DEL HOMBRE PERRO

Elefantes, dromedarios, caballos blancos
Búfalos de siete cuernos, osos, leones
Muy extraños rojos verdes
Negros y azules y liebres silvestres
Del tamaño de ovejas y grifos
Onagros, unicornios, aleriones
De alas cortantes como navajas
Y unas aves llamadas tigres, tan fuertes
Que vuelan y matan a un hombre cubierto
de armadura, incluyendo su caballo

Libreto

. . . .

SOLO DO QUARTO VIAJANTE

Têm os olhos quase no cabo do focinho junto das ventas
de entre as quais lhes sai um corno que dizem ter
grande virtude contra a peçonha. E uma ponta aguda tão
dura como ferro que se diz que aguça em pedras quando
há-de lutar com os elefantes a que têm natural ódio.

SOLO DO HOMEM-COLHER

Venho de Tlon, ao que julgo / no frio fluindo
transparente / corredio longo líquido / sobre ele rugoso
belicoso./ Deslizei no lunecer / para cima sobre
o escuro / procuro a sós o preciso substantivo /
conforme utilíssimo honesto / diz-me, Rei, onde achar
o nome / forte diligente certo / de aprisionar o sendo.

SOLO DO PÉ DE ELEFANTE

Subir, voar, sublime aspiração / ser pé alçado da terra,
ser cabeça no ar / sino e não a tromba que o faz
ressoar / cavaleiro lançado ao vento / ter um destino
na altura e na distância / ó vítima do peso e das
leis naturais / ímpeto desperdiçado passo entristecido /
a alma quer a pata sonha esse jacto / e tudo repuxa
do solo como lodo.

DUETO DO REI E DA RAINHA

Confortado com os Sacramentos da Santa Madre Igreja
faleceu, sua mulher, filhos, irmã, irmãos
e sobrinhos cumprem o doloroso dever de participar,
tê-lo Deus chamado à Sua Divina Presença e ao Juízo
da História.

SOLO DO ACÉFALO

Marido mata mulher e amante
Terra treme em Lisboa
Dispara o preço da carne de vaca
Greve de jovens empresários: até quando?
Crise de habitação preocupa Ministro
Avião despenha-se nos Alpes
Nova Conferência sobre a Paz
Portugal ganha Festival Internacional da Canção:
"Estou muito feliz!", confessa o vencedor
"É uma vitória de todos os Portugueses!"
Cólera pode ter chegado dos Índios Brasileiros.

Libreto

.....

SOLO DEL CUARTO VIAJERO

Tienen los ojos casi en la punta del hocico, junto a las fosas, en medio de las cuales les sale un cuerno que dicen tiene grandes virtudes contra la ponzoña. Y una punta aguda, tan dura como el hierro, que se dice afila en las piedras cuando ha de luchar con los elefantes a quienes tienen un odio natural.

HOMBRE CUCHARA

Vengo de Tlon, por lo que creo / en el frío fluyendo transparente / corriendo largo líquido / sobre él rugoso, belicoso. / Me deslicé en el lunecer / por encima sobre la oscuridad / busco a solas el sustantivo preciso / conforme utilísimo honesto / dime, Rey, dónde encontrar el nombre / fuerte diligente cierto / para aprisionar el siendo.

PIE DE ELEFANTE

Subir, volar, sublime aspiración / ser pie levantado de la tierra, ser cabeza en el aire / campana y no trompa que lo hace resonar / caballero lanzado al viento / tener un destino en la altura y en la distancia / oh víctima del peso y de las leyes naturales / ímpetu desperdiciado paso entristecido / el alma quiere la pata sueña ese chorro / y todo chupa desde el suelo como lodo.

DÚO DEL REY Y DE LA REINA

Confortado con los Sacramentos de la Santa Madre Iglesia falleció, su mujer, hijos, hermana, hermanos y sobrinos cumplen el doloroso deber de participar haberlo llamado Dios a Su Divina Presencia y al Juicio de la Historia.

SOLO DEL ACÉFALO

Marido mata a mujer y a amante
La tierra tiembla en Lisboa
Se dispara el precio de la carne de vaca
Huelga de jóvenes empresarios. ¿Hasta cuándo?
La crisis de la vivienda preocupa al Ministro
Un avión se estrella en los Alpes
Nueva Conferencia de Paz
Portugal gana el Festival Internacional de la Canción
"Estoy muy feliz", confiesa el vencedor
"¡Es una victoria de todos los portugueses!"
El cólera pudieron traerlo los indios brasileños.

DUELTO DO REI E DA RAINHA
REI E RAINHA
Será celebrada missa pelo seu eterno descanso

RAINHA
Tinha setenta e dois anos feitos

REI
Não fumava, não bebia, não jogava a dinheiro.

SOLO DAS GEMEAS SIAMESAS
PRIMEIRA GÊMEA
Teu Reino será pobre

SEGUNDA GÊMEA
Será rico

PRIMEIRA GÊMEA
Teu povo desertará

SEGUNDA GÊMEA
Povoará esta terra

PRIMEIRA GÊMEA
Terás domínios

SEGUNDA GÊMEA
Perdê-los-ás

PRIMEIRA GÊMEA
Teu povo feliz

SEGUNDA GÊMEA
Tua gente sombria

PRIMEIRA GÊMEA
Amar-te-á

SEGUNDA GÊMEA
Esquecer-te-á

PRIMEIRA GÊMEA
Conhecerás o mundo

DUO DEL REY Y DE LA REINA

REY Y REINA

Será celebrada una misa por su eterno descanso

REINA

Tenía treinta y dos años recién cumplidos

REY

No fumaba, no bebía, no jugaba con dinero.

SOLO DE LAS GEMELAS SIAMESAS

PRIMERA GEMELA

Tu reino será pobre

SEGUNDA GEMELA

Será rico

PRIMERA GEMELA

Tu pueblo desertará

SEGUNDA GEMELA

Poblará esta tierra

PRIMERA GEMELA

Tendrás posesiones

SEGUNDA GEMELA

Las perderás

PRIMERA GEMELA

Tu pueblo feliz

SEGUNDA GEMELA

Tu gente sombría

PRIMERA GEMELA

Te amará

SEGUNDA GEMELA

Te olvidará

PRIMERA GEMELA

Conocerás el mundo

SEGUNDA GÉMEA
Que saudade de casa!

PRIMEIRA GÉMEA
Serás o primeiro

SEGUNDA GÉMEA
Dois séculos e meio

PRIMEIRA GÉMEA
Terás teu lugar

SEGUNDA GÉMEA
Expulsar-te-ão

PRIMEIRA GÉMEA
Prezado pelas nações

SEGUNDA GÉMEA
Desprezado e só

PRIMEIRA GÉMEA
Ficarás na memória do mundo

SEGUNDA GÉMEA
Ignorado e esquecido.

SOLO DO DRAGÃO
Zero um um zero um um zero um zero zero um...

KNEEPLAY 3

...

O ESCRITOR COMO CORVO.
OS DOIS CORVOS COMO ESCRITOR

ESCRITOR, CORVOS

Este corvo é negro aquele corvo é negro
Sete corvos negros mil corvos negros

Todos os corvos voam têm cauda dois olhos
são negros

Todos os corvos têm duas patas bico memória
são negros

Libreto

• • • •

SEGUNDA GEMELA

¡Qué saudade de la casa!

PRIMERA GEMELA

Serás el primero

SEGUNDA GEMELA

Dos siglos y medio

PRIMERA GEMELA

Tendrás tu lugar

SEGUNDA GEMELA

Te expulsarán

PRIMERA GEMELA

Te reconocerán las naciones

SEGUNDA GEMELA

Despreciado y solo

PRIMERA GEMELA

Permanecerás en la memoria del mundo

SEGUNDA GEMELA

Ignorado y olvidado.

SOLO DEL DRAGÓN

Cero, uno, uno, cero, uno, uno, cero, uno, cero, cero, uno...

KNEEPLAY 3

• • •

EL ESCRITOR COMO CUERVO.

LOS DOS CUERVOS COMO ESCRITOR

ESCRITOR, CUERVOS

Este cuervo es negro aquel cuervo es negro

Siete cuervos negros mil cuervos negros

Todos los cuervos vuelan tienen cola dos ojos

son negro⁵

Todos los cuervos tienen dos patas pico memoria

son negro⁵

Todos os corvos contam até sete gostam de igrejas
Todos os corvos olham para o mar e têm saudades
Certo é que todos os corvos são negros
É melhor para os corvos é melhor para todos
É assim que está feito assim seja assim deve ser.

ACTO III. 2

• • •

V I S O E S N O C T U R N A S

• • • •

TRANSIÇÃO DO PASSADO PARA O PRESENTE

TERRAMOTO, BALLIA, AVIÃO

O ESCRITOR E A CRIANÇA NUM PEQUENO BARCO

ACTO IV

• • •

S C H E R Z O

• • • •

FORA DE TEMPO

À LAIA DE DANÇA

KNEEPLAY 4

• • •

O ESCRITOR COM UMA MESA DE AGUA

E UMA PENA VOADORA

ESCRITOR

A terra perde-se de vista às 7 horas e 22 minutos
fazendo-se as últimas marcações que nos dão ideia da
velocidade e do vento reinante. Metemos ao rumo 218
graus da agulha de governo cujos desvios tinham
sido cuidadosamente determinados em Lisboa.
Terminada a natural excitação da partida começo
sentindo-me à vontade e encaixo-me o mais
confortavelmente que me é possível na acanhada e
inconfortável cadeira do piloto preparando-me para umas
nove horas seguidas de volante e lançando um golpe de
vista para o mostuário que tinha na minha frente: agulha,

Todos los cuervos cuentan hasta siete les gustan las iglesias
Todos los cuervos miran hacia el mar y tienen nostalgia
Es cierto que todos los cuervos son negros
Es mejor para los cuervos es mejor para todos
Así está hecho así sea así debe ser.

ACTO III. 2

• • •

V I S I O N E S N O C T U R N A S

• • • •

TRANSICION DEL PASADO HACIA EL PRESENTE

TERREMOTO, BALLENA, AVION

EL ESCRITOR Y EL NIÑO EN UN BARCO PEQUEÑO

ACTO IV

• • •

S C H E R Z O

• • • •

FUERA DEL TIEMPO

A MODO DE DANZA

KENEEPLAY 4

• • •

EL ESCRITOR CON UNA MESA DE AGUA
Y UNA PLUMA VOLADORA

ESCRITOR

La tierra se pierde de vista a las 7 horas y 22 minutos
habiendo hecho las últimas anotaciones que nos dan idea de la
velocidad y del viento reinante. Ponemos rumbo 218
grados en la aguja de orientación, cuyas variaciones habían
sido cuidadosamente establecidas en Lisboa.
Acabada la natural euforia de la partida, comienzo a
sentirme a gusto y me encajo lo más
confortablemente que me es posible en el estrecho e
incómodo asiento de piloto, preparándome para unas
nueve horas seguidas de volante y echando un
vistazo a los relojes que tenía delante: aguja,

Libreto

• • • • •

níveis, transversal e longitudinal, altímetro, indicador de velocidade, termómetro de água, termómetro e manómetro de óleo, além de várias torneiras para as bombas e tanques. Tudo está em ordem. O tempo continua o mesmo mas agora o vento ajuda-nos um pouco. O hidro vai bem equilibrado, voando por si mesmo. Às quinze e vinte e cinco, esgotados os tanques da ré, meto em serviço o tanque principal onde, pelo nível, vejo que tenho uns cinquenta galões de gasolina. Às quinze e trinta o motor começa com ratés. Preparo para poisar e como o motor fraqueja por completo, desço com rara felicidade às quinze e trinta e cinco. O hidro tocou na crista de uma vaga e foi poisar sem avarias na crista seguinte. O motor pára. Examinamos o hidro. Não há avarias e o mar está banzeiro. Estendemo-nos sobre os flutuadores trocando impressões. Sentimo-nos à vontade apesar da vizinhança de dois tubarões que vêm passar entre os flutuadores. Procuramos pôr o motor em marcha, mas não o conseguimos. Julgo que a pane vem da canalização da gasolina e que algum pedaço de durit ou sujidade está impedindo a passagem do líquido

ACTO V

• • •

B R A S I L

• • • • •

PRESENTE

A FLORESTA VERDE ESTÁ A ARDER E TORNA-SE NEGRA
O ESCRITOR COM OS DOIS CORVOS,
UMA FIGURA A ARDER E BOMBEIROS

DUETO DOS CORVOS

CORVOS

Nada não há ali nada

Nada não há ali nada a temer

Não há distância, não há longura

SEGUNDO CORVO

Nada para além do perigo dos princípios

Que boca ressequida que bater de dentes

Libreto

• • • •

niveles, transversal y longitudinal, altímetro, indicador de velocidad, termómetro de agua, termómetro y manómetro de aceite, además de varias llaves para las bombas y los tanques. Todo está en orden. El tiempo continúa igual, pero ahora el viento nos ayuda un poco. El hidroavión va bien equilibrado, volando solo. A las quince y veinticinco, agotados los tanques de popa, pongo en servicio el tanque principal, donde, por el nivel, veo que tengo unos cincuenta galones de gasolina. A las quince y treinta el motor comienza a fallar. Me preparo para aterrizar y, como el motor falla por completo, desciendo con una rara felicidad a las quince y treinta y cinco. El hidroavión tocó la cresta de una ola y se posó sin problemas en la cresta siguiente. El motor se para. Examinamos el hidroavión. No hay averías y el mar está algo revuelto. Nos tumbamos sobre los flotadores intercambiando impresiones. Nos sentimos a gusto a pesar de la proximidad de dos tiburones que pasan entre los flotadores. Intentamos poner en marcha el motor, pero no lo conseguimos. Creo que la avería está en la conducción de la gasolina y que algún trozo de durit o suciedad está impidiendo el paso del líquido.

ACTO V

• • •

B R A S I L

• • • •

PRESENTE

LA SELVA VERDE ARDE Y SE VUELVE NEGRA
EL ESCRITOR CON LOS DOS CUERVOS.
UNA FIGURA ARDIENDO Y BOMBEROS

DÚO DE LOS CUERVOS

CUERVOS

Nada allí no hay nada
Nada allí no hay que temer
No hay distancia, no hay lejanía

SEGUNDO CUERVO

Nada más allá del peligro de los principios
Qué boca reseca qué entrechocar de dientes

PRIMEIRO CORVO

Eu sou a cabeça negra contra o alvo areal

CORVOS

Não há distância

Em baixo, golpe baixo, o bombear do umbigo

A rala respiração.

ESCRITOR

Este é o movimento antepreimeiro aquele em que ainda nada existe. Talvez exista algures uma direcção: um norte, um sul e o desejo de ir. Trata-se deste movimento, aquele nítido antes do erguer do braço, antes do mover da perna, um movimento de antemão. É o instante em que a possibilidade é mais forte do que a realidade: o instante antes do começo, em que tudo ainda é possível. Vago, livre, nebuloso, indeterminado e possível. Agora é preciso imaginar isto da primeira vez.

A primeira vez do movimento antepreimeiro. A curiosidade do universo que nessa altura não passava de uma bela adormecida composta de aminoácidos. O sonho que esse universo sonhava antes de se tornar neste universo. O caos calmo e uno antes da desordem da organização. Agora é preciso imaginar isto quanto ao corpo ecuménico: onde ficam a cabeça, o tronco e os membros. E como esse corpo se dispersa e se desmembra na viagem e no risco do conhecimento, na dádiva de si, no perigo de morte e como ele volta de novo a si e se contém, mas alterado. Talvez tudo isto esteja dentro do movimento antepreimeiro.

CORVOS

Uma bandeira portuguesa

Uma fotografia, o capacete de voo

Uma hélice do flutuador do Lusitânia

Uma carta, três ovos autografados

Quatro fragmentos dos Penedos de S. Pedro

Um pão pequeno, duas barras de chocolate Nestlé

Uma espada, um talim, um boné

Aquele motor era o nosso coração!

Sacadura Cabral pediu um cigarro

Não fez comentários.

ER CUERVO

y la cabeza negra contra el blanco arenal

EVOS

ay distancia

, golpe bajo, el latir del ombligo

spiración entrecortada

ITOR

es el movimiento anteprimero, aquel en el que todavía

existe. Tal vez exista en algún lugar una dirección: un

, un sur y el deseo de ir. Se trata de este movimiento,

nitido antes del levantar del brazo, antes del mover

pierna, un movimiento de antemano. Es el instante en

la posibilidad es más fuerte que la realidad: el

nte antes del comienzo, aquel en el que todo aún es

le. Vago, libre, nebuloso, indeterminado y posible.

a es preciso imaginar esto por primera vez.

primera vez del movimiento anteprimero. La curiosidad

universo que en este momento no pasaba de una Bella

iente compuesta de aminoácidos. El sueño que

universo soñaba antes de convertirse en este universo.

os tranquilo y uno antes del desorden de la organización.

a es necesario imaginar esto en cuanto al cuerpo

énico: dónde están la cabeza, el tronco y los miembros.

mo ese cuerpo se dispersa y se desmembra en el

y en el riesgo del conocimiento, en el don de sí, en el

ro de muerte y cómo vuelve de nuevo en sí y se

lene, pero alterado. Quizá todo esto esté dentro del

miento anteprimero.

RVOS

bandera portuguesa

fotografía, el casco de vuelo

hélice del flotador del Lusitania

carta, tres huevos firmados

ro fragmentos de las Rocas de San Pedro

tan pequeño, dos barras de chocolate Nestlé

espada, un tahalí, una gorra

el motor era nuestro corazón!

dura Cabral pidió un cigarro

izo comentarios.

ESCRITOR

João Afonso, mestres de remolares
 João Afonso, carpinteiro e mestre de galés
 João Afonso, mestre de calafates
 Fernando Afonso, mestre da navegação da Índia
 Pêro d'Alenquer, piloto e descobridor
 Gonçalo Álvares, piloto e patrão-mor da navegação
 da Índia e Mar Oceano
 Pedro Álvares, mestre de naus da carreira da Índia
 Pêro d'Andrade, descobridor
 Gonçalo Anes, mestre de carpintaria de naus
 da cidade de Lisboa
 António Gonçalves Bica, construtor naval
 Álvaro de Braga, escrivão da alfândega e
 Almoхарifado do Porto
 Tomé Branco, patrão-mor da Índia
 Estêvão Cordeiro, piloto
 João Carreira, marinheiro
 António da Costa, mestre dos calafates
 da ribeira de Goa
 Bartolomeu Dias, nauta, descobridor
 João Dias, piloto da barra
 João Álvares Fagundes, descobridor

EPÍLOGO

. . . .

PASSADO, PRESENTE, FUTURO

VIAGEM PARA ALEM DA MORTE

CORVOS

Não há nada a temer
 isto aqui negro são as minhas mãos
 bem firmes no leme
 e aquilo deve ser o sul
 onde ponho o pé no resto do mundo e de mim
 à espera adormecido atraídoado.

ESCRIT

João AF
 João AF
 João AF
 Fernand
 Pedro d
 Gonçalo

Pedro A
 Pedro d
 Gonçalo

António
 Álvaro c

Tomé B
 Estevão
 João Ca
 António

Bartolo
 João Di
 João A

EPÍ

. . . .

PA

VI

CUERV
 No hay
 esto ne
 bien fir
 y aquel
 donde
 a la esp

Libreto

• • • •

OR

Onso, maestro de remos
Onso, carpintero y maestro de galeras
Onso, maestro de calafateadores
Onso Afonso, maestro de navegación a la India
Alenquer, piloto y descubridor
Álvares, piloto y patrón mayor de la navegación
a la India y el Mar Océano
Álvares, maestro de navíos de la ruta a la India
Andrade, descubridor
Anes, maestro de carpintería de los navíos
de la ciudad de Lisboa
Gonçalves Bica, constructor naval
de Braga, escribano de la aduana y
almojarife de Oporto
Aranco, patrón mayor de la India
Cordeiro, piloto
Correia, marinero
da Costa, maestro de calafateadores
de la costa de Goa
Dias, navegador, descubridor
Ferreira, práctico
Ferreira Fagundes, descubridor

LOGO

PASADO, PRESENTE, FUTURO

LA MAS ALIA DE LA MUERTE

OS

nada que temer
gro son mis manos
mes en el timón
lo debe ser el sur
pongo el pie en el resto del mundo y de mi
era adormecido traicionado.

• • • •

Traducción de JESÚS SÁNCHEZ

En el libreto se han utilizado fragmentos y citas de las siguientes obras:

A C T O I . 1

SOLO DEL REY:

Carta de D. Manuel a los Reyes de Castilla el 12 de julio de 1499.

ESCRITOR:

H. Capello y R. Ivens: "De Angola à Contra-Costa".

SOLOS DE VASCO DE GAMA:

Luis de Camões: "Os Lusíadas", canto IV, 77 y 78.

Luis de Camões, "Los Lusíadas", Madrid, Cátedra (col. Letras Universales, n° 50), 1986, pág. 242. Edición de Nicolás Extremera y José Antonio Sabio. Traducción de Benito Caldera.

A C T O I . 2

SOLOS DE VASCO DE GAMA:

Luis de Camões: "Os Lusíadas", canto V, 27; canto III, 20 y 21.

Luis de Camões, "Los Luisadas", Madrid, Cátedra (col. Letras Universales, n° 50), 1986, págs. 264 y 166-167, respectivamente. Edición de Nicolás y José Antonio Sabio. Traducción de Benito Caldera.

SOLO DEL PRIMER MARINERO:

"Livro de Marinharia de André Pires".

A C T O I . 3

DÚO DE VASCO DE GAMA Y DE LA REINA INDÍGENA:

Fragmento 52 de Heráclito (Reina Indígena).

"Os Lusíadas", canto III, 20 y 21 (Vasco de Gama)

A C T O I I . 1

ESCRITOR:

Wilhelm Reich, "The Orgone Energy Accumulator- 1st Scientific and Medical Use", in William Gass, "On Being Blue".

TRÍO DEL GALLO DE BARCELOS, DE JUDY GARLAND Y DEL HOMBRE DE HOJALATA:

El trío canta una canción popular portuguesa, en "O Corvo na tradição e na Heráldica Olissiponense", de Guilherme Felgueiras.

GALLO DE BARCELOS:

Canción popular portuguesa.

HOMBRE DE HOJALATA:

"El Mago de Oz".

A C T O I I I . 1

DÚO DEL REY Y DE LA REINA:

Michaele Curcio, "Manual du Savoir-Vivre Aujourd'hui".

SOLO DEL PRIMER Y DEL TERCER VIAJEROS:

Carta de Pêro Vaz de Caminha a D. Manuel.

SOLO DEL SEGUNDO Y DEL CUARTO VIAJEROS:

Damião de Góis, "Crónica do Felicissimo Rei D. Manuel".

K N E E P L A Y 4

ESCRITOR:

Gago Coutinho e Sacadura Cabral, "Relatório da Viagem Aérea Lisboa-Rio de Janeiro", en "Revista de Aeronáutica", 1922.

A C T O V

ESCRITOR:

Sousa Viterbo, "Trabalhos Náuticos dos Portugueses" (Séculos XVI e XVII), de 1898.

Un largo y fascinante viaje sonoro



JOSE MANUEL BIERA

Personaje difícilmente clasificable, Philip Glass, otrora disidente irreductible de las vanguardias de los 60, cofundador del minimalismo, colaborador de célebres estrellas del pop y prolífico operista, es un artista complejo que ha hecho estallar despiadadamente los estrechos circuitos de la llamada música seria. Esas credenciales han llenado de confusión el debate sobre su verdadera identidad artística. Debate innecesario porque Glass reúne las condiciones exigibles a un compositor de estirpe clásica, por más que rete a la ortodoxia al atentar contra la polarización de la música (serial o aleatoria) y, al mismo tiempo, moverse a gusto en géneros que caen a uno y otro lado de esa frágil frontera que separa lo popular de lo clásico.

Él mismo ha ayudado a despejar algunas dudas al respecto (*"Hay una importante distinción entre músicos pop y músicos de concierto. Creo que es la única pero es muy importante. Los músicos de concierto inventan realmente lenguaje y crean valores, si por valor entendemos una unidad de significado nueva y diferente, mientras que los músicos pop simplemente empaquetan lenguaje"*). No obstante, esa declaración de principios no ha de verse como una instalación acomodaticia a este lado de la línea divisoria. Muy al contrario, Glass se ha convertido en un crítico feroz de los compositores que actúan en el estricto territorio de la música contemporánea, a los que tilda de teóricos futuristas desinteresados por la comunicación con el público. Paralelamente, ha reivindicado la universalidad de la cultura y el valor de la musicalidad en sí misma, más

allá de escolásticas y academicismos, saliendo así en defensa de muchos músicos y cantantes populares que carecen de preparación técnica profesional. En todo caso, esa imagen iconoclasta no le ha impedido entrar con su música en las más respetables instituciones del planeta, desde la Orquesta Filarmónica de Viena al Metropolitan de Nueva York o la Ópera de Roma, ni alzarse con el título honorífico de ser el más famoso compositor norteamericano actual.

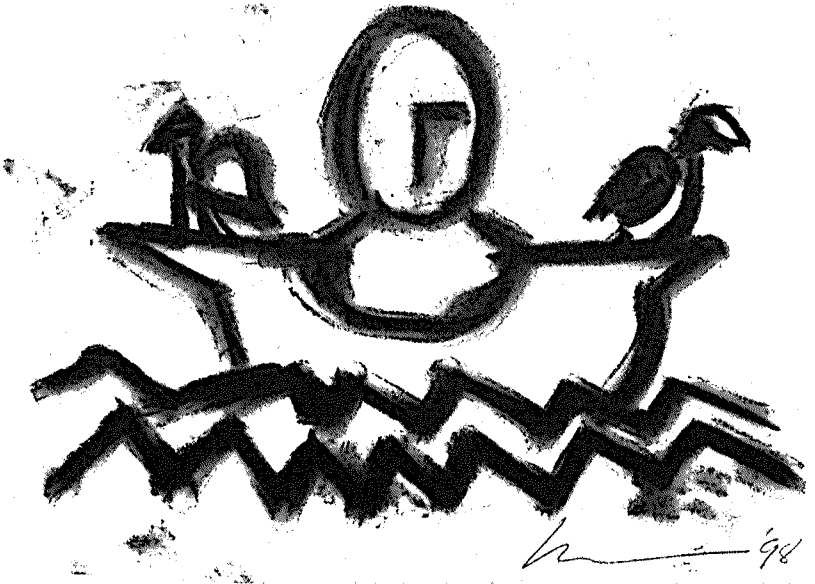
La primera experiencia musical duradera de Philip Glass (Baltimore, 31 de enero de 1937), se la debe a su padre, que regentaba una tienda de discos y se solía llevar a casa algunos de los ejemplares menos vendidos, acaso con la intención de averiguar las razones de su escaso éxito. Eran principalmente discos de música de cámara y no faltaban los *Cuartetos* de Beethoven o las *Sonatas* de Schubert. Ese sería el prelude de un sólido bagaje educativo que se iniciaba con las lecciones de violín que recibía a los seis años, antes de entrar a los ocho en el Peabody Conservatory para estudiar flauta. Tras graduarse muy joven en la Universidad de Chicago, continúa su formación en la Juilliard School de Nueva York (Persichetti, Bergsma) y en 1960 asiste a las clases de Darius Milhaud en los cursos de verano del Festival de Aspen. Glass confesaría más tarde que entre sus primeras obras, luego repudiadas, había algunas que eran deudoras del estilo del fino compositor francés. Sin embargo, resultarían aún más cruciales en aquella etapa de formación sus dos años en París junto a Nadia Boulanger, por cuyas aulas ya habían pasado anteriormente dos ilustres personalidades de la música americana: Aaron Copland y Elliot Carter. Junto a la carismática profesora francesa, Glass consolidó su oficio técnico de compositor pero no lo hizo a bajo costo porque Boulanger le obligó, como hacía con todos sus alumnos, a trabajar la armonía y el contrapunto desde los cimientos. El conocimiento directo de aquel exhaustivo catálogo de reglas le valdría posteriormente para saber con mayor exactitud cuándo vulnerarlas. Durante el segundo año de estudio con Nadia Boulanger, en 1965, Glass obtuvo un trabajo que acabaría teniendo consecuencias de alcance para su carrera. Fue cuando un realizador cinematográfico le contrató para transcribir a notación occidental las improvisaciones para sitar que había hecho Ravi Shankar con destino a una película "hippy" titulada *Chappaqua*. El encuentro con el músico hindú, y también con su percusionista de tabla Allah Rakha, resultó ser un descubrimiento que revolucionaría sus convicciones musicales, especialmente en lo que se refiere al uso del ritmo como base del



desarrollo de una estructura musical (*"En la música occidental dividimos el tiempo como si cortáramos lonchas de un pan de molde. En la música india crean pequeñas unidades que luego van ensartando hasta conseguir valores temporales más extensos"*). El deseo de escarbar en otras culturas musicales le llevó durante varios meses a la India, el Norte de Africa y Asia central, lo que le permitió asimilar una serie de técnicas orientales que iban a influir directamente sobre sus primeras obras. Con especial relevancia, las conocidas como "proceso aditivo" y "ritmo cíclico", que ya aparecen desarrolladas en el *String Quartet No. 1* (1966), una composición que consta de ocho unidades melódicas o células que se repiten completamente y se ordenan juntas para constituir una forma más grande. En otras palabras, gracias a la ordenación y combinación de esas unidades, se puede construir una pieza completa con los mínimos elementos. Menos aún necesitaría Glass para componer una de las obras más representativas de aquel periodo, *Two pages* (1968): una simple línea musical va creciendo por la adición de notas o grupos de notas y por su repetición total o parcial. Además de eso



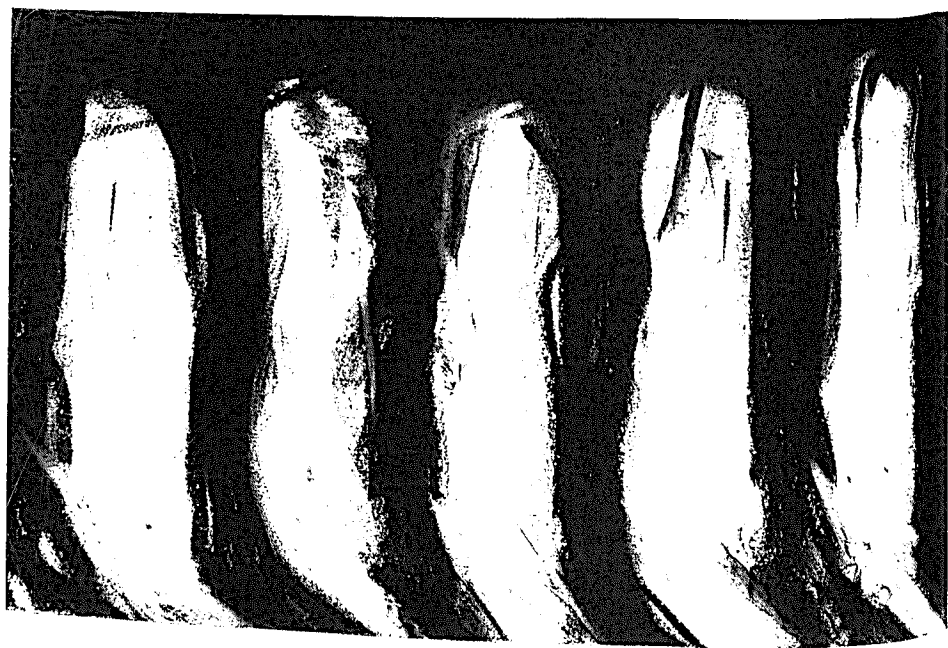
técnica aditiva, Glass también tomó prestada de la música india la del ritmo cíclico, llamada por él "ruedas dentro de ruedas", y que se origina al superponerse dos o más células de distinta duración que, por tanto, acaban y vuelven a empezar en distintos puntos, lo que otorga al resultado sonoro final una complejidad sorprendente para el escaso material utilizado. Las obras inmediatamente posteriores, además de suponer un paso adelante en la misma dirección, llevaban implícita en el título toda una declaración de intenciones compositivas. *Music in Fifths* (1969) es un movimiento de quintas paralelas (¡homenaje socarrón a Boulanger!), con una forma predeterminada que concluye al completarse la acumulación de repeticiones. Del mismo año son *Music in Contrary Motion*, ejemplo de lo que su autor llama "forma abierta", significando con ello que la música no acaba en realidad, sino que simplemente se para (deja de sonar), y *Music in Similar Motion*, en la que la sucesiva entrada de las voces tenía para Glass un sentido dramático novedoso. Aquel período se completaría con dos obras de larga duración, menos formalistas y de planificación más rigurosa que las anteriores. *Music*



with *Changing Parts* (1970), escrita en "partitura abierta", esto es, sin instrumentación definida, dejaba un pequeño margen a la improvisación de los músicos y tenía puntos de contacto con el jazz contemporáneo. Por su parte, *Music in 12 Parts* (1971-74), que puede ser vista como obra única o como colección de piezas separadas, está planteada a modo de antología de efectos armónicos, rítmicos y de textura sonora. Ese grupo de composiciones del joven Philip Glass no sólo fijan su lenguaje musical y prefiguran su evolución futura sino que constituyen una de las expresiones más concisas y descarnadas del minimalismo, el movimiento artístico que se fragua en Nueva York en los años 60 y que daba primacía a la sencillez de las formas y a la utilización de los mínimos elementos posibles, dentro de un contexto semántico objetivo e inexpressivo. Minimalistas se consideraba a escultores como Donald Judd, Dan Flavin y Tony Smith, con sus monumentales formas geométricas de fibra de vidrio, plástico o aluminio, y a pintores de la tendencia "hard-edge" como Jack Youngerman y Ellsworth Kelly.

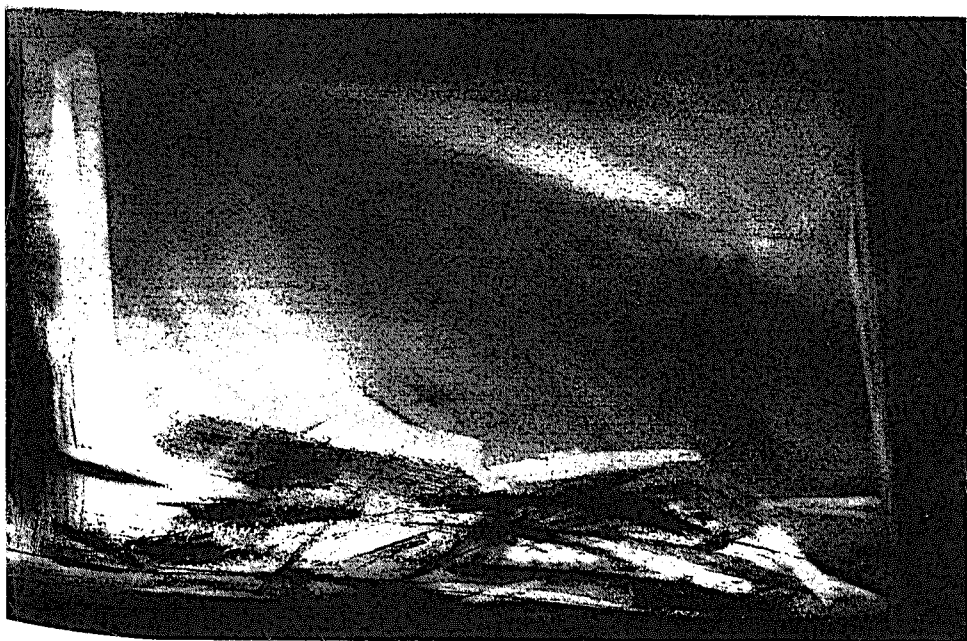
En música, el minimalismo debe ser entendido como el ejercicio de una limitación consciente no solamente del material inicial, sino también de las técnicas de transformación usadas por el compositor. Aunque la repetición es obviamente esencial en la arquitectura sonora, lo verdaderamente importante son los procedimientos que se utilizan en el desarrollo musical. Los principios básicos de mínimo material y máxima repetición se convertían así en el motor de cada obra, aunque las soluciones personales diferían según se jugara con progresiones armónicas, acentuaciones, desfases o transposiciones de distintas masas sonoras. Al lado de otros militantes destacados de este nuevo cisma de la vanguardia americana, como La Monte Young, Terry Riley o Steve Reich, Glass afirma rápidamente su versión personal de la "minimal music": adiciones progresivas, superposición y entrelazamiento de estructuras rítmicas, ausencia de desarrollos armónicos, insistentes arpeggios... En definitiva, pocos elementos y variados procesos de metamorfosis que forman una especie de tapiz auditivo del que han desaparecido los matices y cambios de expresión de la música tradicional.

Glass había fundado en 1968 el Philip Glass Ensemble, cuyo instrumental estaba formado por sintetizadores, órganos eléctricos, flautas, saxofones y voces. Durante muchos años, el conjunto representó el principal vehículo de expresión para la música de su líder, incluyendo grabaciones discográficas y giras por Estados Unidos y Europa, se convirtió en una formación "de culto" para un sinnúmero de adeptos y quedó definitivamente identificado con un sonido propio que parecía moldeado por Glass a la medida de sus intereses musicales. Dos de las obras emblemáticas en las actuaciones del grupo, las ya mencionadas *Music with Changing Parts* y *Music in 12 Parts*, representaron un punto de inflexión en la trayectoria creativa de su autor, al establecer en ellas una diferenciación vertical más nítida y, consiguientemente, una mayor sensibilidad armónica. Fueron también la comprobación práctica de que resultaba posible mantener la atención del oyente durante un prolongado espacio de tiempo, una hora o más, con lo que quedaba así abierta la vía para una ampliación temporal y dramática del lenguaje minimalista. En otras palabras, Glass comenzó a sentir la necesidad de llevar sus ideas al terreno de la ópera y esa urgencia se hizo más apremiante cuando en 1973 asistió a una maratoniada producción escénica de Robert Wilson sobre la figura de Stalin, de la que le atrajo fuertemente su original sentido del tiempo, del espacio y del movimiento. Pronto sellaron un acuerdo de colaboración que marcaría irre-



versiblemente el futuro artístico de ambos. El primer proyecto quedó fijado inmediatamente: una ópera de cinco horas inspirada en la personalidad del científico Albert Einstein. Estrenada en Avignon en 1976, *Einstein on the beach* rompió con todas las reglas tradicionales del género y estableció una aproximación radicalmente nueva al teatro musical. La estructura de la obra es de una precisión casi matemática, aunque su contenido onírico y alusivo es una meditación sobre la vida y la obra de Einstein, a través de referencias sonoras e imágenes visuales. Sobre un texto formado por números, sílabas de solfeo y palabras ininteligibles, la partitura aportaba fórmulas más ricas y evolucionadas de la paleta minimalista con la que Glass había trabajado anteriormente. ("Seguramente no fue casual que comenzara a desarrollar un lenguaje nuevo y más expresivo justo en el momento de embarcarme en la música para una obra dramática a gran escala"). El *Einstein* de Glass y Wilson quedaría ya como una de las más importantes colaboraciones operísticas del siglo.

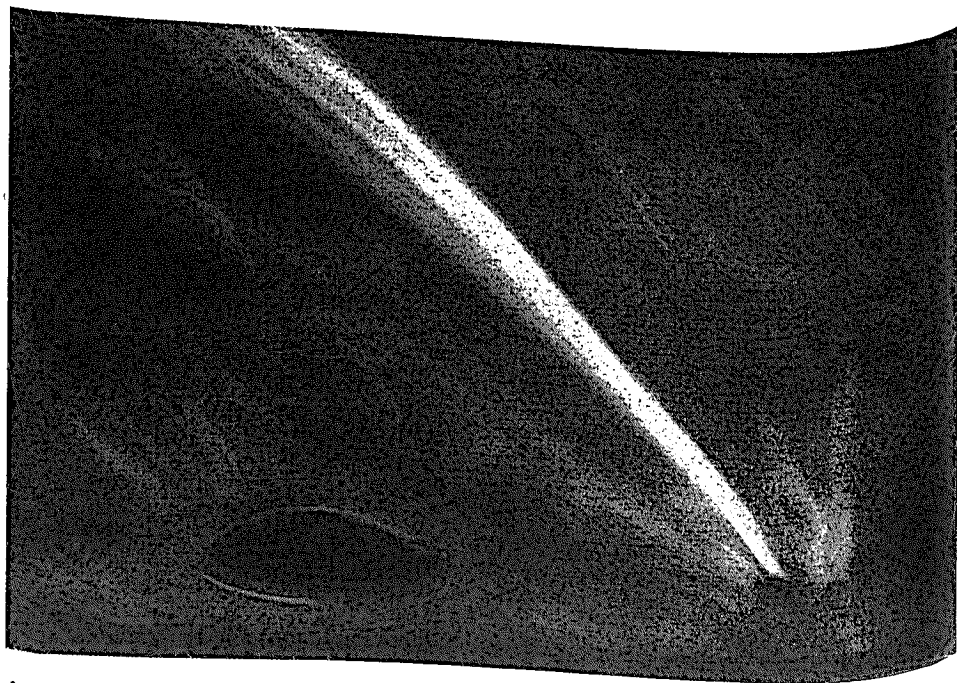
Desde ese momento, Philip Glass orientará su producción hacia el teatro musical y



comenzará a construir un corpus operístico en el que él mismo ha destacado un matiz importante: no se trata simplemente de obras teatrales a las que se pone música, sino que sus óperas se integran mejor en la tradición reciente del teatro no literario, en el que la inspiración deriva, más que del texto, de una idea, un dibujo, un poema o una imagen. Óperas que se articulan como una sucesión de arias, coros o interludios (los denominados "kneeplays") de considerable longitud y sin cambios armónicos o melódicos significativos; un estatismo que también invade el "tempo" escénico. *Einstein* fue la primera entrega de una trilogía consagrada a retratar distintas figuras históricas ("portrait trilogy"). Ghandi sería el personaje central de la siguiente, *Satyagraha* (1980), que fue concebida, a diferencia de los medios espartanos de su predecesora, para las fuerzas convencionales de un teatro de ópera occidental, aunque en la práctica reaparece en formato sinfónico el peculiar estilo sonoro acuñado por el músico. Sin embargo, la nueva ópera no se atiene a las leyes del drama musical tradicional sino que se sitúa más bien en un plano moral y casi religioso cercano a un "misterio" o a

un ritual, originando de esa manera un discurso musical más sereno y meditativo en el que por primera vez se advierten algunas concomitancias con el pasado: Rossini, Wagner, Berlioz... Finalmente, *Akhnaten* (1983), basada en el faraón egipcio Ajnatón, también conocido como Amenofis IV, es menos "operística" que *Satyagraha* en tanto en cuanto se clarifica la orquestación y se maneja una economía de medios de cariz neoclásico. No faltan las sorpresas armónicas, con atisbos de disonancias que no tienen precedentes en la obra madura del compositor. En general, uno de los elementos que dan mayor coherencia a esta trilogía de retratos es la tentativa de romper con las barreras lingüísticas que habitualmente distancian al público del intérprete, para lo cual Glass decide utilizar sólo lenguajes no descifrables: los números en *Einstein*, el sánscrito en *Satyagraha* y algunas lenguas muertas en *Akhnaten* ("Si las tres óperas fueran interpretadas en un pequeño espacio de tiempo, en una semana por ejemplo, creo que sus conexiones internas se harían más evidentes y supondrían para el espectador una experiencia musical y teatral más coherente").

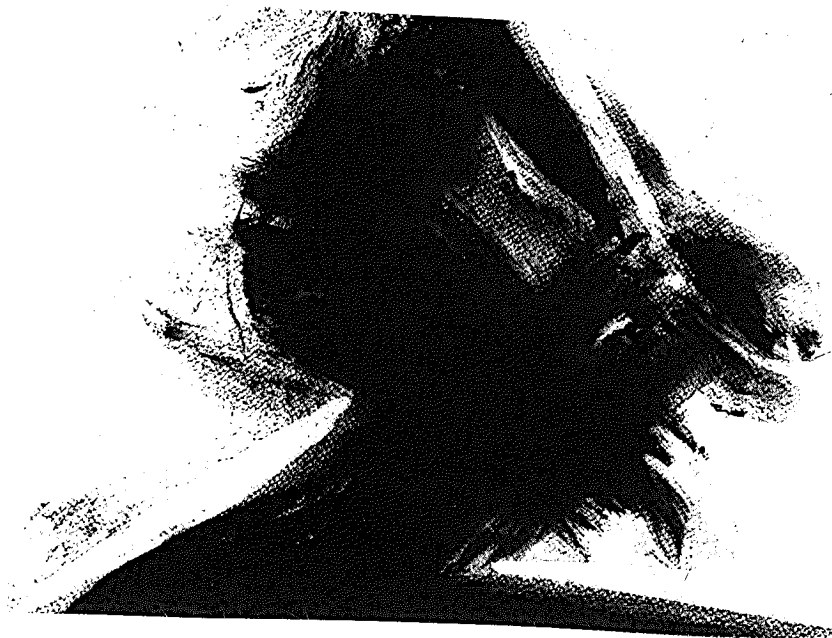
Clasificada más como pieza de teatro musical que como ópera, *The Photographer* (1982) se basa en la vida de Eadweard Muybridge, el pionero de la fotografía del



movimiento, y presenta como novedad el tratamiento instrumental, sin papeles cantados, de una voz de soprano y un coro femenino. *the CIVIL warS (Rome Section)* (1983), otra exploración no narrativa del tiempo, formaba parte de un macroproyecto multimedia de Robert Wilson para las Olimpiadas de Los Angeles. Apareció después su primera ópera de cámara, *The Juniper Tree* (1985). Escrita en colaboración con el compositor Robert Moran sobre un libreto de Arthur Yorinks basado en un cuento de los hermanos Grimm, ganó pronto una insospechada popularidad (más de cien representaciones en tan sólo cuatro años), debido probablemente a su concisión y a una feliz alternancia de estilos que combina el exuberante minimalismo de Glass con el neorromanticismo de Moran, a quien se le reservan las partes más dramáticas de la obra. El mismo libretista participaría en la segunda ópera camerística, *The Fall of the House of Usher* (1988), que llevaba a la escena el famoso cuento de horror de Edgar Allan Poe, mientras que la novelista Doris Lessing fue la encargada de escribir la historia de *The Making of the Representatives for Planet 8* (1986). En esta alegoría futurista, la principal preocupación de Glass, contrariamente a lo que había experimentado en la trilogía histórica, fue tratar el texto de manera que conservara la máxima inteligibilidad para el oyente. *Hydrogen Jukebox* (1990), escenificación de una colección de canciones de Allen Ginsberg, marca pocos años después el retorno a la ópera no narrativa y refleja en su partitura una creciente movilidad armónica. Fue el antecedente inmediato de *Corvo Branco* (1991-1998), en la que la música incorpora nuevos cromatismos y disonancias, así como una mayor complejidad contrapuntística. Glass ha subrayado la importancia que tienen en esta ópera el texto de Luísa Costa Gomes y las cualidades del canto y ha comentado cómo la música se adapta en su carácter a las diversas situaciones dramáticas, por lo que al principio es más formalista y al final más íntima y nostálgica. También ha anunciado que ésta será, por razones cronológicas, la segunda parte de un díptico que será completado en su día por *The Palace of the Arabian Nights*, cuya acción se desarrolla antes del siglo XV. Inspirada asimismo en el tema de los descubrimientos, *The Voyage* (1992), encargo del Metropolitan de Nueva York para las celebraciones del quinto centenario, continúa en esa línea de enriquecimiento horizontal y armónico. Las partes vocales se originan en esta ópera a partir del contexto melódico en el que se inscriben, hasta el punto sorprendente de que, en ocasiones, el acompañamiento orquestal fue escrito

con anterioridad al canto (*"No me interesa el virtuosismo vocal como tal. Creo que desvía la atención de algo más esencial"*).

Entre 1993 y 1996, Glass acomete una nueva trilogía operística. Esta vez, el asunto central será la obra cinematográfica de Jean Cocteau y cada una de las óperas llevará el título de una película del genial autor francés, a quien Glass ve como un precursor del teatro moderno (*"Sucede que a finales del siglo XX tenemos una literatura con cien años de antigüedad, el cine, que nadie ha usado todavía como base de una ópera"*). Mientras la primera de ellas, *Orphée*, es una estricta traslación del guión de la película al formato teatral, *La Belle et la Bête* fue mucho más allá, al despojar el film de su banda sonora original para construir un acompañamiento operístico meticulosamente sincronizado con la cinta. La última parte de esta trilogía del cine es *Les Enfants Terribles*, que pone el énfasis en la danza y asume el difícil compromiso de apoyarse casi exclusivamente en el movimiento y la música para contar la historia de la novela que Cocteau escribió en 1929 y llevó al cine en 1950. *The Marriages between Zones Three, Four and Five* (1997) supuso el retorno momentáneo a los efecti-



vos convencionales y la renovación de su trabajo con Doris Lessing. Y el largo itinerario operístico de Philip Glass concluye de momento con *Monsters of Grace* (1998), donde el compositor americano se reencuentra con Wilson para apuntarse ambos a la era digital y llevar a sus últimas consecuencias la experiencia anterior con la "ópera cinematográfica". Se trata de un espectáculo multimedia en el que, ayudándose de la misma tecnología de animación por ordenador que usó Spielberg en *Jurassic Park*, se proyectan imágenes tridimensionales que llegan, junto a la música, a unos espectadores que previamente han sido equipados con gafas polarizadas.

Al margen de ese catálogo operístico, que ha sido el eje de su carrera como creador, Glass ha dejado también su impronta en otros géneros. Su demostrada capacidad para inventar nuevos colores orquestales y ambientes sonoros envolventes han favorecido su éxito como músico de cine, desde *Powaqqatsi* hasta la reciente *Kundun*, que es la sincera expresión de una fe budista que se remonta a sus primeros viajes musicológicos de los años 60. *In the Upper Room* (1986), escrita para la compañía de danza de Twyla Tharp, es una serie de nueve piezas de diferente orquestación que se adaptó admirablemente al concepto espacial de la coreógrafa. En otro orden de cosas, el acercamiento desinhibido de Glass al mundo del pop le ha llevado a colaborar con artistas como Paul Simon, Suzanne Vega o Aphex Twin, entre otros, aunque sus más ambiciosas incursiones en este terreno han sido las sinfonías *Low* y *Heroes*, basadas en los discos homónimos de David Bowie y Brian Eno, cuya música Glass confiesa haber tratado y reelaborado como si fuera la suya propia. Y en el campo sinfónico, el *Concierto para violín* (1987), una lúdica exploración de la forma decimonónica, deja claro cuál es su visión del soporte orquestal: no lo utiliza en lo que tiene de potencial combinatorio abstracto sino que lo remodela para adaptarlo a sus necesidades musicales, a la elaboración, en suma, de su propio sonido. Un "sonido Glass" que ha generado a la vez pasiones entusiastas y rechazos viscerales. Los detractores más intransigentes han llegado a sugerir que el método Glass consistía simplemente en inventar unas cuantas frases musicales en el sintetizador y luego usar indiscriminadamente la función "cortar y pegar" del ordenador hasta alcanzar el resultado deseado. Otras voces han denunciado el enorme parecido de todas sus obras entre sí y algunas desigualdades de calidad, fruto de la excesiva productividad del músico. Lo cierto es que Glass reconocía en 1991 que su proceso como compositor le exigía escri-



bir mucha música y que a veces necesitaba varias obras para solucionar un problema musical, para desarrollar consecuentemente una nueva idea. Sin embargo, en los últimos tiempos ha renegado sin complejos de esa incontenible fluidez y ha llegado a confesar que sus mejores logros los obtiene ahora cuando ejerce la autocrítica y reescribe una y otra vez lo ya compuesto. Entretanto, algunos de sus más acérrimos partidarios se han quedado con el envoltorio de su obra, con los aspectos más relacionados con actitudes de escucha pasiva o seudohipnótica y con la parte de su producción más próxima a los encantos vagorosos del "new age". Pero más allá de toda polémica, el fenómeno social despertado por Glass, inédito en un músico de extracción clásica, se debe a su demostrada capacidad para conectar con la sensibilidad de públicos tan amplios como culturalmente heterogéneos, lo que ha conseguido gracias a modelos creativos que se sustentan no en la supuesta familiaridad o "tonalidad" del lenguaje musical, sino en un extraordinario talento para recrear ideas, personajes o historias valiéndose para ello de los recursos más inimaginables. Además, si bien es verdad que su obra ha causado un impacto tremendo sobre la música popular de las

últimas décadas, también es muy probable que su actitud irreverente y desafiante hacia toda corriente establecida haya terminado por ser un punto de referencia saludable en el hermético entorno de la música contemporánea. En última instancia, a Philip Glass habrá que atribuirle el mérito de haber liberado la nueva ópera del consumo exclusivo de minorías especializadas y haberla instalado en los gustos de nuevas y más entusiastas audiencias. Para ello, ha sabido superar el frío mecanicismo inicial del idioma minimalista y componer obras de arte total con un mensaje humanista que se hace eco de las inquietudes sociales, políticas, religiosas y científicas de la gente de este fin de siglo.

• • • • •
JOSÉ MANUEL BEREÁ es compositor
y miembro del Grupo de Música de la UER

Prima volta, seconda volta

EDUARDO PÉREZ MASEDA



El vicio (o la virtud) de repetirse es cosa muy vieja; casi tan vieja como el mundo, tan vieja como la Música. En ésta, la repetición se constituye como uno de sus elementos principales –que no único o imprescindible– en lo referente a un punto fundamental: la percepción de la forma musical, al menos tal y como entendemos este término en Occidente.

Desde la más simple literalidad hasta la variación más compleja o sofisticada, con extensiones tan variables como permita el deseo o el gusto propios de su autor, el fenómeno repetitivo en el arte de la memoria que es la música, ha marcado en sus diferentes formas de producirse tanto al propio desarrollo de su devenir histórico, como se ha constituido en elemento básico de la técnica compositiva: un sólido asidero para el compositor ante el horror al vacío que provoca un pentagrama inmaculado, y a la vez, un elemento “tranquilizador”; el hilo conductor mediante el cual el oyente vive la ilusión de la aprehensibilidad de la obra musical: la confortabilidad de sentirse instalado en un universo resbaladizo, móvil y cambiante –el del devenir sonoro– del que, supuestamente, participa.

Sin embargo, el orbe de inferencias de lo que desde los sesenta y setenta se conocía como música minimalista o repetitiva no se encuentra únicamente en el terreno de la estética o la técnica musical; al menos –matizándolo mejor–, no en el sentido en el que la gran música del pasado hizo de la recurrencia o recuperación de la idea o motivo musical de una forma tan deslumbrantemente expresiva como implacable desde un

punto de vista estructural, y que se muestra en procedimientos formales hiperelaborados como la Fuga, la Sonata o sus diferentes derivaciones en la música del siglo XX. Antes bien, el planteamiento minimal aparecería más ligado a aspectos de una menor complejidad y a una simplicidad, en algunos casos, que enraizaría más bien con periodos mucho más primitivos de desarrollo musical; un poco esa paleomúsica de Occidente, cuando en la Edad Media las formas repetitivas, muy primarias, elementales y rayanas en una siempre emotiva tosquedad, constituyen el embrión, el primer esbozo de la forma musical, a través de la monodía profana.

Tal como decíamos, al margen de este aspecto estrictamente musical al que volveremos a referirnos, la idea de la repetición se carga aquí de otros sentidos que están ligados a las formas de percepción sensorial, a la psicoacústica si se quiere, y también a esa aludida confortabilidad aural que, en alguna ocasiones, puede llegar a ser excesivamente protectora, y que en su limitada demanda de una audición activa, arriesgada o inteligente, puede llevar –y lleva en ocasiones– a esos trances hipnóticos, místicos o extáticos que suele producir la repetición inmisericorde (aun con leves modificaciones) de lo mismo simple: los eternos y repetidos rosarios católicos, las letanías, las secuencias monótonas de todos los rezos religiosos siempre han supuesto, en todas las culturas, la creación de un estado más o menos alterado de consciencia, proclive a determinadas receptividades o estados sugestionables.

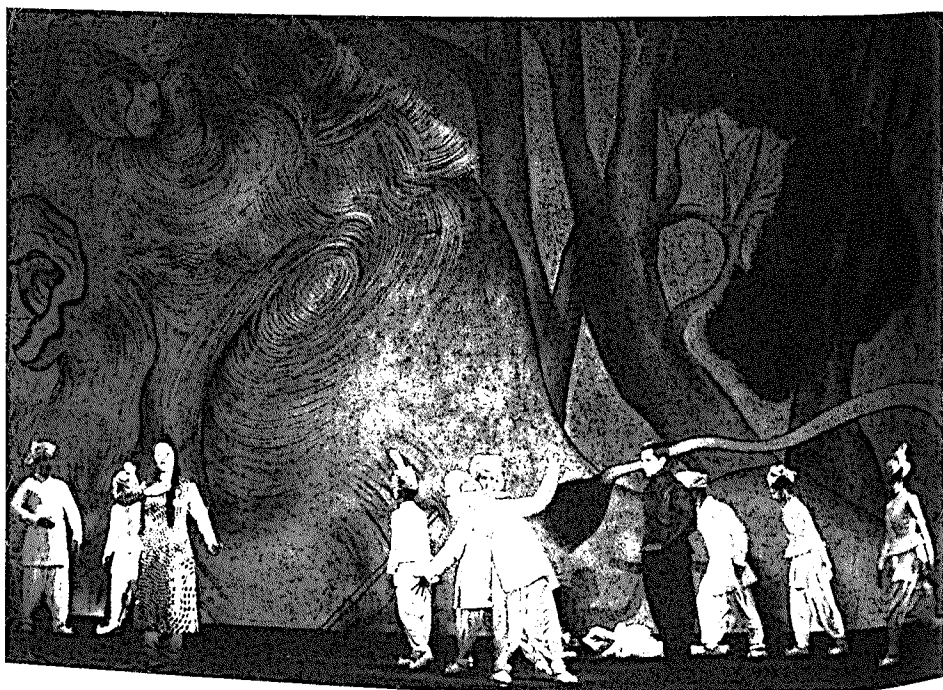
Por otra parte, el fenómeno de las músicas “minimal”, “de ambiente”, repetitivas, o cualquier otra denominación que, afin a los nuevos tiempos, se ha venido gestando por los “mass media” y el apoyo de las nuevas tecnologías (se habla últimamente de “minimalismo eléctrico” o de “minimalismo místico” entre otras hibridaciones no menos encantadoras), es algo que puede y debe contemplarse a la luz no sólo de lo que musical y estéticamente implica, sino en tanto manifestación –una de tantas– de algo mucho más complejo y que entronca con la crisis de la modernidad a partir de la década de los años sesenta. No cabe duda de que la cultura “pop” ha sido y es un poderoso instrumento para la creación de señas de identidad, tanto en el ámbito individual como colectivo: el mito de la juventud-consumo creado en los sesenta es un perfecto ejemplo de ello. En este contexto de lo que, sin entrar en mayores precisiones críticas, se ha venido denominando democratización de la cultura en el sentido de accesibilidad o asequibilidad, tiene lugar la aparición de una serie de músicos, todos



ellos nacidos en la década de los treinta y todos ellos americanos (del norte), que desde un sustrato de posicionamiento común (John Rockwell señala como precursor directo del minimalismo musical la pintura y escultura de moda en Nueva York en los sesenta), con planteamientos estéticos diferenciados, y, esto es lo más importante, con notables diferencias en la calidad de su obra, van a mostrar un rechazo frontal a lo que habían sido los planteamientos más radicales de la música del periodo de entreguerras y de la vanguardia serial, al mismo tiempo que toman el pulso a un presente cronológico y culturalmente contemporáneo a través de la figura de John Cage (la figura del padre o del hermano mayor, más desde un punto de vista ideológico que puramente "musical"), y redescubriendo en una mirada al pasado, y junto a otras muchas cosas, a un compositor original y atípico de la encrucijada entre dos siglos, como es Erik Satie. El principio de las músicas "minimal" o repetitivas, aun con distintas variantes, reside de forma sintética y en lo que podríamos considerar su formulación original, en la generación de un material musical simple que es repetido varias veces, introduciendo gradualmente pequeños cambios o transformaciones en su fisonomía y desarrollo, a la vez que son añadidos elementos nuevos, de un carácter similar, y que pueden introducir leves



diferencias de sincronización o asimetría métrica con el contexto previo. En palabras de Steve Reich, el interés residiría en procesos perceptibles que se producen de una forma extremadamente gradual, de la misma forma que los granos se deslizan hacia el fondo de un reloj de arena, cambiando tan constante como imperceptiblemente su fisonomía. Erik Satie, cuya paternidad estética es aceptada por muchos de los compositores afines a esta estética de una manera fervorosa, ya había planteado a finales del siglo pasado, de una forma solitaria y original, determinados principios de construcción musical que, de manera tanto técnica como estética, serían revisitados por los minimalistas. En lo técnico, los principios de repetición y yuxtaposición ya eran planteados por Satie en obras de los noventa de la pasada centuria como *Ogives*, en la que un mínimo material sonoro es yuxtapuesto a otros elementos igualmente aislados e independientes, en las *Trois Sonneries de la Rose Croix*, o de forma explícita, en esa humorada musical que es *Vexations*, de 1895, en la que un motivo único, formado de 13 valores de corchea y 6 de negra, es repetido 840 veces con una mínima mutación armónica, en una manifestación palmaria y contradictoria de lo que el propio compositor francés denominaba "estatismo austero".

4. Isaac Guzmán, *Terror Caminos*, ENFO '98

Entre esta verbosidad feroz y su negación radical tal y como se manifiesta en la obra 4'33'' de Cage, en la que durante este tiempo no se produce sonido intencional alguno (el mismo Cage fue gran difusor de las citadas *Vexations* de Satie) existen, paradójicamente, varios puntos en común que van a formar parte de la "filosofía" básica de todo el minimalismo original: una visión objetualista mediante la cual se plantea la autonomía de lo sonoro "tout court" y, de otra parte, la negación del principio de causalidad: no existe la idea de desarrollo, de tensión y cambio, de antecedencia o consecuencia, y en la obra, como en un espacio físico pre-existente, se puede entrar y salir a voluntad. La música simplemente "está" en el ambiente y acompaña como un elemento más del mobiliario o de la decoración (de hecho, ya Milhaud hablaba también de "musique d'ameublement", y el término "ambient music" es otro más de los múltiples términos empleados para acotar tendencias dentro del minimalismo). Pero, como ha quedado dicho, la visión exclusivamente musical del minimalismo constituye una de las parcelaciones más simplificadoras a la hora de entender un fenómeno.

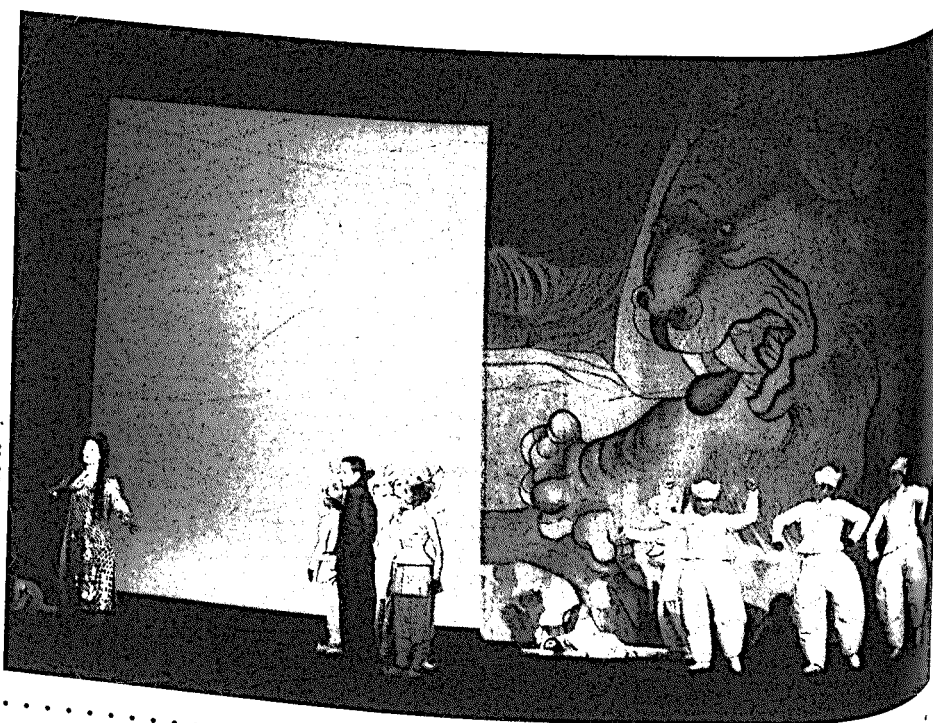


© José Guerra. Teatre Girona, 1988

no que implica más complejidad en sus derivaciones y en los factores sociales, culturales e incluso económicos que inciden en su génesis y desarrollo, que en su propia entidad musical; una entidad musical ya de por sí desigual por una razón obvia y que reside en las diferencias de talento y resultados musicales obtenidos por los distintos compositores adscritos a la tendencia (también el minimalismo es hoy una etiqueta omnicomprendiva). De hecho, muy a menudo, y en un reduccionismo que implica carencia de sensibilidad para asimilar la riqueza de matices que está en el fondo de lo moderno, se ha caracterizado al minimalismo como una corriente determinante, e incluso más representativa, del contexto musical de la posmodernidad. Este planteamiento, simplista ante una realidad mucho más compleja y pluriforme tal cual es aquella en que pretende instalarse, resulta de una torpe e interesada ingenuidad, pero no es menos cierto que la existencia de las diferentes corrientes de lo "minimal" y su desarrollo, no podrían entenderse fuera de lo que el contexto posmoderno implica. En este aspecto, se producen toda una serie de paralelismos y connotaciones simbóli-

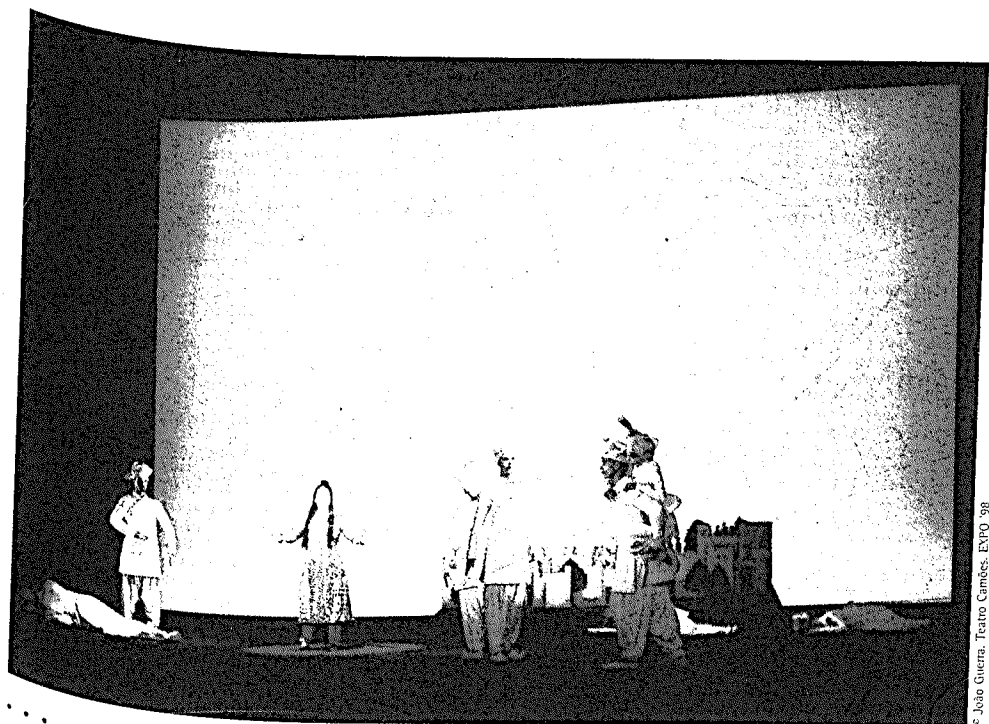
cas entre lo dicho más atrás sobre el principio de la yuxtaposición como aspecto
nico fundamental en el ámbito compositivo minimalista, y lo que sería una yuxta
sición en todos los órdenes en la que converge un enorme complejo de acumula
un aluvión de resonancias múltiples, que nos sitúa en el ámbito de la multicul
dad. El minimalismo de los noventa se sitúa así en el entorno de una realidad
mentada en la que la ausencia de un discurso artístico que globalice opciones u
rias se manifiesta en un entusiasmo por las mezclas y los mestizajes artísticos del
el primitivo minimalismo comenzó a hacer gala desde sus mismos inicios. La mi
hacia Oriente y diversos aspectos ligados a otras formas de escucha y de devenir se
ro que eluden, como hemos visto, los parámetros discursivos y los procesos de ten
armónica característicos de la música occidental, la ligazón con parte del pensam
to oriental a partir de la influencia de John Cage en varios de los minimalistas d
primera hornada, la impronta de lo medieval y las atmósferas contemplativas extra
del mundo sonoro de Satie y, en suma, una amplísima mirada hacia las músicas é

João Guerra. Teatro Cambios, ENFO '98



cas y populares de todo el mundo, son elementos que convergen en nuevas etiquetas que, desde el punto de vista de las músicas de tradición no occidental, entran a saco y degluten enormes cantidades de materias primas sonoras que son posterior y convenientemente reconvertidas, en algunos casos, en deleznales productos musicales de consumo comercial (etiquetas las hay y están en la mente de todos).

El rasgo de esa multiculturalidad musical es algo que, sin excepción, se encuentra presente en la biografía de todos los compositores de la primera generación minimalista: Riley, Young, Reich o Glass, prácticamente todos han estudiado la música india y africana en diferentes especialidades, y manifiestan acusar un fuerte influjo de ambas. Si a esto unimos el gamelán balinés, el jazz de Coltrane o Parker, los "organa" de Leonin y Perotin, los estudios con Berio, Milhaud o Nadia Boulanger (esta última en el caso de Glass), y el no siempre incontestado liderazgo espiritual de Cage (Steve Reich afirmó que la influencia de aquél había "destrozado" a muchos miembros de su generación), el cóctel está servido, y las etiquetas que tanto facilitan el trabajo de críticos y



© João Guerra. Teatro Camões, EXPO '98

público en general, preparadas para adherirse a cada nuevo producto según la tendencia más o menos acusada de su perfil, hasta llegar a un auténtico "desideratum" de la industria de la música comercial con pretensiones: el "crossover artist"; el tipo de artista codiciado por la compañías discográficas por su capacidad de vender en diferentes mercados.

Los pasos por los que las corrientes minimalistas han transitado en los años 80 y 90, mucho después de que Glass arrasara en los 70 con el hito popular de *Einstein on the beach*, entran tanto en el terreno de una sociología de la representación simbólica como en aspectos de interés puramente musical. Desde aquel punto de vista, estaríamos ante el intento de dotar de una música —digamos "cult"— de su tiempo, a un público nuevo; un público preferentemente joven y sin sólidas raíces en la tradición musical clásica, un público de determinada extracción sociológica, profesionalmente ascendente, y con determinados comportamientos en lo referente al consumo y las formas de vida al uso, que debe también consumir, al igual que en otros aspectos de la vida económica, una música con rasgos de "diferenciación", rasgos simbólicos distintivos de "status" que, al tiempo que no precisa grandes esfuerzos de comprensión cual es el caso de lo que se denomina "música contemporánea", posibilita la autoexclusión deliberada con respecto a otros grupos sociales más popularmente tradicionales, cuyo consumo se centra en un producto igualmente manufacturado aunque con menor grado de mistificación cual es el caso de la música "pop" de siempre.

En el terreno exclusivamente musical, los últimos años, y junto a producciones de interés real al margen de su mayor o menor comercialidad, van acrecentarse determinados aspectos de la referida yuxtaposición en todos los órdenes, hasta el punto en que los límites se convierten en algo cada vez más difuso. Junto a aquéllos que entran "a saco", y hasta la extenuación del oyente, en los procedimientos rítmicos y armónicos más vulgares (por ostentosos) del Barroco, los cultivadores de un neosinfonismo basado en la simplicidad y con connotaciones místicas o religiosas, los partidarios de lo que se denomina "new age", y otros muchos que aún claman por su autodefinición, se produce cada vez más el hecho de que determinados artistas del "pop" (entiéndase un "pop" con cierta pretensión y "buena prensa"), se mezclan con las últimas producciones afines al marbete de las "nuevas músicas". Sin ir más lejos, nombres como los de Paul Simon, David Bowie, Laurie Anderson o Linda Ronstadt, han trabajado en pro-

ducciones de Philip Glass (al igual que lo ha hecho el inclasificable Cuarteto Kronos), de la misma forma que, en otros casos, las fronteras con la mejor música contemporánea son lo suficientemente permeables para que aspectos de interés como pueden ser las especulaciones en torno a las formas estáticas en música, la ilusión sonora, o la psicoacústica y las distintas formas de escucha, emparejen en intereses y afinidades a nombres como los de György Ligeti y Steve Reich, o posibiliten que en festivales especializados en estilos "new age" aparezcan en una curiosa –pero explicable– forma de eclecticismo, nombres como el citado Ligeti o György Kurtág (el último Festival de Lanzarote es un perfecto ejemplo de lo dicho).

Dentro de los géneros, la ópera, la escena y el espectáculo en general han sido sin duda uno de los campos más cultivados por la estética minimalista, y como género híbrido por definición, implican ámbitos en los que un compositor como Philip Glass ha conseguido sus más grandes éxitos. Evidentemente, la forma de las formas, la gran forma sobre la que siempre ondea el mito wagneriano de la "obra de arte total", no es precisamente la menos apropiada para convertirse en receptáculo de todo un universo de yuxtaposiciones en el que los escarceos en torno a la multiculturalidad, la manipulación de músicas pasadas o de tradiciones diversas, y a un ambicioso eclecticismo, se suman, con carácter creciente, toda suerte de avances tecnológicos que, desde la utilización del cine en tres dimensiones, la electroacústica grabada y en vivo, los sintetizadores y la informática aplicada, convierten en algo cada vez más necesario el empleo complementario del adjetivo "multimediativo" aplicado al género, y que incluso, en el caso de varios trabajos escénicos de Glass, se haga precisa la acuñación de nuevas terminologías formales como puede ser la de "ópera virtual multimedia".

Poco a poco, con el transcurso del tiempo, lo "mínimo" se va haciendo máximo, y esa primitiva idea de una homogeneidad sonora mediante la combinatoria de un limitado, a veces escasísimo, número de elementos al estilo del viejo Satie, da paso, cada vez más, al gran espectáculo e incluso, sorprendentemente, a la bouleziana idea del "work in progress". Lo único realmente importante será que en el vicio (o virtud) de repetirse, el vicio sea mínimo y la virtud justa: encontrar ese punto de equilibrio en el que cualquier palabra es una palabra de más... y dejarlo ahí.

• • • •

EDUARDO PÉREZ MASEDA es compositor

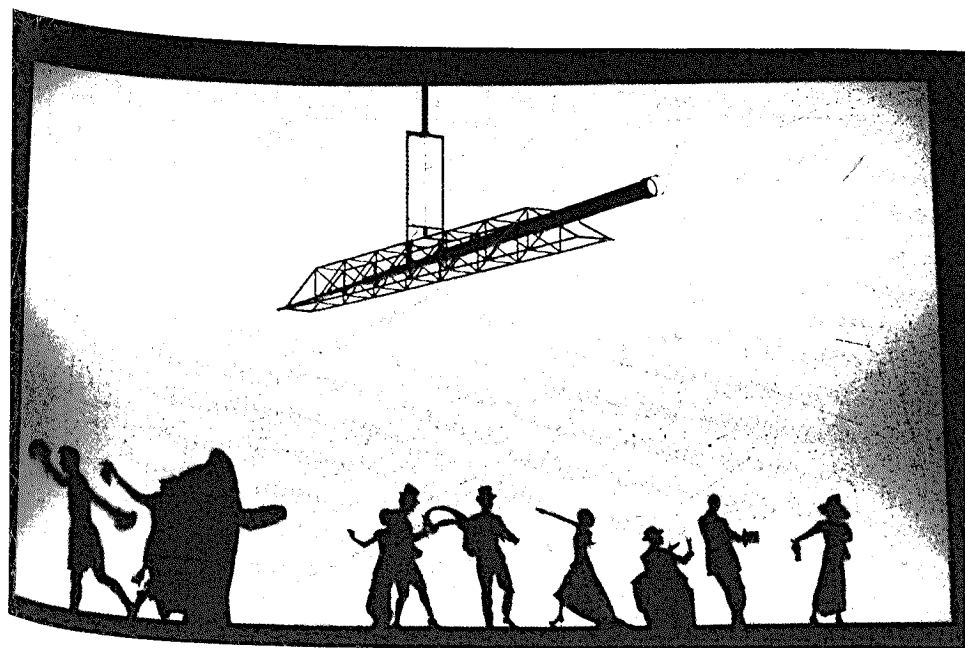
Philip Glass, un músico fronterizo



JOSE IGES

El eminente compositor estadounidense Tom Johnson empleaba el término “Escuela Hipnótica de Nueva York” en unos años -inicios de los 70- en los que el minimalismo, que previamente había hecho fortuna entre los artistas visuales estadounidenses, había ya cuajado en el territorio de la música con realizaciones tan diversas como las proporcionadas por los compositores Terry Riley, La Monte Young, Steve Reich o Philip Glass. Dentro de ese minimalismo, que entonces y, ya tardíamente, en los primeros 80, influyera de manera profunda en la estética de importantes autores de uno y otro lado del Atlántico, la corriente que hizo más fortuna fue la del “repetitivismo”.

Tanto Reich como Glass pueden ser adscritos a esa corriente, si bien se aprecian diferencias importantes entre las tendencias de ambos. Si el primero ha apuntalado las bases de su sistema sobre lo que él denominó ya a comienzos de los años 60 “técnica de desfase gradual”, en un planteamiento tan claramente contrapuntístico que en algunas de sus últimas obras el término contrapunto hasta forma parte del título, Philip Glass ha decidido invertir algunas de las prioridades de la tradición musical occidental. Así, como el músico de Baltimore señala, para nuestra música culta lo primero era el binomio armonía/melodía, y el ritmo era algo subordinado a dicho binomio. Por el contrario, en tantas de sus obras y, por supuesto, también en su famosa ópera *Einstein on the beach* (*Einstein en la playa*) de 1975, tenemos “estructura rítmica primero, luego armonía/melodía”, según ha dejado escrito el propio autor.

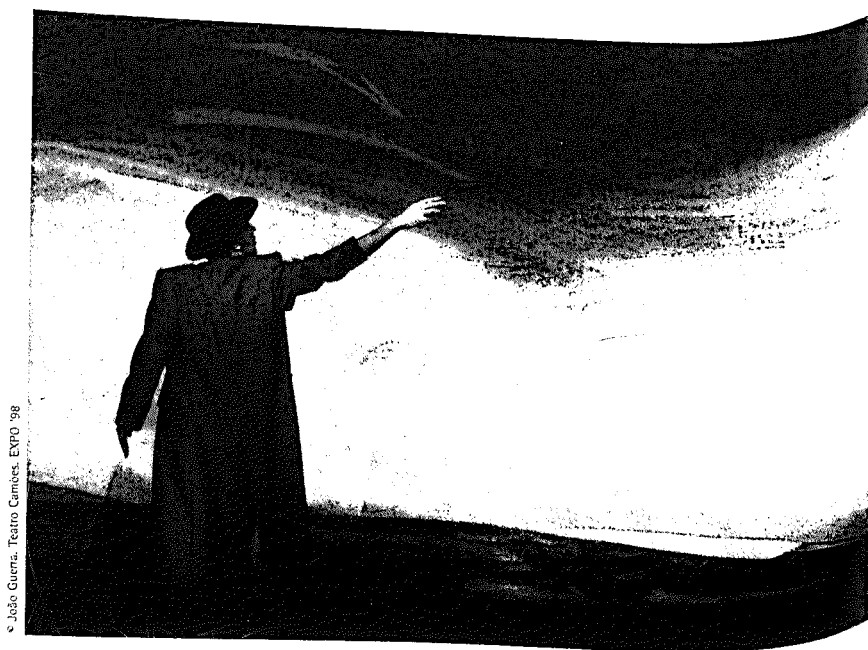


s. Jodo Guerra, Teatro Caméas, Lugo '99

En los años 60, cuando tomaba forma el minimalismo en la música de algunos autores americanos en California -recordemos la pieza orquestal de Terry Riley *In C* (*En Do*), de 1964, primera obra instrumental surgida en ese "nuevo idioma"-, se estaba produciendo una curiosa convergencia entre campos musicales antaño incommunicables. La música electrónica y la nueva música europea se acercaban a aspectos de la música pop mientras que algunos autores de ésta -Zappa, Robert Fripp- recorrían un camino inverso. La misma transgresión de fronteras se producía con el jazz de gentes como Ornette Coleman o John Coltrane y las nuevas tendencias de la música abierta y la improvisación en la llamada música contemporánea. Como un producto más de ese estado de cosas encontramos la importancia que la música no occidental, el ritmo y un nuevo empleo de las relaciones tonales -que no es tampoco el "neo-tonalismo" posterior- tienen en el naciente minimalismo musical americano. Un clima en el cual podría parecer que, al menos en música, el ecumenismo era posible, pese a las reacciones de rechazo que en los distintos públicos y especialistas pudieran eventualmente producirse. Así, nos encontramos una primera "frontera" a la cual se asoma el esti-

lo de Glass: es la que separa la música popular y la música culta. *"La música se ocupa principalmente del sonido en sí mismo, y a menudo el lego está tan bien preparado para oír lo que está pasando como el músico bien entrenado"*. Cuando escribía Tom Johnson este comentario en el Village Voice de Nueva York -corría el año 1972- no se refería a pop o a rock, sino a la música de esa "escuela hipnótica" en la que el trabajo de Glass se enmarca.

Esa "música de formas lisas" (Johnson *dixit*) era asimismo fronteriza, como hemos ya apuntado, con todo un movimiento del arte estadounidense que floreció a partir de 1964 y que fue, tras varias denominaciones, reconocido internacionalmente como "Minimal Art" (según término acuñado, un tanto peyorativamente, pues se refería a obras de "baja intensidad artística", por el filósofo Richard Wollheim en 1965). Gentes como Robert Morris, Sol LeWitt, Donald Judd o Dan Flavin son nombres clave de ese grupo, que desarrolló piezas bidimensionales de calidades planas monocromas y que ha utilizado unidades modulares para crear figuras geométricas, aboliendo tanto el marco como el pedestal en las presentaciones públicas de las mismas. La música de Philip Glass encuentra vecindad con esos procedimientos: la

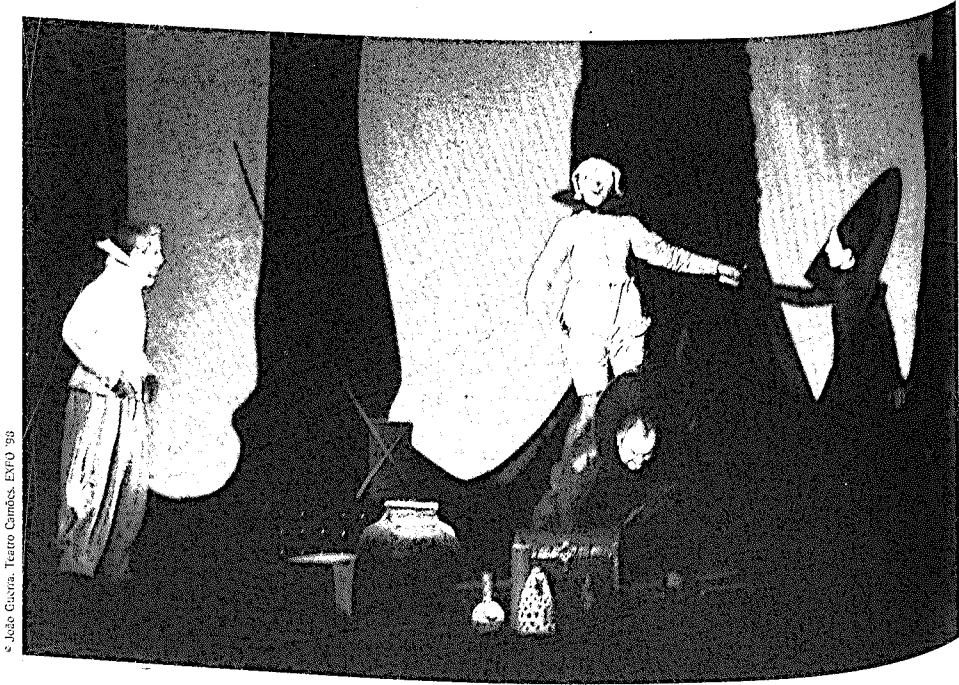


© João Guerra. Teatro Camões. EXPO '98

textura orquestal impide en buena medida distinguir la función solista de un intérprete, e incluso las voces del coro -caso de *Einstein on the beach*- están completamente instrumentalizadas. Siguiendo con el ejemplo de esa su primera ópera, el coro canta números y solfea la partitura por todo texto a interpretar. No es difícil apreciar un rasgo común con las estructuras cúbicas realizadas por LeWitt desde 1968. El trabajo de Glass se despliega asimismo en amplias formulaciones temporales, lo que se corresponde con el minimalismo visual. Además, él y el resto de los músicos de esa "Escuela Hipnótica" abjuraron en sus obras de la retórica preparatoria del oyente, de su aislamiento del entorno, del contexto, habitual en la tradición culta europea, lo que equivale a la pérdida del marco o del pedestal en las obras visuales ya aludidas. En cuanto a la composición en sí, observamos especialmente en los repetitivos el empleo de células sencillas en continuo movimiento temporal, del mismo modo que el minimalismo visual emplea unas pocas figuras geométricas o trazos repetidos para construir una obra de dimensiones respetables (y recordemos, a este respecto, que la primera ópera de Glass tiene una duración neta de cinco horas).

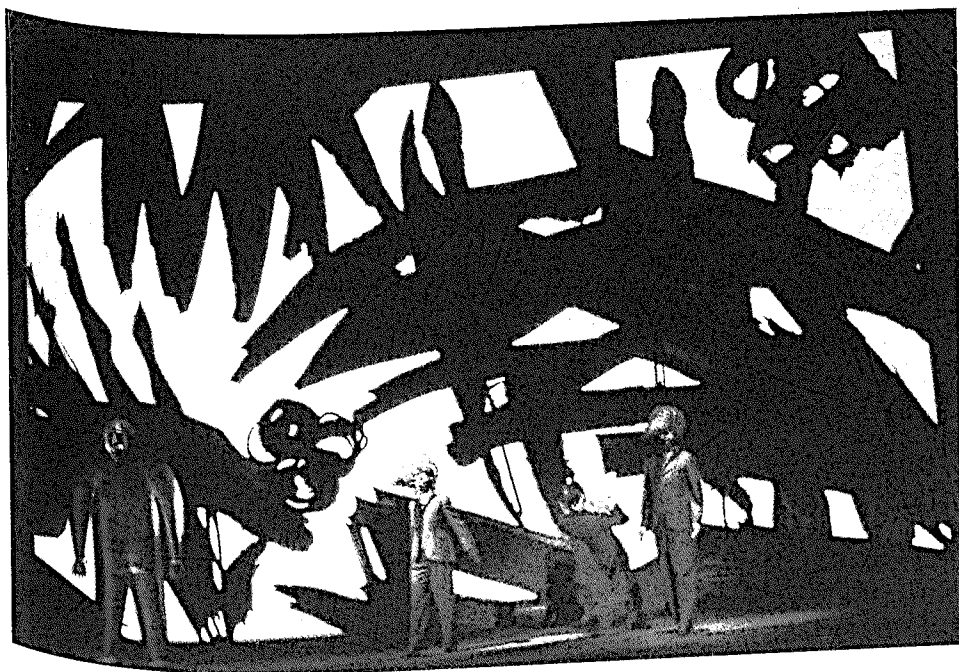


e Jodo Guerra. Teatro Cantico. EVO '98



© João Guerra. Teatro Camões. ENFO 93

Aunque conviene advertir que nuestro autor detesta ser clasificado como "minimalista". Prefiere hablar de su obra como de una "música de estructura repetitiva". Una música que parece marcar una ruptura espiritual con la aridez, en parte arritmica, de la Nueva Música Europea de los años 50 y 60. Y una obra que no duda en poner en simbiosis con otros medios y otras artes -otras fronteras-. Recordemos la colaboración como escenógrafo del artista multimedia Robert Wilson en su primera ópera, ya mencionada. O con Sol LeWitt y Lucinda Childs en 1979 con ocasión del evento multimedia *Dance*. El cine también se ha relacionado con éxito con la música de Philip Glass: en un film tan poco convencional como *Koyaanisquatsi* (1983), dirigido por Godfrey Reggio, es casi imposible imaginar el desfile dinámico de sucesos naturales, tráfico urbano y masas humanas pasando ante una cámara siempre inmóvil, siempre objetiva, sin las extensas tramas repetitivas interpretadas por el Ensemble instrumental del compositor. Unas tramas que, a diferencia de la estrategia empleada por el otro "grande" del repetitivismo, Steve Reich, no sólo no se mantienen durante el transcurso de la obra en el mismo "tempo", en la misma pulsación, sino que periódicamente la cambian. En



e João Guerra. Teatro Camões, EXPO '98

el caso del mencionado film, ello está estrechamente relacionado -como no podría ser de otro modo- con la velocidad a la que las imágenes se mueven en la pantalla.

Grandes nombres/grandes hombres de nuestro siglo han lindado con la música escénica de Glass. Si en *Einstein on the beach* el protagonista era el científico Albert Einstein -como se sabe, violinista aficionado, por lo que la obra incluía partes de violín solista-, su segunda ópera, *Satyagraha* (1980), se ponía bajo la advocación del "Mahatma" Gandhi. Y con la referencia a otro gran movilizador hacia la paz de nuestro siglo, Martin Luther King, como se sabe claramente influido por la actitud de resistencia pacífica puesta en práctica por Gandhi. Sin embargo, esta segunda ópera de Glass, también extensa, trata las voces de manera más convencional. Si en su primera composición escénica los solistas se limitaban a leer textos, a veces de modo superpuesto y con muy escasa afectación dramática, en *Satyagraha* los solistas - dos sopranos, dos contraltos, un tenor, dos barítonos y dos bajos- emplean la impostación de nuestra tradición operística, cantando sobre las estructuras repetitivas habituales de Glass, quien en lo instrumental cambia su Ensemble por efectivos más convencionales

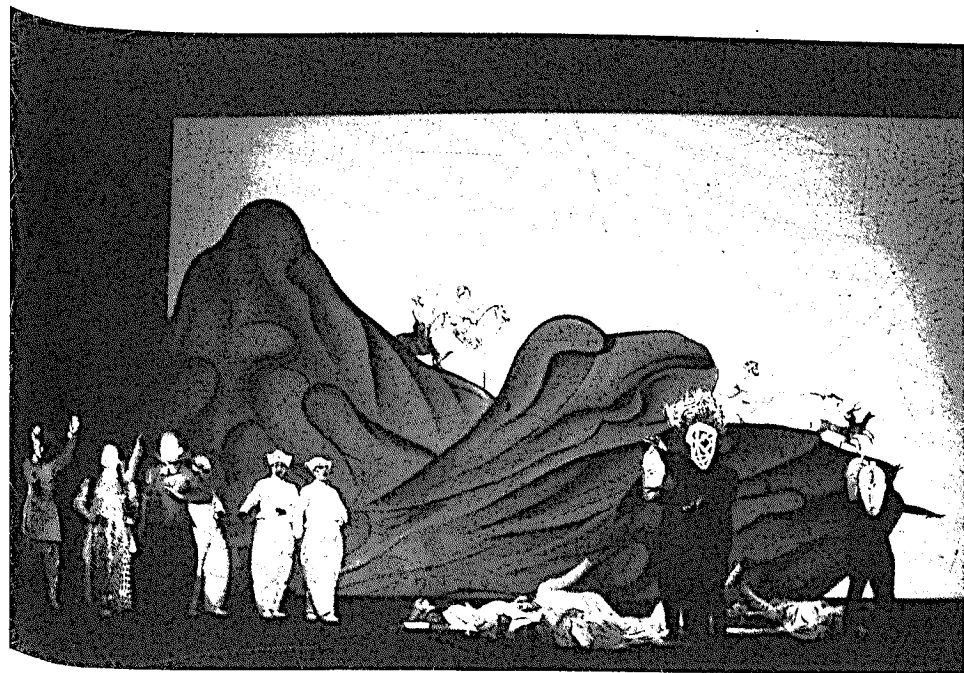
-una sección completa de cuerda, maderas a tres y órgano-, aunque el sonido resultante es el inconfundiblemente personal de su autor. Entre paréntesis, quizá fuera el tratamiento vocal dado por Glass a los solistas de esta ópera lo que llevase a su colega Reich a manifestar, pocos años después, que no comprendía por qué aquél se empeñaba en hacer interpretar a sus cantantes con semejante técnica, en una época en la que existen los micrófonos. Ciertamente, en lo que no ha sido fronterizo Glass -sí en cambio el músico neoyorkino- ha sido en el empleo de medios electroacústicos de manipulación o tratamiento.

Pero si lo anterior es cierto en lo relativo al sonido, no lo es respecto al empleo de las más sofisticadas posibilidades multimedia. Es reciente su éxito en el último Festival Castell de Peralada, con ocasión de su ópera -precisamente adjetivada "multimedia"- *Monsters of grace*, en la cual vuelve a trabajar con Robert Wilson, en una asociación que ya dura 22 años. El equipo de efectos especiales que utiliza la obra es similar al que Spielberg exhibió en *Parque Jurásico*, puesto aquí al servicio de la poesía del maestro sufí Jalaluddin Rumi, como punto de encuentro de los designios divinos y las

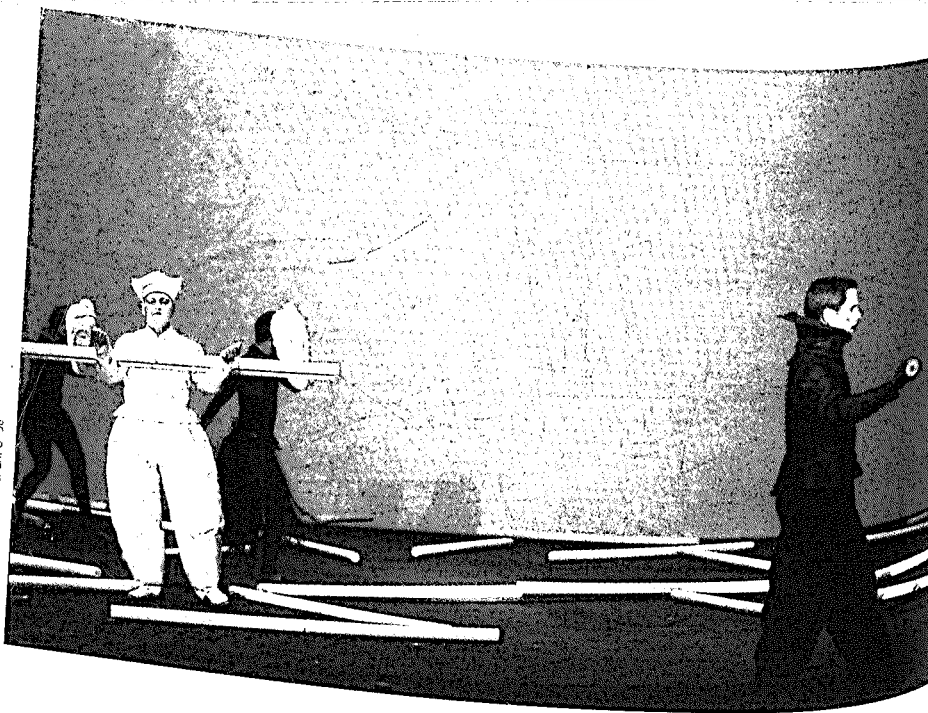


© José Guerra, Teatro Camões, ENFO '98

pasiones humanas. Los cronistas de aquel evento señalan que la forma se logra por el discurrir de 13 escenas aparentemente inconexas, que podrían antojarse en su repertorio visual -que emplea a veces efectos en 3D y de realidad virtual- como aspectos materializados de los temas de la poesía de Rumi. *"Los significados se perciben de una manera poética y los textos conectan las imágenes y el sonido en una obra en la cual las respuestas no son consecuencia de preguntas"*, declaraba Glass a los medios en Peralada. Y todo ello con la absorción por parte del compositor de influencias orientalizantes en su música -otra frontera traspasada-, unidas a su estilo de siempre. "Ópera digital en tres dimensiones" es la definición de este trabajo, en el cual los cantantes ocupan el foso junto al Philip Glass Ensemble mientras en la escena hay una pantalla, que intenta llevar al extremo la asociación de los aspectos auditivos y visuales. Si nuestro autor dudaba al sustantivar como ópera esa su penúltima creación con Robert Wilson -*"si el concepto de ópera que tenemos es el tradicional"*, aclaraba-, sin embargo el escenógrafo no desdeñaba esa adscripción, al considerar que el género ha de evolucionar forzosamente con el concurso de esas nuevas tecnologías en un proce-



© João Guerra, Teatro Camões, EXPO '98



so constante, como el que, por otro lado, experimenta la propia pieza. El mismo dúo Glass-Wilson firma *Corvo Branco* (*Cuervo Blanco*), que conoció su estreno el pasado 26 de septiembre en la clausura de la Expo de Lisboa. No mucho podemos decir aquí de ese empeño, pero dada la lógica seguida en este escrito sería un tanto incoherente escamotear en él la existencia de esa producción, habida cuenta además que es la obra que convoca estos y otros comentarios en este programa de mano, confeccionado con ocasión de su estreno en Madrid.

Se subraya muy elogiosamente en *Corvo Branco* la genialidad escenográfica de Wilson, con un excelente sentido de la oportunidad para remitir a héroes y heroínas arquetípicos del mundo de la ópera de todos los tiempos. Posiblemente con una visión de "inventario de fin de siglo", a la que la música sirve con elenco vocal, orquesta y coro, y con un mayor gusto por la melodía, aunque dentro del típico quehacer repetitivo de Glass. Una música que, según se dice, cuida con mimo un magnífico libreto que trata con libertad y sentido satírico la epopeya descubridora portuguesa. O sea: Glass de nuevo influido en su obra escénica por grandes temas, pues parece más cercano a la

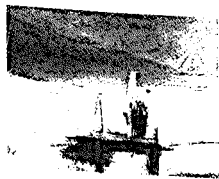
épica que a la lírica, quizá por el gigantismo -aunque sea conseguido por adición de células y bloques isorrítmicos- de su personal minimalismo. En todo caso, conviene recordar que el minimalismo musical ha solido dar, en general, obras muy extensas a partir de un catálogo muy reducido de gestos musicales, y que ha huido conscientemente -acaso por una incapacidad intrínseca- del servicio a valores tardorrománticos y pequeñoburgueses. O acaso los valores de esa burguesía media a la que tantos pertenecemos han cambiado en favor de estos productos culturales.

Otra frontera inteligentemente traspasada por Philip Glass ha sido la de la producción. Caso infrecuente en la creación operística -y, en sentido amplio, del teatro musical- de nuestros días, Glass ha sabido encarar la producción de sus espectáculos con estrategias tan cercanas al mundo del "show business" de los grandes grupos del pop y el rock -con una defensa, además, desde dentro del espectáculo por parte del compositor- como vecinas al prestigio de la gran ópera. Así, *Einstein on the beach*, *Satyagraha* y *Akhmaten* han logrado ser representadas en algunos de los escenarios "históricos" del mundo de la ópera, y parece ser el destino de su última creación, que aquí nos convoca. En estos tiempos de indefinición estética, parece al menos un valor seguro como ejemplo a seguir el de alguien que tiene claro que para vender es preciso conocer los mecanismos de producción, saber ofrecer un producto que cubra unos mínimos en cuanto al equilibrio entre novedad y tradición, y ser capaz de poner ese producto en el mercado. Conviene tomar nota.

• • • •

JOSE IGES es compositor
y programador de Radio Nacional de España

El método de Wilson



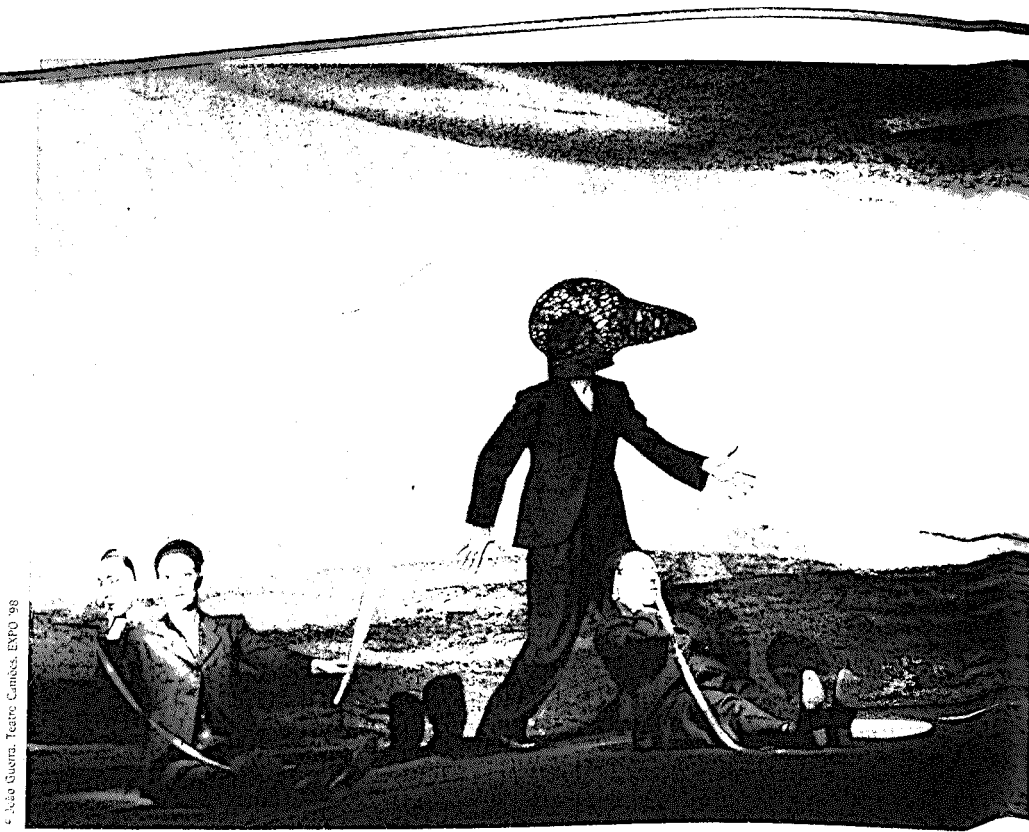
VICENTE MOLINA FOIX

Un error fue la causa de que yo trabajara en el teatro con Robert Wilson. El error sucedió en San Sebastián, donde en el marco del festival de cine del año 1987 se pasaban sus trabajos videográficos y el director norteamericano iba a dar una de sus frecuentes y fascinantes charlas demostrativas. Los organizadores, sabiendo que había escrito más de una vez sobre él, me invitaron a presentarle ante el público donostiarra, y yo acepté con la ilusión de conocer al artista admirado. Wilson resultó ser, en el primer encuentro en la cafetería del Hotel de Londres, pocas horas antes de la conferencia, un hombre largo y *soft-spoken*, lo que no quiere tanto decir que hablase bajo sino que había en su voz la melodía tenue de un encantador; los ojos claros y precisamente enfocados contribuían a esa capacidad de hechizo. Estuvimos los dos tímidos pero hablamos sin parar, y me di cuenta de que Bob (así es como él prefiere ser llamado por sus amigos) escuchaba sin perder en ningún momento el hilo de su interlocutor. La sala estaba llena y el traductor simultáneo, nervioso. Tras mis palabras de presentación empezó él a hablar lentamente, suavemente, con el trance de un actor concienzudo que sale a escena. Tras la segunda intervención en voz alta del traductor, Bob, que no sabe español, advirtió lo que pasaba: el voluntarioso profesional no era capaz de seguir el pensamiento tan minucioso y peculiar de Wilson, más, creo yo, por

falta de cultura teatral que por desconocimiento del inglés. Entonces el director se detuvo dramáticamente -no por el gesto, que fue delicado como el batir de alas de una mariposa del Oriente, sino por la ominosa gravedad de la pausa- y me preguntó, tratando de ser cortés con el intérprete, si no me importaría seguir traduciéndole yo. Al margen de la anécdota y de mi breve azoramiento, de aquella situación saqué algo revelador del carácter de Wilson: no es un perfeccionista (sólo). Como antiguo niño con problemas de afasia, es un enemigo de las logomaquias, maniático de que en sus espectáculos la acción corporal del actor no sirva nunca de ilustración a la palabra, sino de expresión en sí. Por eso tanto en sus obras como en sus *discursos* los gestos equivalen a vocablos perfectamente articulados.

Para mí la dificultad en aquella sala repleta de San Sebastián fue traducirle con la precisión que él pedía sin irme a las nubes. Bob estaba dando una lección magistral -el hombre *soft-spoken* sabe ser muy elocuente- y a mí lo que me apetecía era sentarme en el suelo a escucharle. Después de la charla se proyectaron sus vídeos (*Stations, Video 50*; en los dos años siguientes realizaría *La mujer de la cafetera* y, encargado éste último por TVE, *La muerte del rey Lear*), una parte de su obra que es relativamente desconocida y en mi opinión de gran importancia. La jornada acabó muy teatralmente en la habitación del hotel, donde en las altas horas de la madrugada Bob prolongó su clase de la tarde para los tres amigos que le acompañábamos después de la cena: con una imitación de Montserrat Caballé dejando caer un pañuelo de mano (escena soñada de una *Madama Butterfly* que Wilson deseaba hacer con la artista catalana, con quien pocos meses antes había trabajado en una controvertida *Salomé* en la Scala). Wilson nos confesó a continuación que Caballé le parecía no sólo la más grande soprano del siglo sino -y aquí los tres amigos levantamos las cejas asombrados- la actriz más depurada de los teatros de ópera.

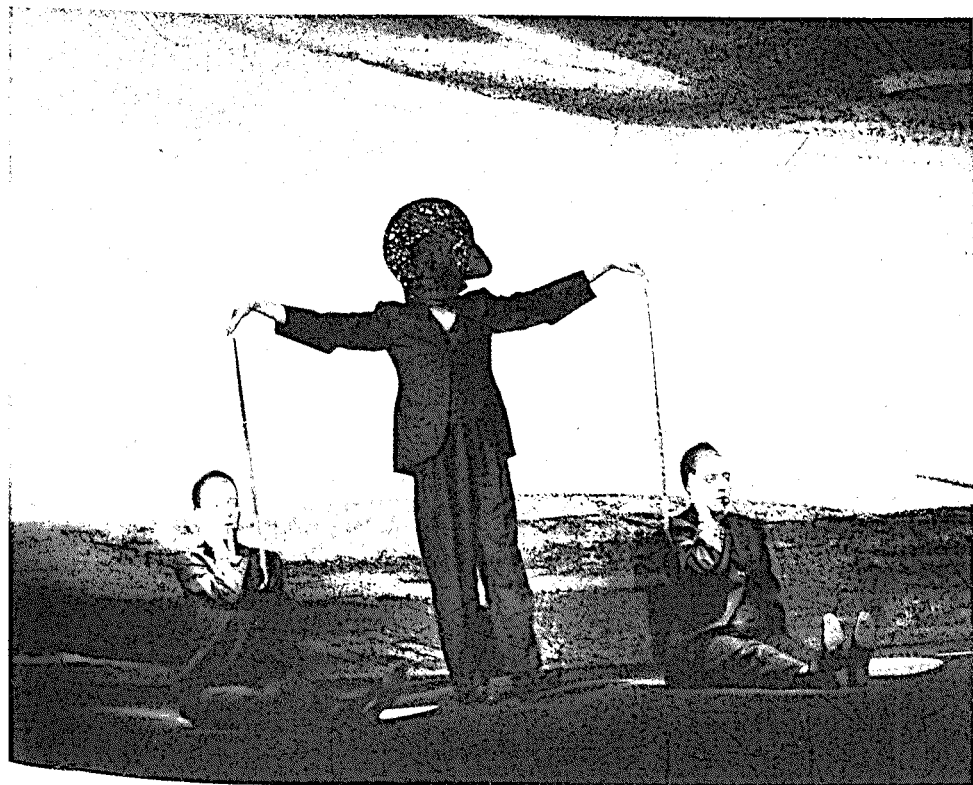
Tres años después de aquella velada, en septiembre de 1990, viajé a Lisboa con José Carlos Plaza, que dirigía el Centro Dramático Nacional, para precisar con Bob (quien entonces trabajaba casualmente en la primera fase de éste en su día postergado *Cuervo Blanco* ahora ofrecido en el Real tras su estreno en la EXPO '98) los detalles de un posible montaje en el María Guerrero, sede del CDN. La reunión fue fructífera, a pesar de las iniciales dificultades temporales. Como Wilson, que había presentado en España alguno de sus espectáculos europeos, deseaba fervientemente -por razones de afinidad



4. Nido Guerra, Teatro Camões, EXPO '98

sentimental que se remontan a su adolescencia- trabajar en España y con artistas de aquí, se pudo fijar al final del encuentro una fecha, septiembre de 1992, para el estreno en Madrid de un espectáculo en principio por determinar y que -siguiendo su peculiar sistema laboral- se pre-ensayaría un año antes. Bob, con quien yo me había mantenido en contacto tras el día de San Sebastián, me propuso como autor/dramaturgo del espectáculo, y mi vinculación al CDN facilitaba ese cometido. Antes de despedirnos en Lisboa les sugerí a ambos la idea de hacer un "Don Juan". Nuestro Don Juan. Bob aceptó enseguida.

Al formular mi propuesta yo obraba con ventaja. En más de una ocasión le había oído el deseo, como convencido hombre del este ("eastern artist"), de trabajar en el teatro sobre textos y con escritores de una sensibilidad oeste, más que occidental. Al realizar

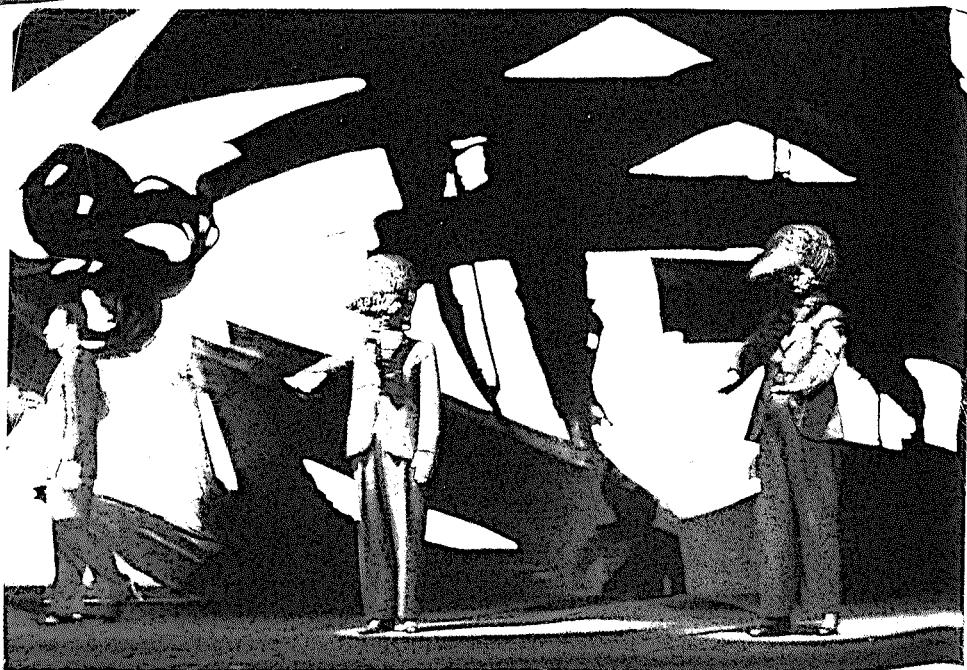


v. João Guerra, Teatro Camões, EVFO 98

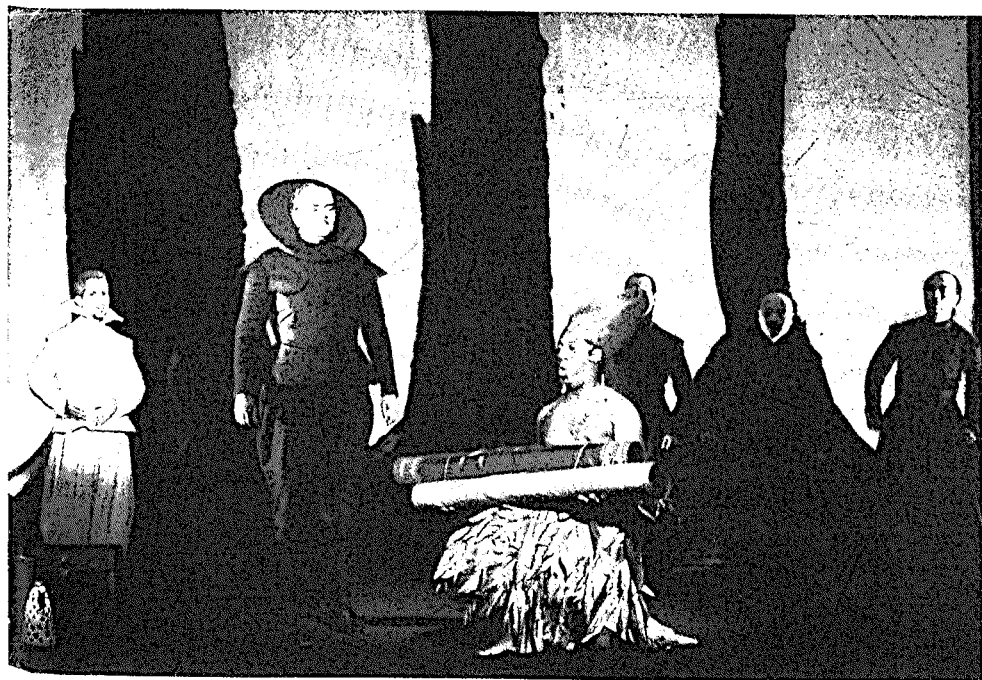
por primera vez un espectáculo en España con un escritor español, un músico español y un elenco de actores y técnicos de aquí, no me parecía impertinente proponerle a él, especialista de los espacios limpios y el despojamiento, un personaje como el del libertino, cargado de signos y cicatrices históricas, casi ahogado por el peso de las proyecciones ajenas.

La historia de la creación de *Don Juan último* se cuenta en cuatro libros. En diciembre de 1990 le presenté a Wilson el "libro imaginario" de un *Don Juan* aún sin adjetivar. En ese primer tratamiento esbozados aparecían algunos de los elementos centrales de la obra: los Dobles que tratan de repetir a Don Juan haciéndole sentir a él repetido, la figura oracular y fundadora de la Madre de Don Juan, el relato escénico de las distintas mujeres que al recordarle le dan al conquistador desvanecido una segunda vida.

s João Guerra. Teatro Cómico. ENY 98



Tras dos o tres encuentros posteriores, en septiembre de 1991, Wilson realizó en Madrid, en un taller de una semana de duración y con un equipo de quince actores, no todos los definitivos del montaje, lo que él llama el *libro de imágenes* ("visual book") de todos sus proyectos teatrales, incluidos los operísticos, y que consiste en un molde o prefiguración estrictamente gestual, rítmica y plástica a partir del guión por mí elaborado y ahora, en esa segunda fase, ampliado. Tuve en la cabeza más que en la cabecera ese *libro de imágenes* creado por Bob, a veces con asombrosas improvisaciones, a lo largo de los meses, ocho, en que fui escribiendo el texto definitivo de la obra. Sobre ese libro dramático de considerable extensión, Wilson, contando en todo momento con mi acuerdo y colaboración, llevó a cabo del 20 de agosto al 26 de septiembre de 1992 la puesta en escena o cuarto libro de la obra, el que, tras diversas supresiones, refundiciones y reescrituras por mi parte, vieron los espectadores.

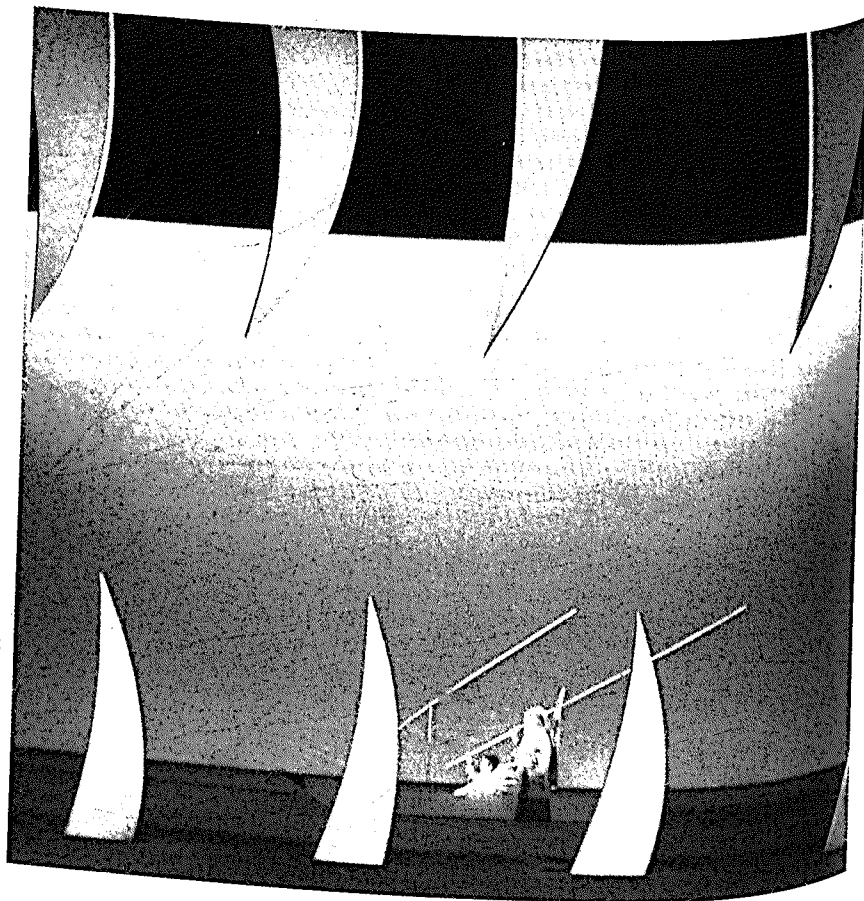


© John Guerra, Teatro Camões, EXPO '98

Recuerdo las cinco semanas del ensayo como uno de los períodos más eléctricos de mi vida, y por lo que sé la corriente infundida por Bob aún no se apagado del todo en bastantes de los actores (Julieta Serrano, Toni Cantó, Ana Gracia, Mar Díez, Paco Maestre, Nuria Gallardo, Nathalie Seseña, Charo Amador, y cito sólo a los principales) participantes en aquella intensa y gratificante aventura. Colaboradores de gran importancia fueron el iluminador Heinrich Brunke y la diseñadora de vestuario Frieda Parmeggiani, dos habituales del equipo de Wilson, y por parte española el músico Mariano Díaz y el cineasta José Luis López Linares, responsable de la fotografía del film corto, seis minutos de duración, que se rodó en La Pedriza madrileña y constituía el scherzo de la obra, un intermedio metafórico, político, sobre las conquistas no-amorosas de Don Juan y su criado Patraño.

La exigencia obsesiva de Bob respecto al cuerpo y la voz del actor puede desconcertar en un principio a quien no está familiarizado con su sólida pero al mismo tiempo ful-

© Jodo Guerra. Teatro Cambes. EVO 98



durante arquitectura teatral; su resistencia física, es, además, titánica. Pero ni la fatiga ni la alta tensión, a veces productora de chispas, hacía desfallecer al equipo. Bob es un puntilloso totalmente desprovisto de histeria, condición esta última no infrecuente entre los directores de escena. Su sentido del humor es inagotable, en ocasiones deliciosamente infantil hasta la perversidad. Y luego está, como añadidura al talento conceptual de uno de los grandes artífices del teatro contemporáneo, el ejemplo práctico (no hay que olvidar su faceta actoral; así le descubrí yo en 1977, cuando interpretaba en una gira europea, al lado de la bailarina Lucinda Childs, su propia obra *I was sitting in my patio*, y así se le pudo ver, en Sevilla hace tres años, como actor excep-

cional, verdaderamente inolvidable, en su *Hamlet* monologado). Los momentos en que Bob saltaba al escenario y con el pretexto de indicar algo a los actores hacía de Marlene Dietrich o Madeleine Renaud (dos modelos de contenida expresividad venerados por él, y contrapuestos, con las mismas dotes de histrión genial, al estilo Barrault o Gielgud, que le es ajeno) los recordaré siempre como sesiones de magia de un seductor que nunca engaña.

• • • •

VICENTE MOLINA FOIX, escritor,
es autor de *Don Juan último**

*Hasta la fecha el único espectáculo de Robert Wilson producido y montado en España; fue estrenado en el Teatro María Guerrero de Madrid el 27 de septiembre de 1992.

Robert Wilson, un artista total



FERNANDO HERRERO

... 1. Itinerario

En una sesión plenaria del Congreso Internacional de Teatro de Cataluña, celebrado en 1985, Robert Wilson intervino con la ponencia titulada *Robert Wilson's Works 1969 to 1984*. Se ponía de relieve el carácter absorbente y un tanto narcisista del personaje que señalaba tres influencias principales sobre su credo estético; la danza de George Balanchine y Merce Cunningham, el niño de color Raymond Andrews, sordomudo que nunca había ido al colegio, y un chico autista de 12 años llamado Christopher Knowles.

Raymond fue casi coautor de la famosa *Deafman Glace* (*La mirada del sordo*), cuya presencia en 1971 en el desaparecido Festival de Teatro de Nancy nos dejó sobrecogidos a los espectadores, que ni siquiera conocíamos de referencia el nombre de Wilson. Un espectáculo de una extrema lentitud, de larguísima duración, sin palabras y dotado de una extraña magia. Louis Aragon escribió un famoso artículo manifestando que por fin el surrealismo soñado había encontrado su profeta en la tierra. Wilson fue adoptado por los franceses y entró en ese circuito internacional de los grandes festivales, con la culminación de *Ka Mountain and gardenya terrace* también sin texto, representado en Shiraz (Irán) y con una duración de siete jornadas. Un formalismo abs-

tracto, excepcional cuya figuración estética peculiar en su tratamiento de la imagen y una nueva recreación del tiempo y el espacio constituirían unos signos de una estética revolucionaria, aunque no en el sentido que algunos hubieran deseado. Desde entonces la polémica acompañó a Robert Wilson, que hoy sigue latente, a juzgar por las reacciones controvertidas de su último montaje operístico de *Lohengrin* en Estados Unidos.

Después de la "bomba" Wilson de 1971, ahora, en 1998, el discurso estético del director, diseñador y actor norteamericano se presenta con una caudalosa suma de obras, de muy diversa índole, que jalonan una parte importante de la cultura de nuestros días. En España hemos tenido ocasión de ver algún espectáculo de Wilson: *The Knee Plays*, *Hamlet-Machine* (en sendos Festivales de Otoño de Madrid), *Don Juan último* digirido en el -C.D.N. con texto de Vicente Molina Foix-, *Einstein on the beach* y *The black rider* y *Hamlet: un monólogo*, *Monsters of grace* en Barcelona, Madrid, Sevilla y Peralada. Son piezas significativas aunque no cubran todo el ámbito de un creador, que tal vez se multiplique en demasía. La lista de sus montajes antes de este *Corvo Branco* que se estrena en el Real es impresionante, y más teniendo en cuenta que algunos espectáculos, como *Orlando* o *La maladie de la mort*, por ejemplo, han sido retomados desde diversas lenguas y actores.

En la obra wilsoniana se pueden distinguir etapas y géneros. La primera puesta en escena en la que la voz hizo su aparición fue en *A Letter for the Queen Victory*. Recuerdo en París una representación a la que asistí con el pintor Antonio Saura y con el poeta José Miguel Ullán. Su lenguaje creaba un espacio en el que se incorporaban todas las artes, no al viejo estilo de la obra de arte total wagneriana, sino precisamente a esos intersticios, esos fragmentos no definidos en los que la música, la danza, el gesto, la arquitectura del espacio, la plástica y la luz se unen en la plasmación de esos mitos (Einstein, Lincoln, Edison, Stalin, Hess y ahora Vasco de Gama) que constituyen parte del mundo global de Wilson. La segunda vía wilsoniana termina paradójicamente en su gran fracaso, en lo que habría significado su mayor éxito. *the CIVIL warS*, espectáculo global, preparado en varias partes del mundo, que hubiera culminado en su representación total en la Olimpiada de Los Angeles. Seis partes, en montaje en seis ciudades de países distintos, de tres continentes, 250 intervinientes, 12 horas de duración. Una historia de las guerras de todos los tiempos históricos, en esa visión a la vez



© Marc Enguerand

THE BLACK RIDER, DI ROBERT WILSON

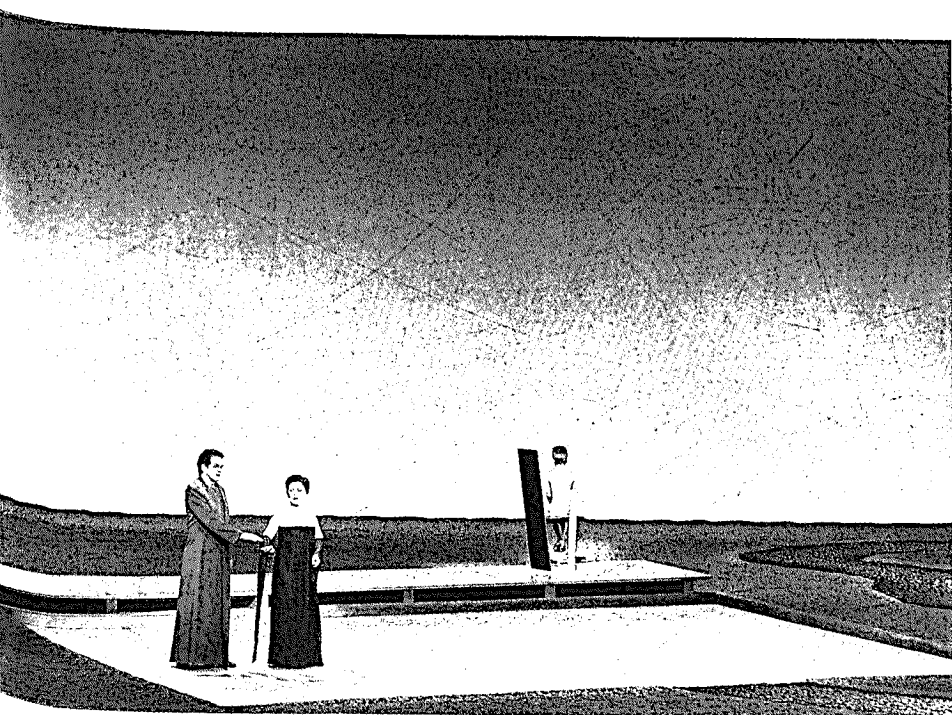
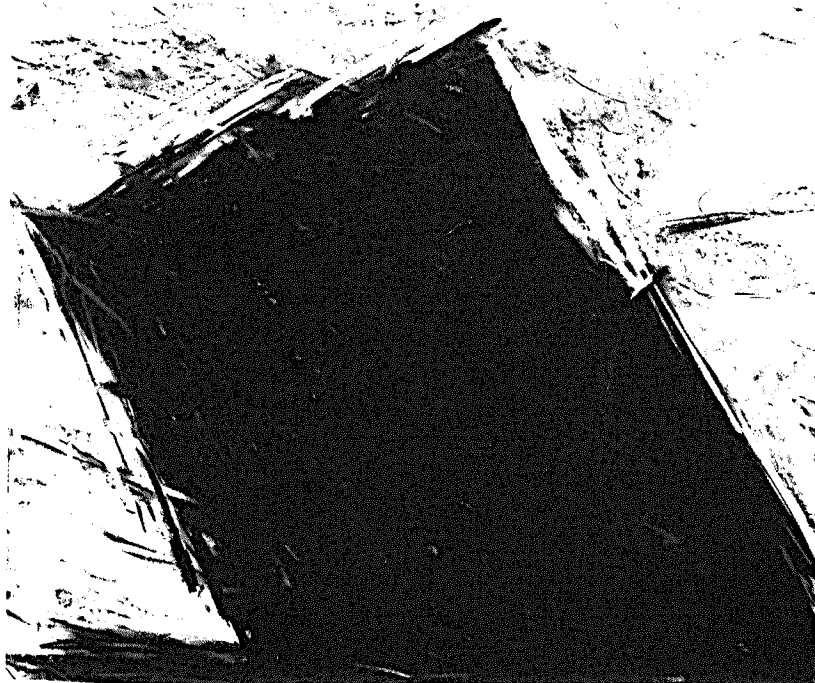


Foto: e. Kleinert

FOTOGRAFIA DE ROBERT WILSON PARA MADAMA BUTTERFLY. ACTO II, CUADRO I. ÓPERA DE PARÍS, BASTILLE, NOVIEMBRE DE 1993. SHARPLESS (WILLIAM STONE), CIO-CIO SAN (DIANA SOVIERO) Y EL NIÑO (VICTOR FAURET).

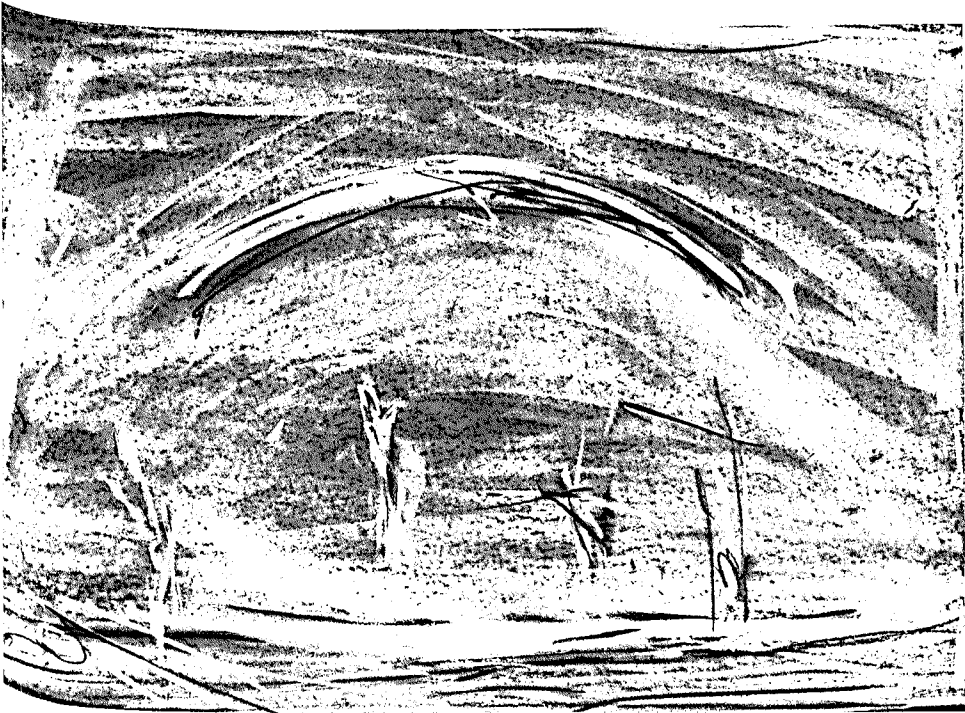
profunda y naif, típicamente norteamericana con la que se abordan los mitos y se analizan externamente en una visión que partía de los diversos géneros escénicos (lirismo, danza, teatro de imágenes, con textos y partituras diversas), Heiner Muller en el episodio de Colonia o los códigos japoneses en el de Tokio, que quedó inédita, fuera de los tremendos trabajos preparativos. Los "story-boards" dibujados por el propio Wilson, siempre presentes como base del proyecto, el recuerdo de los que asistieron a funciones de Friburgo, Colonia, Rotterdam o Roma, las fotografías que se conservan no dan idea de la colosal empresa que finalizaría en la proclamación ecológica del episodio de Roma paralela a ese futurismo espacial que ya nos presentaba en *Einstein at the beach*. Lo curioso es que, exceptuando representaciones aisladas, fue *The Knee Plays*, que presentó las llaves a preludios de cada uno de los actos formando un espectáculo independiente, el que se paseó por todo el mundo. La estética oriental que caracterizó la última etapa de la obra de Wilson tenía ya aquí unos signos esenciales.



BOGETO DE ROBERT WILSON PARA LA FLAUTA MÁGICA EN LA ÓPERA DE PARÍS. BASTILLA. 1978

El fracaso (?) -llamémoslo así-, de este sueño multilingüístico, multigénerico, hizo derivar un tanto la carrera de Wilson y pudo ser beneficiosa su talento creador en otros empeños, más asequibles para los espectadores en las coordenadas de la producción habitual.

Desde 1984 hasta este espectáculo que se plasma en el Teatro Real, Viena, ha dirigido: *The Knee Plays* (de *The CIVIL warS*), *Médée* de Marc-Antoine Charpentier con música de Gavin Bryars (1984), *The King Lear* de William Shakespeare (1985), *Alceste* de Eurípides (1986), *Hamletmachine* de Heiner Müller (1987), *Christoph Willibald Gluck* (1985), *Parzival* de Robert Wilson y Taakre (1986), *Quartett* con texto de Heiner Müller (1987), *The Man in the Raincoat* de Laurie Anderson (1987), *Death, Destruction & Detroit* (1987), *Salome* de Richard Strauss (1987), *The Forest*, con texto de Heiner Müller (1988), *Le Misanthrope* de Molière (1988).



OTRA ESCENA DE LA REPERIDA FLAUTA MÁGICA

ográfico y mul-
cioso al disociar
ores y más inte-

Wilson ha diri-
rptier, Médée
espeare (1985),
36), Alceste de
d Dorst (1987),
con música de
me de Richard
artyre de Saint

Sébastien, música de Claude Debussy, *Swan Song* de Anton Chejov (1989), *Orlando* (1989) *Doktor Faustus* con música de Giacomo Manzoni (1989), *The black Rider* con texto de William S. Burroughs y música de Tom Waits (1990), *Le Maladie de la Mort* de Marguerite Duras (1991), *Lohengrin* de Richard Wagner (1991), *La Flûte enchantée* de Mozart (1991), *Parsifal* de Richard Wagner (1991), *When we Dead Awaken* de Henryk Ibsen (1991), *Alice* de Lewis Carroll (1992), *Don Juan último* de Vicente Molina Foix (1992), *Dr. Faustus Lights the Lights* de Gertrude Stein (1992), *Madama Butterfly* de Giacomo Puccini (1993), *Hanjo/Hagoromo: Dittico Giapponese* de Yukio Mishima et Zeami (1994), *T. S. E.* de Robert Wilson, música de Philip Glass (1994), *The Meek Girl* de F. Dostoievski (1994), *Snow on the Mesa* coreografía de Robert Wilson para la Marthe Graham Dance (1994), *Bluebeard's Castle* de Béla Bartók y *Erwartung* de Arnold Schönberg (1995), *Persephone* con música de Glass (1995), *Hamlet: a*

Monologue de Shakespeare (1995), *Oedipus Rex* de Stravinsky (1996), *Time Rocker* de Lou Reed (1996), *Four Saints in three Acts* de Virgil Thomson, *Monsters of Grace* (1997-1998) y *La muerte de Dantón* (1998).

La lista es significativa; aunque no pueda considerarse exhaustiva, prueba la diversidad de la creatividad wilsoniana. Algunos espectáculos han sido trabajados en montajes en diversos idiomas, y en lugares de producción que van de la Ópera Bastilla a la Scala, Schaubühne y Berliner Ensemble. Estados Unidos, en diversos lugares, incluidos teatros de Ópera, Italia, España.... Festivales e Instituciones que sería imposible enumerar multiplican sus invitaciones. Es, pues, universal el campo de acción de Wilson.

También la variedad de sus espectáculos es grande: versión de novelas o de textos políticos, de obras teatrales clásicas o contemporáneas, espectáculos musicales con fondo de rock u otras músicas, operas, ballets.... monólogos o grandes repartos. Todo un con-

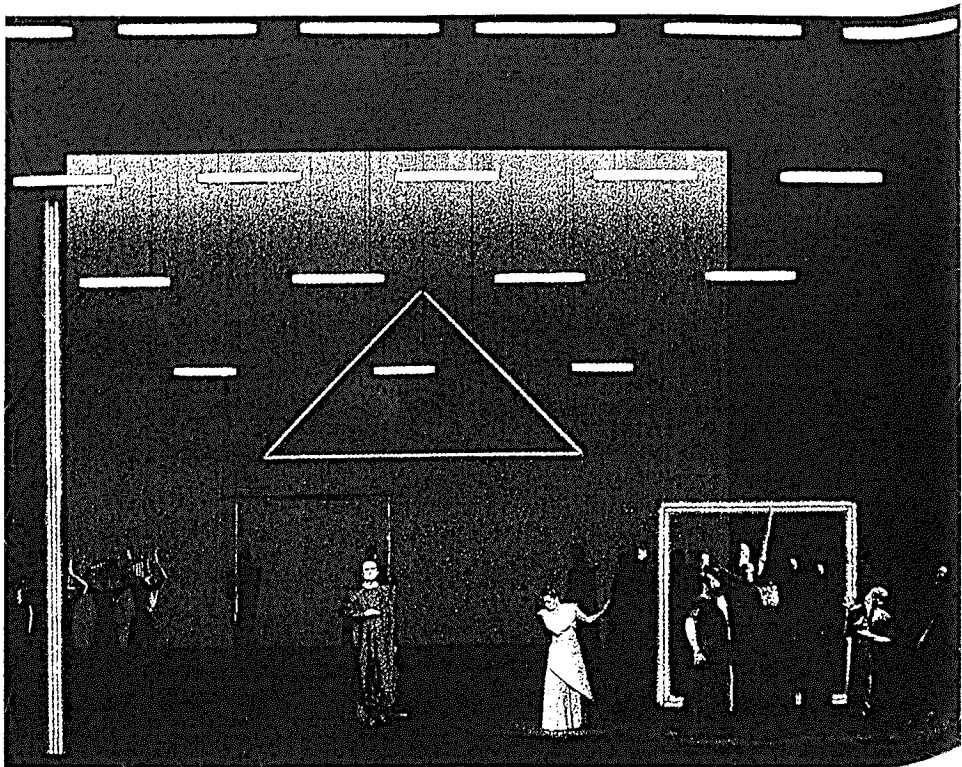


Foto: Tilde De Tullio

UNA REPRESENTACION DE LA FLAUTA MAGICA EN LA BASTILLE, 1991. CON DIRECCION ESCENICA DE ROBERT WILSON

junto de formas escénicas que esencializan la expresión a la vez que multiplican sus signos. Todas con la marca específica que Wilson impone al considerar el arte de la comunicación escénica exento de toda explicación analítica, buscando en cada puesta en escena la sensibilidad que el juego de asociaciones dramatúrgicas, arquitectónicas, pictóricas, musicales, va plasmando en imágenes de gran riqueza en una progresiva decantación de los signos expresivos (líneas curvas, formas abstractas) y siempre esa portentosa presencia de la luz. La creación de este espacio luminico condiciona la posición de los intérpretes, sus gestos milimetrados en la lentitud obsesiva, la repetitividad que hace de movimientos y sonidos un código absolutamente fascinante, sea para aceptarlo o para rechazarlo abruptamente. Resulta curioso que en 1998, 28 años después de la revelación de *La mirada del sordo* la obra wilsoniana ofrezca motivos de áspera polémica y no haya sido asumida en su totalidad, esa totalidad que no sólo exis-

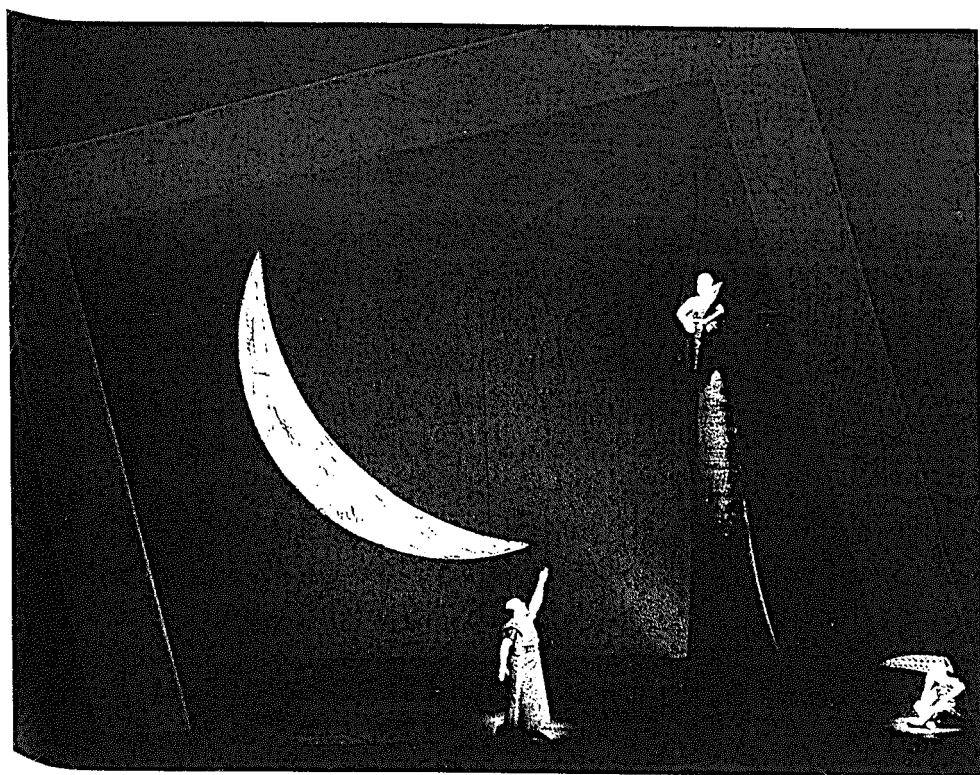
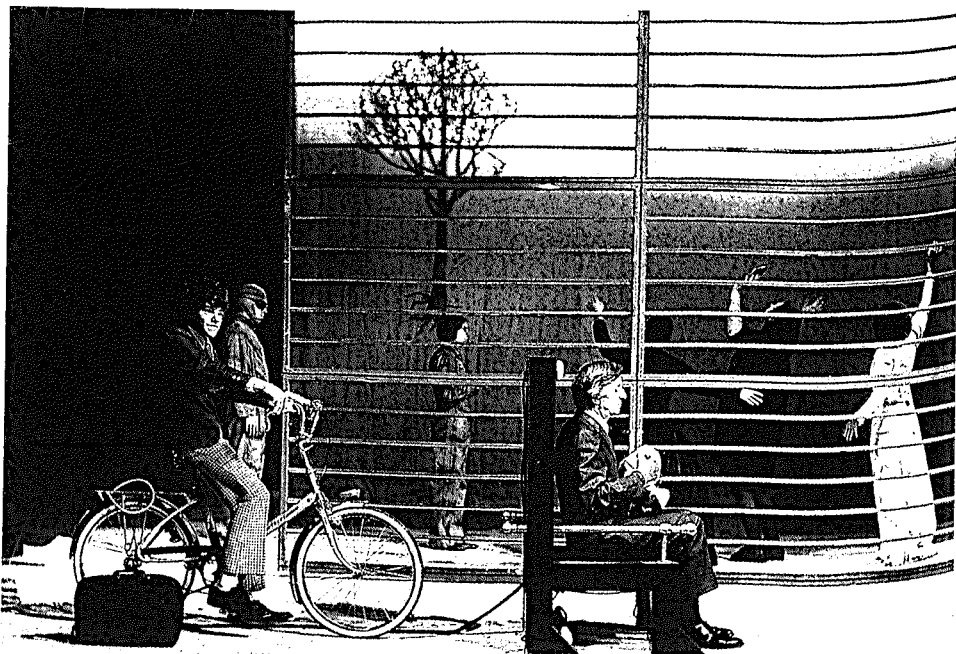


Foto: Tilde De Tullio

OTRA IMAGEN DE LA REFERIDA FLAUTA MÁGICA EN LA BASILICA, 1991

Foto © Marc Engelhard



A LETTER FOR QUEEN VICTORIA, OBRA ESCRITA Y REALIZADA POR ROBERT WILSON

te en el escenario, sino también en el vídeo, en las exposiciones plásticas, en la transformación de los espacios habituales (las Galerías Lafayette, por ejemplo) que son parte igualmente del corpus estético del discurso de este discutido y polifacético creador.

2. Discurso estético e inter-relaciones

Una de las características más notables del arte wilsoniano, además de la pluralidad de vías en las que se muestra, es su capacidad de contactar con otros creadores y artistas, algunos de los cuales se encuentran en sus antípodas. Las sopranos Jessye Norman y Montserrat Caballé, por ejemplo, le han mostrado su admiración y han expresado la rica experiencia de su trabajo con el americano. Para Jessye dirigió uno de sus más controvertidos espectáculos: *Great day in the Morning*, con músicas de espirituales negros escogidas por la soprano. La lentitud y la codificación gestual obtenida de la cantante impactaron al público, que esperaba algo distinto. En cuanto a la Caballé, Wilson la inmo-

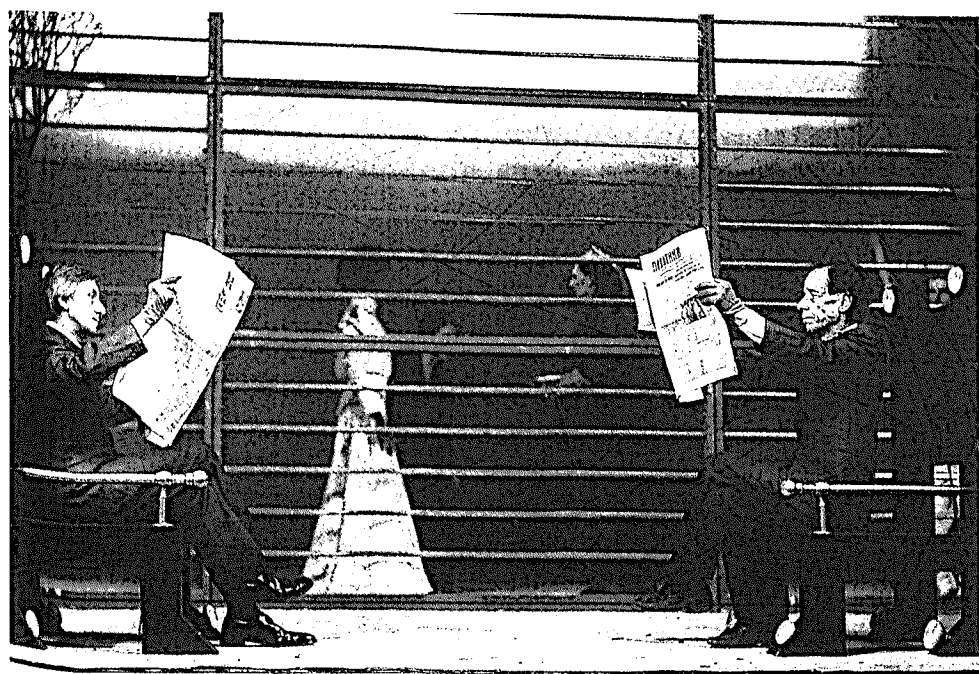


Foto © Marc Enguerand

A LETTER FOR QUEEN VICTORIA FUE ESTRENADA EN SPOLETO EN JUNIO DE 1974

vilizó en un lado del escenario de la Scala milanesa en un montaje de la *Salomé* strausiana, como una especie de medium vocal que proyectaba el drama interpretado paralelamente. Actrices como Jutta Lampe o Isabelle Hubert y actores como Michel Piccoli asumieron desde estéticas muy diferentes el lenguaje wilsoniano, como los intérpretes alemanes de la Schaubühne (*Death, Destruction and Detroit* I y II) o los actores españoles de *Don Juan último* Julieta Serrano, Toni Cantó, Charo Amador... Esta última me confesaba la fascinación de unos ensayos en los que la forma de mover lentamente un brazo o situarse en un espacio predeterminado por la luz alcanzaba rasgos de transcendencia. Podríamos multiplicar los ejemplos: Silvie Guillem, la gran danzarina en *El Martirio de San Sebastián*... pero basten éstos como muestra de la capacidad de Wilson para integrar en sus códigos otros que nada tenían que ver en principio con su peculiar estética. Están los afines, naturalmente: Philip Glass, Tom Waits, Gavin Bryars, David Byrne o incluso los que no parecen serlo del todo, como Lou Reed, y los coreógrafos Ahdy de

Groat, Lucinda Childs, Susushi Hanayagi... y ahora un actor como Manfred Wuttke, que fuera director del Berliner Ensemble, interpretó magistralmente el Arturo Ui, último montaje de Müller, en *La Muerte de Danton* de Büchner, que en el Festival de Salzburgo de este año causó polémica y sensación al mismo tiempo.

El plural mundo de Wilson se refleja en ese proceso de colaboración que se inicia con seres marginales como Knowles o Sheryl Sutton, no profesionales de la escena y que confería a los espectáculos del americano esa su indefinible personalidad en la imagen, la luz, el ritmo, la magia de una nueva visión. Después colaboró con actores profesionales, los de la Schaubühne en primer término, y posteriormente con alumnos de Escuelas Teatrales o Conservatorios (montó con ellos *Hamlet-Machine* y ensayó *La flauta mágica* y *Lohengrin*), que resultan más flexibles a la peculiar estética de Wilson, ya que ésta pide a los intérpretes una forma de marchar, de utilizar el gesto sin imbricaciones psicológicas, sin revelar secretos o intimidades, dejando al público la posibilidad de elección. Los alumnos de las Escuelas de Arte Dramático, como los actores más famosos o los grandes divos del canto son utilizados por Wilson en la antinomia de la gran libertad con la que deben obtener su toque, su intensidad personal, y con la minuciosidad reglada de la expresión técnica. El proceso de preparación de sus espectáculos, que surge del detalladísimo "story-board", de la proyección de la imagen escénica en la que se integra el actor, es peculiar, aunque hoy en día, tras una carrera artística tan multidisciplinaria como coherente, haya creado estado. Se muestra hoy mismo en las bellísimas imágenes de *Monsters of grace*, que, surgidas desde la música de Glass, eran a la vez nuevas y decantadas en su esencialidad, del discurso global del artista, incluso en su concepción de "work in progress", y su corta duración -1 hora y 15 minutos- en contraste, por ejemplo con *Einstein on the beach*. Como en esta obra, el proceso del trabajo se realiza primero desde la independencia de Wilson y Glass, para luego confrontar el libro visual y el sonoro. Así se ha realizado la colaboración con todos los nombres que han incorporado su creatividad a los trabajos de Wilson. Los procesos creadores de *Einstein on the beach* por ejemplo, tenían varias pautas: la dramática con sus personajes, la coreográfica, la musical, la teatral-visual de puesta en escena, como trabajo independiente de cada responsable, aunque todos partían de una partitura rítmica, de tiempos, de sensaciones... La colaboración con Wilson es a la vez la más abierta (en el ámbito particular de cada uno) y la más cerrada en razón a esa

minuciosísima fijación de secuencias temporales y espaciales. En otros empeños, bien sobre textos preescritos o sobre nuevas obras, el sistema sigue siendo análogo. El propio Vicente Molina Foix lo comentaba en la entrevista realizada en *Primer Acto* a propósito de *Don Juan último*¹.

Es Wilson respetuoso con el trabajo de sus colaboradores, admira a Heiner Müller, considerándolo por ejemplo el máximo escritor teatral de su tiempo y habla maravillas de Montserrat Caballé o de Jessye Norman, confiesa que sus experiencias con Huppert o Piccoli han sido sumamente enriquecedoras, como su presencia en la Schaubühne o en el Berliner Ensemble. La última etapa de su carrera le ha proyectado en los más diversos países del mundo y su fascinación por estéticas como el Bunraku o el Nô se ha plasmado no sólo en espectáculos específicos de este género, sino también en la concepción global de otros. Su faceta de dibujante, pintor o diseñador ha originado, generalmente con el material previo a la preparación de sus espectáculos, una serie de exposiciones, quizás con la cumbre del Centro Pompidou parisino titulada *Mr. Bojangles's Memory of the fire*, (1991-1992), en la que los muebles y los diseños tienen peculiaridades diferenciadas: la abstracción de los primeros, cierta densidad figurativa desde "ismos" variados en los segundos, lo que origina los toques surrealistas de sus primeros espectáculos y el expresionismo tamizado por cierto sentido del humor (las imágenes del *Nosferatu* y de *La familia Adams* en *The black Rider*, cuyo libreto se debía a Williams Burroughs, quizá la última obra suya en la que daba su versión peculiar a la leyenda germánica que originó el famoso *Der Freischütz* de Weber.

El arte personal de Robert Wilson no es hermético ni cerrado, no tiene secretos, por-

¹ Siendo Robert Wilson un creador en plena evolución, no existe ningún libro que comprenda un estudio de su vasta obra. Tal vez el más actualizado sea *Robert Wilson*, de Franco Quadri-Franco Bertoni-Robert Stearns, Edición Plume 1997, con magníficos artículos y una espléndida colección de fotografías. En las revistas especializadas de teatro y música, en los programas de sus montajes operísticos, en los catálogos de sus exposiciones (a destacar el del Centre Pompidou *Mr. Bojangles's Memory on the fire* (1991), donde figuran artículos y entrevistas de gran interés. En España *Primer Acto*, n° 175 (Diciembre 1974) y 244 (Noviembre-Diciembre 1992). En este último se publica la obra de Molina Foix *Don Juan último*. De *El Público*, cuaderno monográfico n° 7 dedicado a Wilson con ocasión de *The Knee Plays* y su estreno en el Festival de Otoño de Madrid y en el último número publicado en Diciembre de 1992, constituyen un estupendo testimonio. Fundamentales son los trabajos sucesivos, las entrevistas con Wilson y colaboradores de la revista *Theatre Public*. Señalamos los números 13, 21, 24, 28, 29, 31, 36, 37, 40-41, 48, 56, 72, 78, 86, 95, 90, 105, 106, 121, 123, 130-131, 134, que cubren prácticamente todo su itinerario artístico.



ESCENOGRAFIA DE ROBERT WILSON PARA KING LEAR. EDITIONS DU CENTRE POMPIDOU, PARIS 1991
 "I HAVE COME TO THE CONCLUSION THAT THE OLD MAN IS EVEN MORE STUPID THAN HE IS WIAK"

que en numerosos escritos o respuestas a entrevistas en profundidad han sido revelados los signos de un lenguaje plural. Wilson es sumamente receptivo a desvelarse, a matizar sus métodos, a explicar los "porqués" de su estética. En el catálogo de la exposición del Pompidou se incorpora una entrevista realizada por Umberto Eco que resulta ser un diálogo estético y lingüístico de alto nivel. El autor de *El nombre de la rosa* ve contradicción entre la finalística wilsoniana de un "teatro no literario" de fragmentos y sensaciones y la elección de nombres con "historia": Stalin, Edison, Einstein, la Reina Victoria, Rudolf Hess. Wilson considera que estos y otros nombres son los "dioses" de nuestra época y que su proyección hacia un concepto escénico de sensaciones sin lógica aparente resulta congruente. Es, de todas formas, el espacio lo determinante, así como la forma de llenarlo, en lo visual y lo sonoro, desde *The deafman glaze* a este último *Monsters of grace*. Mi visión personal, desde el asombro de 1971 a la confirmación de 1998 pasando por las diversas ocasiones de presenciar otros monta-

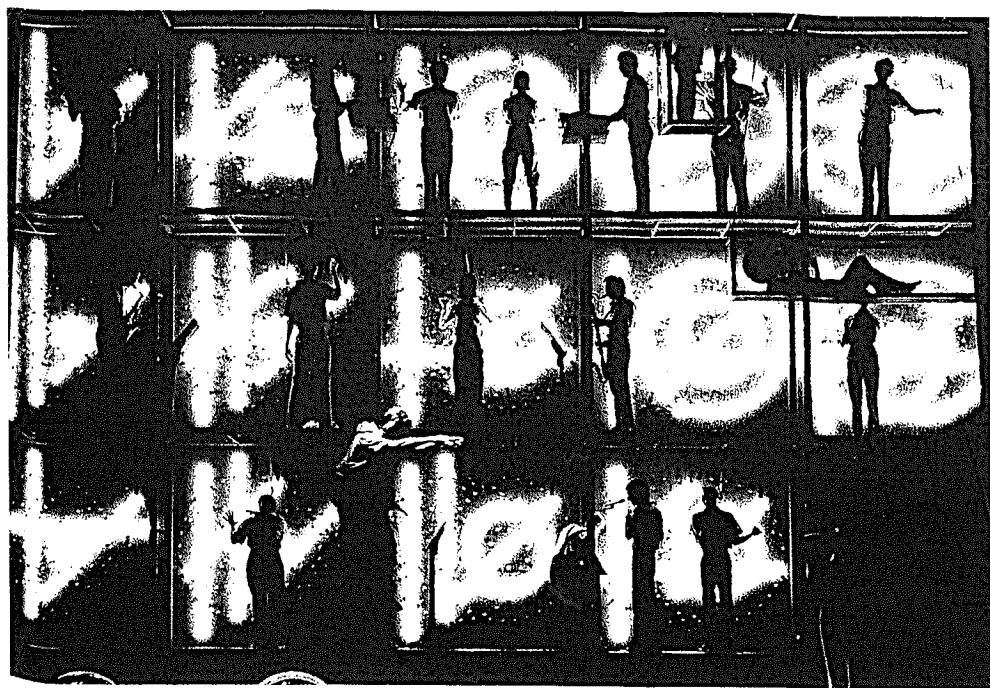


Foto: Babette Mangolte

ACTO IV, "INTERIOR DE LA MAQUINA DEL TIEMPO", DE *EINSTEIN ON THE BEACH*, DE PHILIP GLASS, ESCENIFICADA POR ROBERT WILSON

jes, no denota fractura alguna, sino un desarrollo paulatino y enriquecedor de unos signos formales elevados a la categoría de estética global en la visión del mundo. En la obra wilsoniana habría que añadir el gran interés prestado al video y a la imagen filmica cuya plasmación más original se encarna en las tridimensionales que integran *Monsters of grace* en las que el mundo plástico y la específica dinámica de su tiempo escénico se concretan en este lenguaje que busca ser dominado en la tecnología del presente o del futuro. El discurso wilsoniano es así más plural, pero sujeto a unas raíces que se hacen más fuertes a medida que se produce la multiplicación de los signos en las diversas etapas creadoras. De hecho Wilson es hoy una referencia insoslayable, desde la afirmación o la crítica, para la cultura del siglo que termina y del que llega. Si Wilson y Glass han exagerado un tanto al titular *Monsters of grace* como ópera del Siglo XXI, no cabe duda de que una de las vías estéticas que conformarán un lenguaje artístico de comunicación no contaminado por el discurso único será el

que creadores como los citados, y algunos otros en diferentes vías, utilicen. La apuesta del futuro se encuentra en la pluralidad y en la superación de lo retórico e imitativo por lo creativo e insólito. Robert Wilson ha colaborado y sigue haciéndolo con grandes nombres e intentando potenciar el ámbito de un arte de reproducción para convertirlo en una suerte de hechos artísticos insustituibles, en la madurez y decantación de unas propuestas contrastadas con otras aportaciones no siempre homogéneas pero que, precisamente por ello, resultan más enriquecedoras y decisivas.

.....

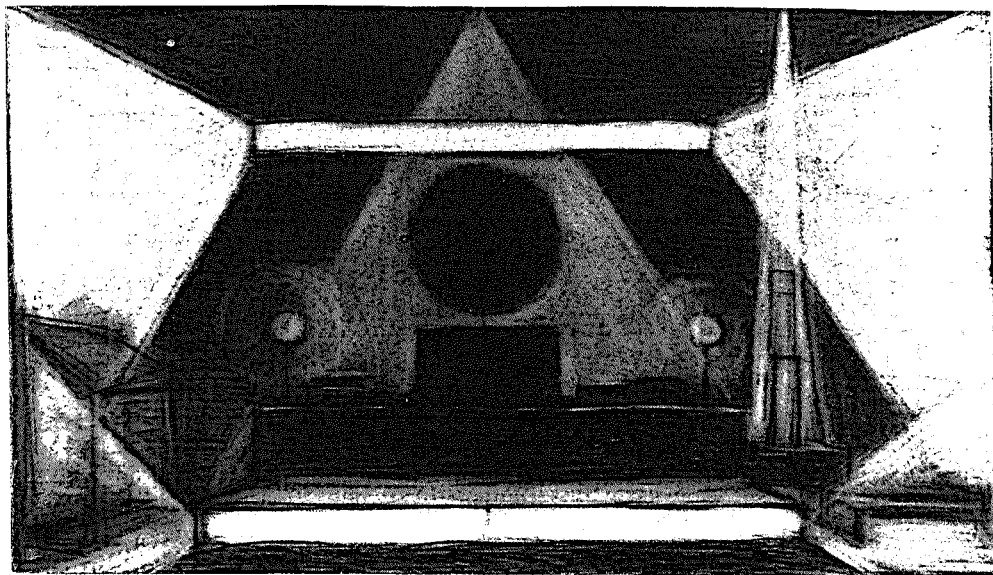
3. El mundo de la lírica

La actividad de Wilson en el mundo lírico se ha ido acrecentando en estos últimos años. En principio una docena larga de espectáculos lleva su firma, tanto desde su autoría global como desde su trabajo como director de escena, escenógrafo y técnico de luces. Diversas instituciones operísticas de todo el mundo han acogido sus montajes, siempre polémicos, y siempre creadores. En 1976 estrenó *Einstein on the beach*, y el espectáculo con Jessye Norman es del año 1982. En 1984 monta dos veces *Medea*. En 1986-87 *Alcestes*, *Salomé* en la Scala, *Parsifal* (Hamburgo) *Lohengrin* (Zurich) (1997); *La Flauta mágica* (1991), *Madama Butterfly* (1993) y *Peleas y Melisenda* (1997) constituyen un tríptico parisino, *El castillo de Barba Azul* (Bartók), *Erwartung* (Schönberg), *Edipo Rey* (Stravinsky) en Salzburgo y Zurich, en montajes que acentúan la abstracción, la geometrización del espacio y la luz, en los que se insertan los actores-cantantes en una extremada codificación gestual hasta *Monsters of grace* que retoma la colaboración lírica con Glass y *Corvo Branco* que se estrena en Lisboa y Madrid de forma absoluta.

El propio Robert Wilson nos habla de su concepción espacial y temporal en *Einstein on the beach*, resumiendo que la misma es "un arreglo arquitectónico del libro visual, no simplemente un decorado para la ópera, sino la materia de la ópera. La es una parte integrada del libro visual. Lo que está sobre la escena no es sino una barra luminosa horizontal. El tiempo una línea vertical que va desde el centro de la tierra al cosmos. La cruz entre el tiempo y el espacio, la tensión entre los dos, es lo esencial".

Esta tesis se mantiene para los montajes de las obras de repertorio, desde la creación de un libro visual, precedido de unos bocetos que toman su propio ritmo, superpo-

.....



EINSTEIN ON THE BEACH: "EVERYTHING IS PERMITTED IF ZERO IS TAKEN AS THE BASIS".
EDITIONS DU CENTRE POMPIDOU, PARIS 1991

niéndose al del discurso musical y el libreto de la ópera. Wilson crea unas imágenes insólitas, como su visión personal de lo que se pone en escena. Una interpretación que origina que en su montaje de *Salomé* inmovilice a Montserrat Caballé, sin que ello signifique detrimento alguno de su teatralidad: "el sonido atraviesa su cuerpo inmóvil", mientras la acción se desarrolla en otro parámetro -cuerpos con su código gestual-, encontrándose soluciones como la tan difícil de mostrar la cabeza del Bautista. Wilson presenta un hermoso niño jugando con un conejito desde el principio de la representación. En el momento cumbre aparece con el animalito decapitado. Bello y terrible al tiempo. O *Madama Butterfly* en una escenografía esencializada: plataforma donde espera Butterfly, piedras que forman un sendero, el cielo a lo lejos. Tres fijaciones espaciales que se invierten en el segundo acto. En los Wagner, el espacio se hace tiempo y los gestos de los cantantes, con un cierto regusto de la estética genial de Wieland Wagner, muestran la tensión incluso en la aparente inmovilidad. En *La flauta mágica* crea una coreografía para los cantantes y en *Peleas y Melisenda* acentúa la orientali-

dad lingüística de su trayectoria, lo que conviene perfectamente a una concepción de la genial opera de Debussy; los personajes no se tocan nunca en un espacio metafísico y vacío e intenso a la vez. En las óperas propias y en las de repertorio las imágenes, la luz wilsoniana constituyen una referencia inexcusable. *Monsters of grace*, la opera que precede a *Corvo Branco*, muestra en su simplicidad esencial la sensación de que tiempo, espacio y luz ciernen a los actores-danzantes, en línea paralela emotiva a la que surge de los bellísimos poemas sufís de Yalal Al-Din Rumi.

La coherencia de la obra wilsoniana no ha impedido, más bien al contrario, la polémica. Resulta curioso que un creador que en múltiples campos de expresión ha obtenido un gran número de premios y reconocimientos, siga desatando rechazos y controversias desde diversos puntos de vista, lo que resulta altamente positivo para un concepto dinámico de la cultura.

Para terminar, me permito recoger algunos términos de un artículo propio publicado en *Primer Acto* en diciembre de 1974, en el que comentaba desde la visión en París de *A letter for the Queen Victoria* la significación de Robert Wilson, y que hoy me parece sigue teniendo actualidad: "*Su formalismo, nunca esteticista, obedece a unas coordenadas preestablecidas, a una rigurosa investigación estética*"; "*De Wilson recogeremos su nueva percepción del tiempo y del espacio, la polifonía vertical-horizontal (escenario dividido en varios planos), voz y gesto en una doble vertiente. Una importante fase de experimentación que en diversos aspectos descubre algo nuevo en un lenguaje que muchos habían dado por anquilosado y podrido*"... "*Se produce una comunión en esos silencios, esos tiempos que parecen suspendidos, esas imágenes, esas voces que pueden formar parte de lo más secreto de nuestra vida interior*".

La obra de Wilson se ha ido decantando, profundizando en estos conceptos base desde una multiplicación de propuestas, y, según afirmación propia, constituye "la totalidad de su propia vida". La profesión y lo privado son la misma cosa para este insólito y plural creador norteamericano, hoy más que nunca verdadero ciudadano del mundo.

• • • • •

FERNANDO HERRERO es crítico musical

Cronología

.....

PHILIP GLASS

.....
Sus óperas, los teatros y las fechas en que fueron estrenadas

<i>Einstein on the beach</i>	Avignon	25-VII-1976
<i>Madrigal Opera</i>	Amsterdam, Carré	25-VI-1980
<i>Satyagraha</i>	Rotterdam, Netherlands Opera	5-IX-1980
<i>The Photographer</i>	Rotterdam, Netherlands Opera	30-V-1982
<i>Akhnaten</i>	Stuttgart, Staatsoper	24-IV-1984
<i>the CIVIL warS</i>	Roma, Opera	26-IV-1984
<i>The Juniper Tree</i>	Cambridge, American Repertory	6-XII-1985
<i>The Fall of the House of Usher</i>	Cambridge, American Repertory	18-IV-1988
<i>The Making of the Representative for Planet 8</i>	Houston, Grand Opera	8-VII-1988
<i>1000 Airplanes on the Roof</i>	Viena, Aeropuerto Internacional	15-VII-1988
<i>Hydrogen Jukebox</i>	Filadelfia (versión de concierto) Charleston	22-IV-1990 26-VI-1990
<i>The Voyage</i>	Nueva York, Metropolitan	12-X-1992
<i>Orphée</i>	Cambridge, American Repertory	14-V-1993
<i>La Belle et la Bête</i>	Sicilia, Gibellina	21-VI-1994
<i>Les Enfants Terribles</i>	Zug, Theatre Casino	18-V-1996
<i>The Marriages between Zones Three, Four and Five</i>	Heidelberg, Theater der Stadt	10-V-1997
<i>Monsters of Grace</i>	Los Angeles, Royce Hall	15-IV-1998
<i>Corvo Branco</i>	Lisboa, Teatro Camões	26-IX-1998

.....



PHILIP GLASS

COMPOSITOR

Philip Glass nació en Baltimore. A los quince años, sintiéndose frustrado por la vida musical de su ciudad natal, en el período de la posguerra, solicitó su ingreso en la Universidad de Chicago, en la que es admitido. Animado por sus padres, se traslada a esta ciudad, donde se gana la vida como camarero y cargando aviones en el aeropuerto. A los diecinueve años, mientras estudiaba en la Universidad de Chicago, decide ser compositor y se traslada a Nueva York. A los 23 años comienza a estudiar música con los compositores Vincent Persichetti, Darius Milhaud y William Bergma. Rechaza el serialismo (técnica de composición predominante en la época) y, aunque todavía no había encontrado su propio camino, se interesa por las experiencias musicales de compositores disidentes como Harry Partch, Henry Cowell y Virgil Thompson. En este período pasa dos años estudiando con Nadia Boulanger en París, donde es contratado por un realizador de cine para transcribir música de Ravi Shankar, con objeto de que ésta pudiese ser leída por los músicos franceses. Mientras realizaba este trabajo, Glass descubre la técnica de la música hindú, lo que para él constituye una verdadera revelación. Después de un tiempo en el que se dedica a

investigar músicas autóctonas en el norte de África, India y el Himalaya, regresa a Nueva York y comienza a aplicar estas técnicas a su música, componiendo varias obras, entre las que destacan *Music in 12 Parts*, que dura cuatro horas, y la obra épica *Einstein on the Beach*, estrenada en el Metropolitan Opera House de Nueva York en 1976. Esta ópera, realizada en colaboración con el director de escena Robert Wilson, es considerada punto de referencia en el siglo XX. Posteriormente, la producción de Glass incluye, entre otras muchas, las siguientes obras: *Akhmatov*, *The Making of The Representative for Planet 8*, *The Fall of the House of Usher* y *Hydrogen Jukebox*. Entre sus obras más recientes figuran *The Voyage*, encargada por el Metropolitan Opera House; *Orphée*, ópera de cámara basada en el film de Jean Cocteau; y *La Belle et la Bête*, basada también en la película de Cocteau del mismo título. Cabe señalar asimismo sus aportaciones a la música para cine y danza, y piezas de difícil clasificación como: *The Photographer*, *1000 Airplanes on the Roof* o *Monsters of Grace*, una especie de ópera multimedia realizada en colaboración con Robert Wilson.



ROBERT WILSON

DIRECTOR DE ESCENA, ESCENÓGRAFO Y DISEÑADOR DE ILUMINACIÓN

Nacido en Waco, Texas, Wilson fue educado en la Universidad de Texas y en el Instituto Pratt en Brooklyn. Estudió pintura con George McNeil en París y, más tarde, trabajó con el arquitecto Paolo Solati en Arizona. Alrededor de 1968 reunió a un grupo de artistas, conocido bajo el nombre de *The Byrd Hoffman School of Byrds*, con el que comenzó a trabajar y a hacer "performances" en un edificio de la zona sur de Manhattan. En 1969 Wilson presenta en Nueva York *The King of Spain* y *The Life and Times of Sigmund Freud*. En 1971 estrena *Deafman Glance*, una "ópera," silenciosa creada en colaboración con Raymond Andrews, joven sordomudo de gran talento adoptado por Robert Wilson. Después del estreno de esta ópera en París, el surrealista francés Louis Aragon escribió a propósito de Wilson: "él es lo que nosotros, precursores del surrealismo, soñábamos que aparecería después de nosotros y nos sobrepasaría". Posteriormente, Bob Wilson presenta *KA MOUNTain and GUARDenia Terrace*, en Irán; *The Life and Times of Joseph Stalin*, en Nueva York, Europa y América del Sur; y *A Letter for Queen Victoria*, en Europa y Nueva York. En 1976, Bob Wilson y el compositor Philip Glass crearon una obra de referencia: *Einstein on*

the beach. A comienzos de la década de los ochenta, Wilson desarrolló lo que todavía hoy es conocido como su proyecto más ambicioso, una epopeya multinacional denominada *the CIVIL warS*. Creada en conjunto con otros artistas, nunca ha sido vista en su totalidad. En las últimas décadas, Wilson se ha dedicado a la dirección escénica de óperas como *Parsifal*, *La Flauta Mágica*, *Lohengrin*, *Madama Butterfly*, y adaptaciones de obras literarias como *Orlando*, de Virginia Woolf; *La maladie de la Mort*, de Marguerite Duras; *When We Dead Awaken*, de Henryk Ibsen; *Doctor Faustus Lights the Light*, de Gertrude Stein, y *Hamlet*, de William Shakespeare. Barcelona, Madrid, Sevilla y el Festival de Peralada presentaron *Monsters of Grace*, ópera virtual de Philip Glass y Robert Wilson. A pesar de ser conocido sobre todo como creador de piezas teatrales, la obra de Robert Wilson está firmemente enraizada en las Bellas Artes. Sus dibujos, cuadros y esculturas han sido exhibidos en todo el mundo, en centenares de exposiciones individuales o colectivas.



GÜNTER NEUHOLD

DIRECCIÓN MUSICAL

Nació en la ciudad austriaca de Graz, en cuya Academia de Música completó sus estudios el año 1969. Perfeccionó sus conocimientos de dirección orquestal con Franco Ferrara en Roma y en Viena con el Profesor Hans Swarowski. Entre 1972 y 1980 fue contratado por varias compañías alemanas de ópera, período que concluyó como Kapellmeister en Hannover y Dortmund. Después de obtener galardones en varios concursos (en Florencia, San Remo, Viena, Salzburgo y Milán), comenzó una carrera internacional. Desde 1981 a 1986 fue director musical del Teatro Regio de Parma, donde dedicó la mayor parte de su tiempo a las óperas de Verdi al frente de la Orquesta Sinfónica de la Emilia Romagna "Arturo Toscanini". Entre 1986 y 1990 fue director de la Orquesta Real Filarmónica de Flandes, en Amberes, que alcanzó un alto nivel de estimación durante esos años y con la que viajó a Alemania, Italia, Gran Bretaña y Francia. Günter Neuhold fue Director General de Música en el Teatro Estatal de Karlsruhe de 1989 a 1995; allí interpretó un Cielo Richard Strauss y *El Anillo del Nibelungo* de Wagner. Desde 1995 es Director General de Música y Director Artístico del Teatro de Bremen (Theater der Freien Hansestadt Bremen). Al margen de sus

responsabilidades como director estable, ha dirigido orquestas como la Filarmónica de Viena, la Staatskapelle de Dresde, Sinfónica de Viena, Orquestas de la Radio de Colonia, Leipzig, Hamburgo, Hannover, Baden-Baden, Stuttgart, Berlín, Radio Austriaca (ORF), RAI Italiana, BBC londinense, Radio-Televisión de Moscú, Canadian B.C., ABC Australia, etc. Ha dirigido ópera en teatros como La Scala de Milán, Óperas Estatales de Viena, Dresde, Munich, Berlín (y en la Ópera Alemana y la Ópera Cómica de la misma ciudad), Leipzig, Ópera de Filadelfia, etc., y actuado en Festivales como el de Salzburgo, Radio France-Montpellier, Flandes, Dresde, etc. Cuenta con un considerable número de grabaciones discográficas, desde *La Pasión según San Mateo* de Bach hasta obras contemporáneas de Manzoni, Rihm o Schnittke, pasando por partituras de Bartók, Berlioz, Brahms, Bruckner, Franck, Kodály, Liszt, Mahler, Marschner, Schrecker, Schulhoff, Stravinsky, Tchaikovsky, Wagner y Wolf-Ferrari.

Biografías

.....



LUÍSA COSTA GOMES

LIBRETISTA

Escritora portuguesa nacida en 1954. Se graduó en Filosofía e hizo su presentación literaria a principio de los años ochenta con *Treze Contos de Sobressalto*. Su actividad profesional ha abarcado muy diversas áreas, desde la traducción de libros de "comics" hasta la lectura de pruebas de obras literarias y ensayos de autores extranjeros, colaboraciones con varias revistas y periódicos, guiones para programas de radio y televisión (*Livros*, para la Radio-Televisión Portuguesa y programas sobre Filosofía y Literatura para emisoras de radio comercial, TSF y XFM). Actualmente tiene a su cargo un Curso para posgraduados de Escritura Literaria en la Universidade Lusófona. Del conjunto de su obra, que es sorprendente por la enorme multiplicidad de sus registros y objetos, merecen especial mención *O Pequeno Mundo*

(1988, Premio D. Dinis), *A Vida de Ramon* (1991), *Ubaro/A Minha Austrália* (1993, Premio Eça de Queirós), *Olhos Verdes* (1994, Premio Máxima de Literatura), los textos *Nuna nada de Ninguém* (1991) y *Clamor* (1994), que han sido representados en Portugal y dirigidos por Ana Tamen y Ricardo Pais respectivamente, así como la pieza escénica en dos actos *O Céu de Sacadura-Tragicomédia Ambígua*, encargada por el Festival de los Cien Días de la EXPO '98 de Lisboa.



ANN CHRISTIN ROMMEN

CO-DIRECTORA DE ESCENA

Realizó estudios de teatro, cine y televisión en la Universidad de Colonia. En 1983 trabajó como directora asistente en la Schauspielhaus de Colonia, donde se encontró con Robert Wilson. Desde ese momento comenzó a trabajar junto a él en las siguientes producciones: *the CIVIL warS*, *Einstein on the Beach*, *Alceste*, *Death, Destruction & Detroit II*, *De Materie*, *Hamletmachine*, *When We Dead Awaken* y *Parsifal*. A partir de 1992, Ann Christin Rommen trabaja como co-directora escénica de Robert Wilson. En calidad de tal ha realizado *Dr. Faustus Lights the Lights*, *Danton's Death*, *Orlando*, *Der*

Mond im Gras, *T.S.E.*, *Hamlet*, *Persephone* y *La Maladie de la Mort and Oceanflight*. Desde 1995 Ann Christin Rommen ha trabajado también para el grupo Condanza, ideando proyectos de música-danza que combinan música antigua con danza contemporánea.

Biografías

• • • • •



ELLEN HAMMER

DRAMATURGA

Nacida en Munich, estudió Literatura e Historia del Teatro. Entre 1967 y 1970 trabajó como asistente de dirección y dramaturga en el Münchner Kammerspiele, y desde 1970 a 1978 en la Berliner Schaubühne con Peter Stein y Klaus Michael Grüber, con el que ha continuado trabajando regularmente. Entre sus trabajos individuales sobresalen *Aus der Fremde* de Ernst Jandl (en la Schaubühne de Berlín), *Quartet* y *Philoctet* de Heiner Müller, *The Unknown*, basado en una pieza de Horvath (para el Piccolo Teatro de Milán), *Calígula* de Albert Camus y *Richard II* de

Shakespeare (en Graz). Ha sido dramaturga para los siguientes espectáculos de Robert Wilson: *Aleeste* de Robert Wilson y Heiner Müller, basada en Eurípides (Stuttgart), *Quartet* de Heiner Müller (así mismo para Stuttgart), *Le Martyre de Saint Sébastien* de Debussy, danzado (París), *King Lear* de Shakespeare (Frankfurt), *Swansong* de Chejov (Tokio), *La Nuit d'avant le Jour*, que fue espectáculo inaugural en la Ópera Bastilla de París, y en 1991 *La flauta mágica* de Mozart, también para la capital francesa.



STEPHANIE ENGELN

CO-ESCENÓGRAFA

Nacida en la ciudad alemana de Düsseldorf, Stephanie Engeln realizó estudios de arquitectura interior y diseño. Desde 1985 ha sido escenógrafa y coreógrafa en diversos teatros alemanes. Ha diseñado también decorados y vestuario para obras teatrales y para óperas. El año 1989 trabajó junto a Robert Wilson en *King Lear* de Shakespeare en Frankfurt. A partir de entonces ha colaborado regularmente con Wilson como escenógrafa asociada en proyectos para

teatro, ópera y exposiciones. Entre ellos, *Madama Butterfly*, *Hanjo/Hagoromo*, *Diutice Giapponese*, *Oedipus Rex*, *Pelléas et Mélisande*, *Lohengrin* o *Hamlet*, así como dos exposiciones: *Keir-Collection of medieval enamels* y *The Magical Garden*. Desde 1997 Stephanie Engeln trabaja también con Gabriele Henkel: por ejemplo, en el libro de fotografías de esta última titulado *Heine-Ein Bildermärchen*.



MOIDELE BICKEL

FIGURINISTA

Nació en Munich y se formó como diseñadora de vestuario en la Schaubühne de Berlín, donde trabajó desde 1970 hasta 1992. La mayor parte de sus diseños de trajes fueron creados para obras teatrales dirigidas por Peter Stein: *Peer Gynt*, *Der Prinz von Homburg*, *La Oresteia*, *Three Sisters*, *The Cherry Orchard*, *Titus Andronicus* (en Roma), *Julius Caesar* (Salzburgo) y, más recientemente, óperas como *Otello* y *Falstaff* (en la Ópera Nacional de Gales), *Pelléas et Mélisande* (en ese mismo teatro y en Chatelet

de París) o *Moisés y Aarón* (Amsterdam). Para Klaus Michael Grüber intervino en *Hamlet* (en Berlín) y en *Parsifal* (Amsterdam); para Patrice Chéreau en *Le Temps et la Chambre* (París), *Wozzeck* (Ópera Estatal de Berlín y Teatro Chatelet de París, con dirección musical de Daniel Barenboim y filmada en video) y en la película *La Reine Margot*; para Luc Bondy *Don Carlos* (Chatelet de París y Royal Opera House de Londres), y para Robert Wilson *Death, Destruction & Detroit I and II* (en Berlín).

Biografías

• • • • •



HEINRICH BRUNKE

ILUMINADOR

Alemán de nacimiento, Heinrich Brunke comenzó poco después de cumplir los veinte años a trabajar en el mundo del teatro con directores como Hans Lietzau, Dieter Dorn y Borislav Barlog y con escenógrafos como Wilfried Minks y Johannes Schütz. Entre 1976 y 1979 comenzó sus creaciones luminotécnicas en la Schauspielhaus de Hamburgo. Desde entonces ha sido responsable del diseño de la iluminación en numerosas producciones, muchas de ellas dirigidas por Robert Wilson: *Medea*, *Death, Destruction and Detroit*, *Orlando*, *The Black Rider*, *King Lear*, *La flauta mágica*, *Dr. Faustus Lights the Lights*, *Don Juan* último, *Alicia in Wonderland* y *Alice in Bed*. Ha trabajado así mismo con otros directores

como J. Ulrich (*Salome*), Hans Neuenfels (*Anthony and Cleopatra*), Wolfgang Engel (*Merchant in Venice* y *Doña Rosita*), Peter Eschberg (*Otello* y *Kinder der Sonne*), Peter Stein (*Wozzeck*) y Jürgen Flimm en numerosas producciones. También ha creado objetos luminosos y arquitecturas luminicas. Sus proyectos futuros más relevantes son los diseños de iluminación para *Madama Butterfly* que dirigirá Robert Wilson en la Gran Ópera de Tokio, para *Peter Grimes* (Peter Stein, Ópera Nacional de Gales), *Alceste* y *Orphée* (Robert Wilson, ópera Garnier, París).



REIKO KRUK

DISEÑADORA DE MAQUILLAJE

Nacida en Nagasaki, tras tener a su cargo la producción de películas comerciales en la NBC y en la televisión de su ciudad natal, se trasladó a Osaka para desarrollar nuevos productos cosméticos. Formó el grupo teatral Gekidan. En 1971 se trasladó a París, donde creó el estudio Métamorphose para el desarrollo de efectos especiales de maquillaje, tanto para el cine, el teatro, ópera, fotografía, anuncios, etc. Ha trabajado para películas como *Nosferatu* de Werner Herzog, *Les Uns et les Autres* de Claude Lelouch y *Le Cimetière des Voitures* de Fernando Arrabal, para obras teatrales como *Hamlet* y *Fausto* dirigidas por Antoine Vitez y *Peer Gynt* por Patrice Chéreau. Dentro del campo de la

ópera y el ballet ha tomado parte en *Manfred* (Rudolf Nureyev), *Master Singer* (Claude Regy), *Orlando paladino* (Petrika Ionesco), *Turandot* (Hiroshi Teshigahara), *Oedipus Rex* (Julie Taymor), etc. Asimismo ha trabajado como directora artística en piezas teatrales (*The Go Master* de Kawabata, *La descente d'Orphée* de T. Williams) y películas (*Little Hanako*), dirigido cortos cinematográficos, anuncios y vídeos promocionales de música pop, y realizado varias esculturas.

• • • • •

ANA PAULO RUSSO

LA REINA, CIENTÍFICO I



Natural de la ciudad portuguesa de Beja, Ana Paula Russo completó sus estudios superiores de Canto con la profesora Joana Silva. Más tarde los perfeccionó en Salzburgo y Lucerna con Elisabeth Grümmer y H. Díez. También asistió a cursos de Gino Bechi, C. Thiolass, Regine Resnik y Marimí del Pozo. Formó parte del Coro de la Fundación Gulbenkian y de varios grupos de cámara. Como solista ha actuado en conciertos de lieder, en oratorios y en óperas, tanto en su país como fuera de él. Ha participado en numerosos festivales de música, como los de Capuchos, Estoril, Algarve y Macao, y grabado discos: una

colección de canciones navideñas para voz y guitarra, un programa de piezas musicales relacionadas con el Palacio de Ajuda y *Matutino die Morti* de Domingos Bontempo. Entre los personajes operísticos que ha interpretado se encuentran Rosina de *El barbero de Sevilla*, Oscar de *Un ballo in maschera*, Ninette de *El amor de las tres naranjas*, Musetta en *La Bohème*, Hanna en *La viuda alegre*, Vespetta en *Pimpinone* de Telemann, Cunegonde en *Candide* de Bernstein o el papel protagonista de *El Ruiseñor* de Stravinsky.

YURI BATUKOV

EL REY



Nació en la ciudad rusa de Syktyvkar, cursó estudios de violín y canto en el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú e hizo su debut con la Ópera Sverdlovsk cantando *Eugenio Oneguín* y *La Traviata*. Actualmente reside en Alemania, donde cantó *Los cuentos de Hoffmann* de Offenbach y *Zar y carpintero* de Lortzing. Ha cantado un amplio abanico de papeles, desde Ibn-Hakia en *Yolanta*, Yeletsy en *La dama de picas* de Tchaikovsky,

Tchekalov en *Boris Godunov* de Mussorgsky, Griaznoi en *La novia del zar* de Rimsky-Korsakov, el Conde de Almaviva en *Las bodas de Figaro* de Mozart, Germont en *La Traviata*, Rodrigo en *Don Carlo* y Renato en *Un ballo in maschera* de Verdi, Hermann y Schlemil en *Los cuentos de Hoffmann*, el primer Nazareno en *Salomé* de Richard Strauss o Belcore en *L'elisir d'amore* de Donizetti.

HERBERT PERRY

VIAJERO I, VASCO DE GAMA



Desde su debut como Fraile en *Don Carlo* en la Gran Ópera de Houston, Herbert Perry ha interpretado una larga lista de papeles operísticos, entre ellos Truelove en *The Rake's Progress* de Stravinsky, Escamillo en *Carmen*, el rol titular en *Las bodas de Figaro*, Leporello en *Don Giovanni*, Colline en *La Bohème* y Angelotti en *Tosca*. Ha aparecido en el programa de televisión "Met's Live from the Lincoln Center" cantando *Elektra*, tomó parte en el estreno mundial de *Seraphim* en el Teatro Estatal de Stuttgart, así como en su reposición vienesa en la primavera de 1997.

También ha cantado el solo de barítono del *Requiem Alemán* de Brahms. Du debut en Italia tuvo lugar en el Teatro Bellini de Catania, y en el Festival de Salzburgo se presentó interpretando Tiresias en *Oedipus Rex* de Stravinsky en la producción de Peter Sellars. Últimamente, Herbert Perry ha actuado en teatros como la Ópera de Lyon, la Ópera de Niza, Houston Grand Opera, Washington Opera, New York City Opera, Óperas de Santa Fe, Cincinnati, Glimmerglass, Greater Miami Opera, Boston Lyric Opera, etc.

Biografías

• • • • •



DOUGLAS PERRY

MARINERO 1, CIENTÍFICO 3, VIAJERO 2

Inició su carrera europea con la Ópera Holandesa en el estreno mundial de *Satyagraha* de Philip Glass, interpretando el papel de Gandhi, con el que viajó también a la Ópera Lírica de Chicago, a la de San Francisco y a la de Seattle. En 1992 se presentó en el Metropolitan de Nueva York con motivo del estreno mundial de *The Voyager* de Philip Glass. Ha actuado en diversos teatros de ópera europeos y norteamericanos cantando Goro en *Madama Butterfly*, Orlofsky en *El Murciélago*, Pang y Pong en *Turandot*, Valzacchi en *El caballero de la rosa* y Quint en *Otra vuelta de tuerca* de Britten. Es invitado regularmente por la Florida Grand Opera, donde ha cantado

papeles como Arnalta en *La coronación de Pópea* de Monteverdi o los cuatro sirvientes en *Los cuentos de Hoffmann*. Recientemente ha debutado como l'Incredibile y el Abate de *Andrea Chénier* de Giordano en la Florentine Opera de Milwaukee. Douglas Perry ha actuado como solista con orquestas como la Sinfónica de Boston y en salas como el Carnegie Hall, donde ha cantado desde Bach y Haendel hasta obras contemporáneas.



SUZAN HANSON

CUERVO 1, VOZ EN OFF

Con gran experiencia tanto en el campo de la ópera como en el del teatro, Suzan Hanson hizo su debut en el Carnegie Hall neoyorkino cantando el *Magnificat* de Bach. Anteriormente ha trabajado con Philip Glass en Italia y en los Estados Unidos, interviniendo en los estrenos de *The Fall of the House Usher* (el papel de Madeline) y de *Hydrogen Jukebox* (Cheerleader). Otras interpretaciones operísticas de Suzan Hanson han sido como Laurie en *Tenderland*, Tytania de *El sueño de una noche de verano* de Britten con la New Israeli Opera en Tel Aviv, Musetta de *La Bohème* con la Kansas City Liric Opera y Tatiana de *Eugenio Oneguín* con

la Ópera de San José. Otros papeles de comedia musical que ha interpretado son Sharon en la gira norteamericana de *Master Class* (protagonizada por Faye Dunaway), Julie Jordan en *Carousel* (en el Denver Center Theatre), Johanna en *Sweeney Todd* (con la New Israeli Opera), Mabel en *The Pirates of Penzance* (Kentucky Opera), Amalia en *She Loves Me* (Utah Festival Opera) y Alma Mahler en *Doll*, bajo la dirección de Stuart Ostrow.

Biografías

• • • • •



JANICE FELTZ

LA REINA INDÍGENA, MISS UNIVERSO, DRAGÓN

Graduada por la Universidad de Arizona, completó su formación en el Merola Opera Program de la Ópera de San Francisco bajo la dirección de Kurt Herbert Adler.

Particularmente activa en el ámbito de la música contemporánea, Janice Feltz ha actuado en el estreno de varias obras, entre ellas *The Death of Klinghoffer* (encarnando tres personajes) de John Adams o *La Belle et la Bête* (el papel de la Bella) de Philip Glass, en cuyas grabaciones discográficas ha intervenido asimismo. Entre sus recientes actuaciones pueden citarse la *Sinfonía Primavera* de Britten con la Orquesta Filarmónica de Brooklyn, *Due Libri* de John Harbison en el Festival de Aspen bajo la dirección del autor, *Folk Songs* de Luciano

Berio con la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles bajo la dirección de Esa-Pekka Salonen, o *Ariadna en Naxos* de R. Strauss (el papel del compositor) en la Ópera de Arizona. Ha encarnado a Dorabella de *Così fan tutte* en la filmación de Peter Sellars y a Emma Jones en la producción de *Street Scene* de Kurt Weill realizada por Francesca Zambello para la Houston Grand Opera y el Theatre des Westens de Berlín. Entre sus inmediatos proyectos, interpretar *Pierrot Lunaire* de Schönberg y las *Mirabal Songs* de Harbison con la Boston Musica Viva y la Sinfónica de Seattle.



ANTHONY RODEN

HOMBRE DE HOJALATA, ACÉFALO

Ha actuado en prácticamente todas las compañías británicas de ópera, así como en muchos otros países, incluyendo su país natal, Australia. Su amplio repertorio incluye obras de Britten, Janacek, Rimsky-Korsakov, R. Strauss, Saint-Saëns o Tippett, además de Mozart y Wagner. Comenzó su carrera cantando papeles tales como Ferrando de *Così fan tutte*, Pylade de *Ifigenia en Táuride*, Tamino de *La flauta mágica* o Alfredo de *La Traviata*. Recientemente ha incorporado los roles titulares de *Peter Grimes* (en el Covent Garden londinense y en la Ópera de Friburgo), *Idomeneo* (en la Ópera Nacional de Gales) o *Tannhäuser* (South Australian Opera), así como Florestán en *Fidelio* (en el Festival de Glyndebourne). En los últimos años ha encarnado a Admeto en *Alceste* de Gluck, Vitek en *El caso Makropoulos* (ambos en

Glyndebourne), Tichon en *Katya Kabanova* (Ópera Nacional Escocesa) y *Desde la casa de los muertos*, todas ellas de Janacek. Así mismo, tiene en proyecto cantar *Makropoulos* en Hamburgo y Barcelona. Entre sus grabaciones se cuentan el *War Requiem* de Britten, el *Requiem* de Saint-Saëns y *The Wreckers* de Ethel Smythe, y, en video, *El caso Makropoulos* en la producción de Glyndebourne. Además de continuar su carrera como cantante de ópera y concierto, Anthony Roden es profesor en el Royal Northern College of Music de Manchester.



VINCENTI DION STRINGER

EL REY INDÍGENA. PIE DE ELEFANTE

Nació en Hartford, Connecticut, y se graduó en Música en el Eastern Nazarene College, en la Longy School of Music de Cambridge, donde estudió Voz con Donna Roll, y en el New England Music Conservatory. Stringer hizo su debut profesional el año 1991 en el New England Bach Festival como bajo solista en la *Misa en Si menor* de Bach. Desde entonces ha viajado regularmente por los Estados Unidos, Europa, China, Turquía, Oriente próximo y Sudáfrica. Entre sus interpretaciones recientes, pueden señalarse

Mahagonny Songspiel y *Dialogue between Fear and Hope after Death* de Kurt Weill bajo la dirección de Peter Sellars, *Cabildo* de Amy Beach, *Hänsel und Gretel* de Humperdinck, *Don Giovanni* de Mozart (el rol titular), *Die Verschworenen* de Schubert y los estrenos mundiales de *Walker* de T. J. Anderson y de *Fresh Faust* de Leroy Jenkins. Vincent Dion Stringer ha intervenido asimismo en las *premières* de la cantata *Defiance* de Elizabeth Swados y en las *Kerouac Songs* de David Alpher.



MARIA JONAS

CUERVO 2, CIENTÍFICO 2

Comenzó su carrera musical estudiando oboe con Helmut Hücke en la Escuela Superior de Música de Colonia. Posteriormente se trasladó a Venezuela, donde fundó una escuela de música en Puerto Ordaz, Orinoco. Allí comenzó sus estudios de canto, que perfeccionó en Barcelona con Montserrat Figueras, en Basilea con René Jacobs y en Londres con Jessica Cash. Ha trabajado asiduamente y grabado discos con Jordi Savall, y actuado en innumerables recitales al lado del laudista Stephen Rath, con el que ha grabado un disco de arias de Barbara Strozzi.

Últimamente Maria Jonas ha centrado su actividad en ópera y música contemporánea. Ha actuado como artista invitada en la Schauspielhaus de Bochum, el Landestheater de Neuss, el Festival Barroco de Batzdorf, Teatro Regio de Parma, Teatro Comunal de Ferrara y Schlossoper Ludwigsburg. Ha fundado Condanza, un grupo que combina música antigua con danza moderna y que se presentó en 1996 con *Condanza Spirituale*, dirigida por Ann-Cristin Rommen y danzada por Isabel Funthausen.



FABRICE RAVIOLA

MARINERO 3, VIAJERO 3

Nació en Ginebra y estudió Canto en la Escuela Superior de Música de Viena antes de ser contratado por el Gran Teatro de su ciudad natal para interpretar la ópera *El amor de las tres naranjas* de Prokofiev. Posteriormente ha vuelto a actuar en repetidas ocasiones con esa compañía. Ha subido a los escenarios de numerosas ciudades europeas encarnando papeles como los de Figaro en *El barbero de Sevilla* de Rossini y en *Las bodas de Figaro* de Mozart, Malatesta en *Don Pasquale* de Donizetti o

Herr Fluth en *Las alegres comadres de Windsor* de Nicolai. También ha cantado el *Requiem Alemán* de Brahms en Praga y se dedica asiduamente al lied, a la *melodie* y a la canción de cámara. Forma parte del Cuarteto Vocal de Zurich (Zürcher Vokalquartett), con el que ha viajado por numerosas ciudades europeas. Recientemente ha intervenido en *Turandot* de Puccini, y en breve aparecerá en la ópera de Tel Aviv interpretando *Billy Budd*.

Biografías

• • • • •



Z H E N G Z H O U

MARINERO 2, VIAJERO 4

Estudió música en el Conservatorio de Shanghai, se graduó en el Conservatorio de St Louis y perfeccionó sus conocimientos en la Universidad de Illinois y en el Instituto de Viena, donde obtuvo un Diploma en Lied. Debutó cantando *Las bodas de Figaro* en la Ópera de Illinois, en la de San Francisco y en el Metropolitan de Nueva York. Otros títulos con los que ha sido repetidamente escuchado son *Lucia di Lammermoor*, *La Traviata*, *La forza del destino*, *Christopher Columbus*, *Madama Butterfly*, *El barbero de Sevilla*, *Turandot* y *the CIVIL War*. Es muy activo, así mismo, en el campo del oratorio. Ha

tomado parte en el estreno en China del *Requiem Alemán* de Brahms. Entre sus más recientes o inmediatas actuaciones figuran *Beauty and the Beast* de Philip Glass, los *Requiem* de Brahms y Fauré, *El Mesías* de Haendel, *Carmina Burana* de Orff, *Des Knaben Wunderhorn* de Mahler y *Madama Butterfly* de Puccini.



M A R I N A F E R R E I R A

GALLO DE BARCELOS, -HOMBRE PERRO

Concluyó sus estudios de Canto con Joana da Silva en Lisboa, perfeccionándolos en Lucerna con Elisabeth Grümmer y en Salzburgo con Christa Ludwig. Becada por la Fundación Gulbenkian, trabajó en Londres con Meriel St Clair y Vera Rozsa. Canta regularmente cantatas y oratorios, ha dado recitales de lied en Portugal y actuado en los Festivales de Capuchos, Estoril, Sintra, Algarve, Azores, Macao y Flandes. Ha sido escuchada asimismo en Italia, Londres, París, Atenas y Bruselas, y estrenado en Portugal los *Lieder op. 13* de Zemlinsky, los *8 frühe Lieder* de Webern y los ciclos completos *Cancionero español* y *Cancionero italiano* de Hugo Wolf. Ha efectuado grabaciones para la Radio Belga,

Rio France, RDP y RTP, y *The Bear* de Walton para la Radiotelevisión Portuguesa. En 1987 se presentó en el Teatro Nacional de San Carlos y desde entonces ha interpretado *Dido y Encas*, *Las bodas de Figaro*, *La Sonámbula*, *Trilogia das Barcas*, *La Valquiria*, *Mefistofele*, *El amor de las tres naranjas*, *Blimunda*, *El Murciélago*, *Eugenio Onegin*, *La Spinabla*, *Street Scene*, *Ariadne auf Naxos*, *Le Rossignol* y *Suor Angelica*.



PAULA PIRES DE MATOS

JUDY GARLAND, SIAMESA 1

Nacida en Lisboa, cursó estudios de Piano y de Canto gregoriano y se graduó en la Escuela Superior de Música de Lisboa. Perfeccionó sus conocimientos en la Guildhall School de Londres con Noelle Barker, y más tarde con Emma Kirkby, David Roblou, Nigel North, Robin Bowman y Paul Hamburger. Así mismo, ha tomado parte en clases magistrales con René Jacobs, Jessica Cash, Jill Feldman y Gundula Janowitz. Ha dado recitales en Portugal y fuera de él con los pianistas Nuno

Vierira de Almeida e Ilda Ortín, la clavecinista Cremilde Rosado Fernandes, la Orquesta del Siglo XVIII y la Orquesta de la Capilla Real. Ha cantado la ópera *David et Jonathas* de M. A. Charpentier bajo la dirección de William Christie, e intervenido en la grabación de un disco de música portuguesa del XVIII con la Capela Lusitana. Su actividad concertística se distribuye entre música antigua, oratorio, lied, melodie y canción del siglo XX.



SANDRA MEDEIROS

SIAMESA 2

Nacida en San Miguel, en las Islas Azores, realizó el Curso general de Canto en el Conservatório Regional de Ponta Delgada, y el Curso superior en la Escola Superior de Música de Lisboa. Entre sus profesores se contaron Olga Prats y Nuno Vieira de Almeida. Siguió también cursos de Interpretación y Técnica vocal con Rudolf Knoll, Ileana Cotrubas, Christiane Eida-Pierre y Liliana Bizineche. En 1996 formó parte del elenco que interpretó *Um Auto de Gil Vicente*, y al año siguiente encarnó a Clara en

Porgy and Bess de Gershwin. Otras obras que tiene en repertorio son el *Stabat Mater* de Pergolesi, *Gloria* de Vivaldi, *Exsultate jubilate* de Mozart, *Cantata BWV 61* de Bach, *Introduktion oder Eingang* de Schütz, *El Mesías* de Haendel y el *Requiem* de Stephen Elliot, en cuyo estreno participó. Actualmente forma parte de los grupos Azul y Capela Lusitana, este último dirigido por Gerhard Doderer.



DAVID LEE BREWER

HOMBRE CUCHARA

Obtuvo su graduación en Música en la Universidad de Langston y un diploma en el Chicago Institute of Music. Actualmente perfecciona sus conocimientos con Ben Heppner. Ha trabajado y formado parte del elenco de la Ópera Lírica de Cleveland, donde, entre otros personajes, ha interpretado a Romeo en *Romeo y Julieta* de Gounod, Don José en *Carmen*, Sportin' Life en *Porgy and Bess* y el Duque en *Rigoletto*. Ha cantado también *Elías* de Mendelssohn, *El Mesías* de Haendel, el *Requiem* de Berlioz y las *Visperas solemnes* de Mozart. Ha ofrecido recitales en

Houston, Filadelfia, Tulsa, Cleveland, Los Angeles y Jamaica, y realizado giras por España y Portugal cantando repertorio afroamericano. La pasada temporada, David Lee Brewer ha cantado *Porgy and Bess* con la Houston Grand Opera en los Estados Unidos, Europa y Japón, y *Rigoletto* también en gira con la Ópera de Cleveland. Así mismo ha interpretado el papel de Lucius en el estreno mundial de *Black Water* de John Duffy y Joyce Carol Oates en el American Music Theater Festival.

Biografías

• • • • •



DIOGO INFANTE

NARRADOR

Con veinte años de edad completó sus estudios como actor en la EHTA, y cuatro años más tarde en el Curso de Teatro de la ESTC. Su debut profesional tuvo lugar en el film *Nurem* de Ana Luísa Guimarães. Su primer papel en el teatro fue Edmund en *El Rey Lear* de Shakespeare para el TEC, personaje que volvió a interpretar en el Teatro Nacional D. Maria II. Recientemente ha participado en producciones del Teatro da Malaposta y del Novo Grupo/Teatro Aberto. Ha encarnado muy diversos papeles en obras teatrales de Molière, Chejov, Gil Vicente, Ibsen, Harold Pinter, Brecht, Botho Strauss, Manuel Puig, Frank McGuinness o Paul Rudnick. También ha alcanzado notoriedad

como director de las obras *Um Vestido para Cinco Mulheres* y *Odeio Hamlet* y por sus intervenciones en filmes como *Tres Palmeiras* de João Botelho, *Encontros Imperfeitos* de Jorge Marecos, *Sinais de Fogo* de Luís Filipe Rocha, *Mortinho Por Chegar a Casa* de Carlos da Silva e George Sluizer, *Fátima* de Fabrício Costa y *Tentação* de Joaquim Leitao. Ha trabajado también en las series de televisión *Banqueira do Povo* y *A Paz dos Anjos*.



JEAN PAUL BUCCHIERI

ASISTENTE COREOGRÁFICO, BAILARÍN

Nacido en Italia, tras formarse en el campo de la danza contemporánea en París, se traslada a Italia, donde cursa estudios de ballet clásico, trabajando con Frederick Jahn y Marc de Graef, entre otros. Ingresa en el Ballet de Toscana, que dirige Cristina Bozzolini y participa en el film *Luna incantata*, ganador de la Palma de Oro en el Festival de Cannes en 1993. Ese mismo año debuta en el Teatro Verdi de Génova con Larrio Ekson y, poco después, se traslada a Portugal para trabajar con Olga Roriz en la Compañía de Danza de Lisboa. En 1996 trabaja en Londres en el Claire Russ Ensemble. Como coreógrafo gana con *Game Over* el Premio de la Prensa en el Concurso de Danza de Primavera de Florencia. En Mantua presenta la coreografía *Le Mie Emozioni* y en Portugal, *Condana*. El año

1994 coreografía en Lisboa las óperas *Tordeyulia* y *Gato por Lebre*, así como, para la Compañía de Danza de Almada, *Rosso di sera...bel tempo si spera*, *Husões* y *Becos*; y para la Escuela Superior de Danza, las obras *Para onde já não existe* y *Sconcerto*. En 1997 crea en Guadalupe *Regard I e II*. En 1998 presenta en el Museo de la Electricidad de Lisboa *Kilowatt 330 y*, en el ámbito de la EXPO '98, *Passado 100 Futuro*, además de trabajar como bailarín y consultor de movimientos en *Corro Branco*. Ha dado clases en Italia, Francia, Inglaterra, Caribe y Portugal, invitado por la Escuela Superior de Danza de Lisboa.

Biografías

• • • • •



MEAGAN BAILEY

BAILARINA

Nació en Sydney, Australia, donde estudió danza, canto y drama antes de incorporarse al National Theatre Ballet School de Melbourne. Compagina sus estudios con trabajos en diferentes compañías de danza no profesionales, así como en cine y televisión, con papeles en películas como *Mother* y la mini-serie *Bodyline*, ambas para film Australia. En 1995 se traslada a Europa,

donde debuta como solista en el Wiener Ballet-Theater antes de estudiar en el London Contemporary Dance School. Desde entonces ha bailado con Reference Section (Londres), en el Teatro Nacional de San Carlos (Lisboa) y ha participado en la creación y en el estreno de *Corvo Branco* en la EXPO '98.



ESTEBAN BARRIOS

BAILARÍN

Estudió Danza contemporánea en la Escuela Nacional de Arte de La Habana y Ballet clásico en la Escuela Vocacional de Ballet y en la Facultad de Ballet Clásico, así como Música en el Conservatorio Cervantes de la capital cubana. Ha trabajado con el Conjunto Nacional de Espectáculos de Cuba, en el Ballet Tropicana, en diversas representaciones operísticas, teatrales, programas de televisión,

etc. Ha sido profesor de ballet clásico en la Escuela Vocacional de Habana, de danza contemporánea en la Academia África Guzmán, de Madrid, y ha trabajado como coreógrafo en las representaciones madrileñas de *Pantaleón y las visitadoras* de Vargas Llosa.



CARLOS MARIA DA CRUZ

BAILARÍN

Nacido en Lisboa, ha seguido cursos de Pintura, Escultura y Escenografía en Venecia. Ha trabajado en obras dirigidas por Robert Wilson, Jérôme Savary, Maiko Hori, Pierluigi Pizzi, Giancarlo Cobelli, Tommaso Rossi, Felix Ruckert y Francisco Rider, actuado en las peli-

culas *City of Strangers*, de Encke King, y *Tráfico*, de João Botelho, y dirigido cortos como *Errant Night*, *Les Fêtes Avant Les Sirènes* y *Calidoscopio*.



MARIA DUARTE

BAILARINA

Licenciada en Derecho, realizó un Curso de Actores de la Escuela Superior de Teatro y Cine. En el campo de la danza contemporánea se formó en Forum Danza. Como actriz ha trabajado, entre otros, con Rugerio de Carvalho, Carlos J. Pessoa o José Wallenstein, sobre textos de Lorca, Genet, Chejov,

Shakespeare, Joyce, T. S. Elliot, Racine, Molière, etc. Fundadora y directora de Proyecto Teatral, ha dirigido las obras *Dissidencias* (1997) y *Para ser cantado sobre as aguas* (1998).

Biografías

• • • • •



GONÇALO FERREIRA DE AIMEIDA

BAILARÍN

Tras cursar estudios de Teatro en la Escuela Superior de Cine y Teatro de Lisboa, desde 1991 trabaja como actor encarnando papeles como Demetrius, de *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare, o como la reina perversa de *Blancanieves y los siete enanitos*.

También ha trabajado con el grupo Proyecto Teatral y con el director de escena João Grosso. En 1997 dirige una versión de *Some like it hot*, de Billy Wilder.



RAQUEL MADRUGA

BAILARINA

Comenzó sus estudios de Danza a los siete años, y a los diez ingresa en la Escuela de Danza del Conservatorio Nacional de Lisboa. Más tarde siguió un Curso en el Teatro San Carlos y obtuvo una beca para la Escuela Superior de Danza. Su formación abarca tanto Danza clásica como contemporánea, además

de Sevillanas y Flamenco, que estudia y cultiva últimamente. Desde 1995 es profesora de la Royal Academy of Dancing de Londres.



FERNANDO NOGUEIRA

BAILARÍN

Estudió en París Danza, Actuación y Dirección de actores. Ha trabajado en los cortos cinematográficos *Un jour ou l'autre*, *Partez-moi*, *Saint d'obstacle*, *Dans le parc du Chateau noir* (todos ellos en 1994), *La chevelure* (1995), *Où est-ce qu'on va?* (1996), *Famille* (1997) y en el largometraje *Marvais Genre* (1996), en diversos anuncios y

en óperas como *Norma* de Bellini, *Les Troyens* de Berlioz, ambas en el Teatro Nacional San Carlos de Lisboa el año 1998, y *Corvo Branco* en su estreno en el Teatro Camões de la capital lusa.

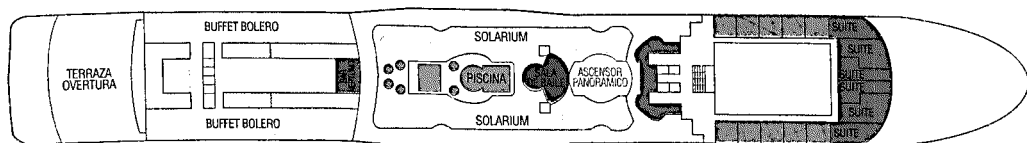


EMANUELA NOT

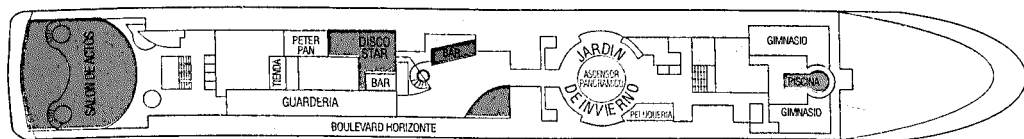
BAILARINA

Graduada en Arquitectura por la Universidad de Venecia, ha realizado varios trabajos y seminarios sobre Arquitectura, Cine y Teatro en Venecia, Berlín y Barcelona. Ha realizado cursos de post-graduado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, sobre Cine de vanguardia y Arquitectura y trabajado como diseñadora gráfica en

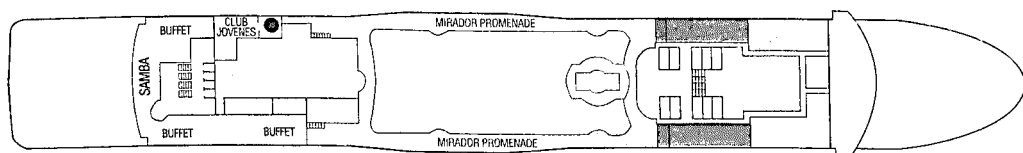
Venecia. Ha sido invitada por diferentes escuelas de arquitectura de la capital del Veneto como profesora de "lectures-promenades". Ha participado asimismo, como directora y actriz, en diferentes cortos de cine, en colaboración con Carlos M. da Cruz.



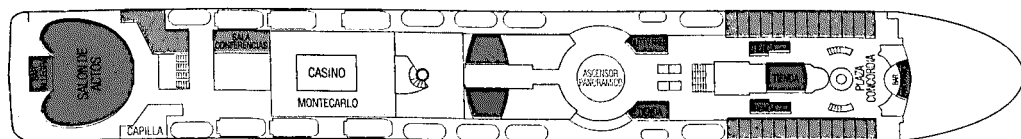
Cubierta Butterfly



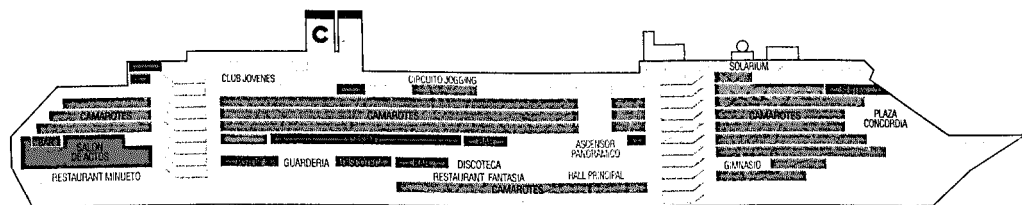
Cubierta Rigoletto



Cubierta Carmen



Cubierta Traviata



Abono de temporada.

Cada una de las cubiertas del Costa Victoria tiene nombre de ópera. Cada uno de nuestros cruceros

El Mediterraneo, el Caribe o el Golfo de México. Consulte en su agencia de viajes.



Costa

Navegamos para divertirte.



CLAUDIA OLIVEIRA

BAILARINA

En 1987 ingresa en la Escuela Superior de Danza del Conservatorio Nacional, donde estudia con Wasco Wellenkamp. Paralelamente colabora con varios coreógrafos y, al finalizar sus estudios, participa en un proyecto con la coreógrafa Kumiko Kimoto en Düsseldorf y Arnhem. En Portugal participa en *Passa por Mim no Rossio*, de Felipe la Féria, en la ópera de cámara *Cânticos para a remissão da fome*,

de Chagas Rosa, y en la pieza de teatro *As Bacantes*, con escenografía de Fernando Lapa. En 1996 colabora en un proyecto de coreografía de danza contemporánea de Ludger Lamers. En la actualidad completa su licenciatura en Sociología y Planificación y comparte su actividad artística como bailarina con un trabajo de investigación sobre la sociología del arte y la cultura.



VITALINA SOUSA

BAILARINA

Nacida en Lisboa, Vitalina Sousa asistió al Curso de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura de Lisboa y al Curso de Escultura del Museo de Arte Contemporáneo de la capital portuguesa. En 1997 comenzó su

formación dentro del campo de la Danza, al que en la actualidad se dedica preferentemente.



MASSIMILIANO DE TADDEI

BAILARÍN

Su primer trabajo profesional tuvo lugar el año 1994 en el espectáculo *Il Nalone* de Jean Genet en el Auditorio Modigliani de Padua y bajo la dirección de Roberto Innocente. En 1995 y 96 participa en laboratorios de máscaras y de teatro danzado en diferentes

salas de Padua, y más adelante en el de danza clásica del Centro Teatral de Ricerca de Venecia bajo la dirección de Elena Randi. Interviene en el espectáculo *Pes*, que viaja a Utrecht, Saint Nazaire y Bremen.

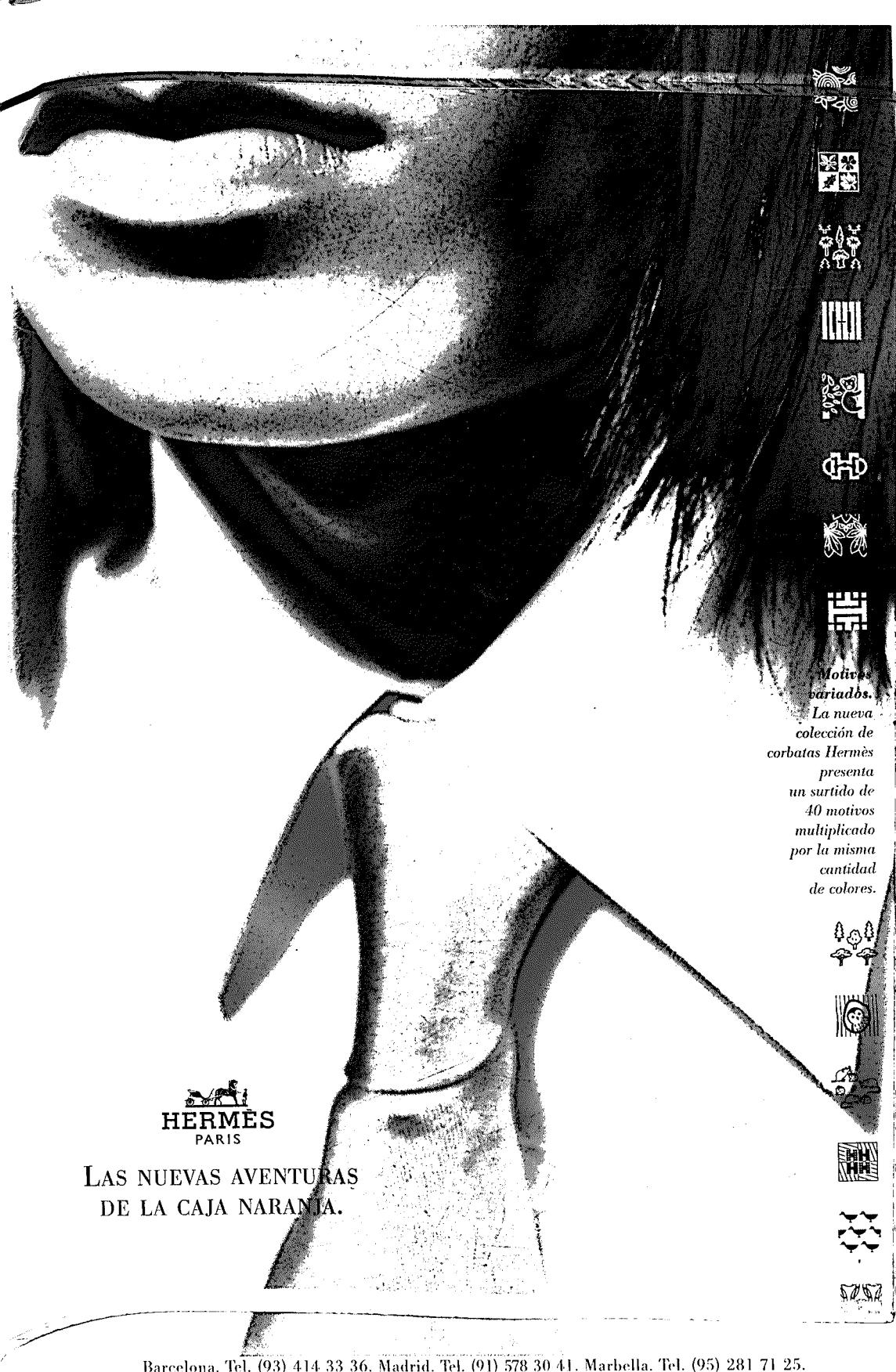


HENRIQUE CAYATTE

ILUSTRACIÓN DE CUBIERTA

Nacido en Lisboa, Henrique Cayatte es uno de los más conocidos diseñadores portugueses y un artista plástico en un sentido más amplio. En 1985 participó en la Primera Exposición de Ilustradores Portugueses y fue nombrado Miembro de la Selección Portuguesa en la Biental Internacional de Ilustración Infantil de Bratislava. Al año siguiente obtuvo el Primer Premio de Ilustración de la Secretaría de Estado de Cultura por el conjunto de su obra. En 1988 le fue otorgado el Premio de Ilustración concedido por la Fundación Calouste Gulbenkian. Autor y fundador del

periódico Público, en 1991 fundó asimismo el Atelier Henrique Cayatte, donde desempeña trabajos de diseño en el ámbito cultural, educativo y científico, ilustración y producción de trabajos editoriales, como asesoría gráfica pluridisciplinar y multimedia. Responsable, junto al arquitecto italiano Pierluigi Cerri, del sistema de señalización y comunicación de la EXPO '98. Es autor de los CD ROM "Biblioteca Virtual de Autores Portugueses" para la Biblioteca Nacional (1998) y "Arte Contemporánea do Século XX" para el Instituto de Arte Contemporánea.



*Motivos
variados.
La nueva
colección de
corbatas Hermès
presenta
un surtido de
40 motivos
multiplicado
por la misma
cantidad
de colores.*



**LAS NUEVAS AVENTURAS
DE LA CAJA NARANJA.**

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

Fundada en 1903 por la mayoría de los componentes de la Sociedad de Conciertos (la primera orquesta estable de España, creada por Barbieri), se presentó en el Teatro Real de Madrid el 7 de febrero de 1904 dirigida por Alonso Cordelás. En 1905 se inició una fecunda colaboración con Enrique Fernández Arbós que se prolongó durante tres décadas, en las que ocuparon el podio figuras de la talla de Richard Strauss e Igor Stravinsky. Tras la muerte de Arbós, la titularidad de la orquesta fue ocupada por directores españoles como Conrado del Campo, José María Franco, Enrique Jordá y Vicente Spiteri. En 1981, tras un acuerdo con el Ministerio de Cultura,

pasó a ser la orquesta estable de todas las producciones del Teatro de la Zarzuela, lo que coincide con el reinicio de su actividad puramente sinfónica. Además de trabajar con todos los directores españoles más importantes, ha sido dirigida por maestros de la talla de Peter Maag, Pinchas Steinberg y Kurt Sanderling. En 1993 recibió el premio a la creación musical de la Comunidad de Madrid y al año siguiente celebró el nonagésimo aniversario de su creación con una serie de actos, publicaciones y grabaciones. Este año ha firmado un acuerdo con la Fundación Teatro Lírico para atender las necesidades orquestales de los espectáculos del Teatro Real.

VIOLINES I

Manuel Villuendas (C)
Jan Poda
Victor Mircea Ardelean
Jan Koziol
Mitchell Sven Andersson
Jacek Cygan
Rodica Chirila
Farhad Mehdi Sohrabi
Cristina Gutiérrez
Joaquín Botana
Wolfgang Izquierdo
Victor Bercovich
Erik Ellegiers
Arturo Guerrero
Carmen Susana Mezei
Vera K. Paskaleva
Manuel Camacho
Shoko Muraoka

VIOLINES II

Eduardo Muñoz
Varghaollah Badiee
Esperanza Velasco
Ricardo Kwiatkowski
M^a Carmen Garrido
Ali Reza Hariri-Pour
Bárbara Wierzbicka-Borón
Ángeles Egea
Manuel del Barco
Marina Ethel González
Marianna Toth
José Torres
Minjung Cho
Tomoko Kosugi
Alexander Morales

VIOLAS

Sergio Vacas
Alan Kovacs
Hanna Ambros
Emilian Szczygiel
Alex Rosales
Josefa Lafarga
Santiago Kushevatzky
Ricardo Sánchez Pozas
Vidór Vankay
Mariano Pulido
Zvetlana Arapu
Manuel Ascanio

VIOLONCHELOS

Pedro Corostola (S)
Rafael Ramos (S)
John Paul Friedhoff (A)
Josif Gal
John Bradley Magee
Michele Prin
Hamid Kazerani
Milagros Silvestre
Luis Cosme González
Andrés Ruiz
Felipe Caicedo
Josefina Quiles

CONTRABAJOS

Fernando Poblete
Daniel Machado
Rubén Ricardo Giorgis
José Luis Ferreyra
Silvia Costigan
Stelian Sandu
Holger Ernst
Bernhard Huber

FLAUTAS

Pedro González
Rafael Revert
Pilar Constanancio
Jaume Martí

OBOES

Carmen Guillem
Cayetano Castaño
M^a Carmen Ruiz
Juan Ramón Valero

CLARINETES

Adolfo Garcés
Antonio Golig
Andrés Zarzo
Alfredo Bononad

FAGOTES

Rafael Ángel
Enrique de Cabo
Salvador Aragón
Francisco Alonso

TROMPAS

Ramón Francisco Cuevas
Fernando Puig
Juan Andrés Boronat
Vicente Ferrer

Jesús Osca
Manuel Asensi

TROMPETAS

Francisco Ramírez
Luis González
Manuel Ortego
Andrés Micó

TROMBONES

Alejandro Galán
Simeón Galduf
Antonio Zapata

TROMBÓN BAJO

Gilles Lebrun

TUBA

Walter Rand Stormont

ARPAS

Mickaëlle Granados
Susana Cernheio

TIMBALES

Dionísio Villalba
José Manuel Llorens

PERCUSIÓN

Ricardo Valle
Juan José Guillem
Juan José Rubio

(C) Concertino

(S) Solistas

(A) Ayuda de solista

Alejandro Galán

(Inspector)

José María Fernández

(Archivero)

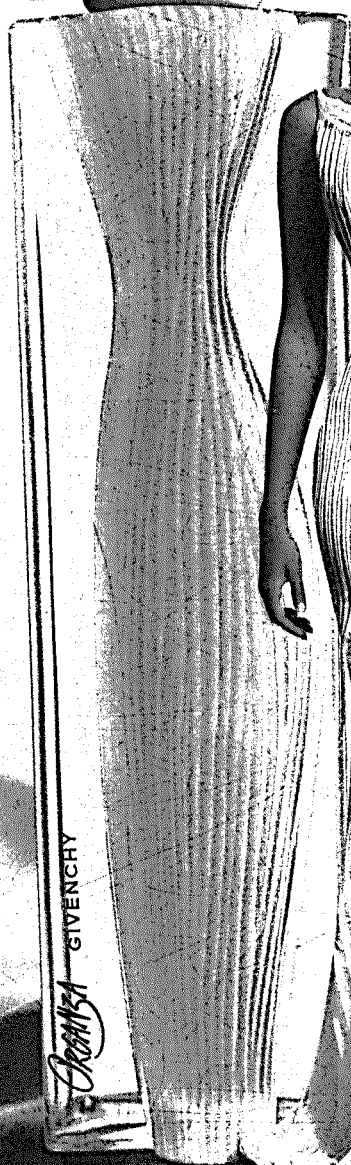
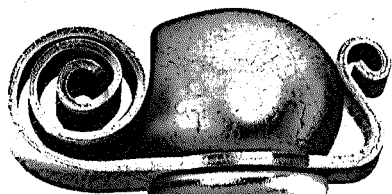
Alfonso Gallardo

(Auxiliar)

GIVENCHY

ORGANZA

"QUELQUE CHOSE EN MOI D'ETERNEL"



Patronato de la Fundación Teatro Lírico

• • • • •

Presidencia de Honor	SS.MM. los Reyes de España
Presidenta	Excm. Sra. D ^a Esperanza Aguirre y Gil de Biedma Ministra de Educación y Cultura
Vicepresidente	Excmo. Sr. D. Alberto Ruiz-Gallardón Jiménez Presidente de la Comunidad Autónoma de Madrid
Secretario General	Ilmo. Sr. D. Jaime Ignacio González González Subsecretario del Ministerio de Educación y Cultura
Comisión Ejecutiva Presidente por delegación	Excmo. Sr. D. Miguel Ángel Cortés Martín Secretario de Estado de Cultura
Secretario	Ilmo. Sr. D. Jaime Ignacio González González Sr. D. Eduardo Casanueva Pedraja
Vocales	Sr. D. Gonzalo Alonso Rivas Comisión de Patrocinio y Comercialización Sr. D. Joaquín Álvarez Montes Ilmo. Sr. D. José Antonio Campos Borrego Subdirector General de Música y Danza Ilmo. Sr. D. Regino García-Badell Arias Sr. D. José Luis Gómez García Ecmo. Sr. D. Ramón González de Amezúa Noriega Comisión de Patrocinio y Comercialización Sra. D ^a Josefina Halffter Jiménez Ilmo. Sr. D. José López López Comisión de Patrocinio y Comercialización Ilmo. Sr. D. Tomás Marco Aragón Director General del INAEM Ilmo. Sr. D. Gustavo Villapalos Salas Consejero de Educación y Cultura de la Comunidad Autónoma de Madrid

Teatro Real

• • • • •

GERENCIA

Gerente Juan Cambreleng Roca
Secretaría de Gerencia Cristina Jerez
Esther Valls

DIRECCIÓN ARTÍSTICA Y MUSICAL

Director artístico y musical García Navarro
Coordinador artístico
en el escenario Eric Vigie
Ayudante de la Dirección
artística y musical Jesús Iglesias Noriega
Secretaría de la Dirección
artística y musical Denise Heuri
Jefe de Producción Javier Escobar
Adjunta de Producción Afton Beattie
Ayudantes del Departamento
de Producción Ana Ramírez
Roberta Ruggeri
Secretaría de Producción Mónica Barón
Maestra repetidora principal Patricia Bayer

ADMINISTRACIÓN GENERAL

Administrador General Francisco Gutiérrez de Luna
Secretaría del
Administrador General Amparo Arribas
Teresa Medina

RECURSOS HUMANOS

Jefe de Recursos Humanos Juan Segura
Ayudante del Departamento Chus Barriga
Auxiliar administrativa
del Departamento Victoria Moreno

CONTABILIDAD

Jefe de Contabilidad José María Cabrero
Ayudante del Departamento Susana Rubio
Auxiliares administrativas Carolina Gamo
Paloma Sarrión

ADMINISTRACIÓN GENERAL

Jefe de Servicios Generales José Luis Guerrero
Ayudante del Departamento Carlos Valverde
Auxiliar administrativo Manuel García
Secretaría Carmen García-Ochoa

Jefa de Régimen Interno y Sala Marisa Losa
Ayudante del Departamento Joaquín Arroyo
Aparejador Andrés Barrio

COMUNICACIÓN

Director de Comunicación Tomás Martín de Vidales
Secretaría de Comunicación Eugenia Eiriz
Coordinador de Mecenazgo José Ignacio Calderón
Jefe de explotación económica Fernando de Yzaguirre
Jefe de Prensa Juan I. Marchán Burriel
Prensa Internacional Graça Ramos
Ayudante del Departamento Inés Tostón
Editores Ángel Carrascosa Almazán
Miguel Ángel de las Heras
Documentalista Elena Pinillos
Servicio de Taquillas
prestado por BCS Spain

RELACIONES EXTERNAS

Jefe de relaciones externas y
protocolo Pedro Jover
Relaciones públicas María Weissenberger

INFORMÁTICA

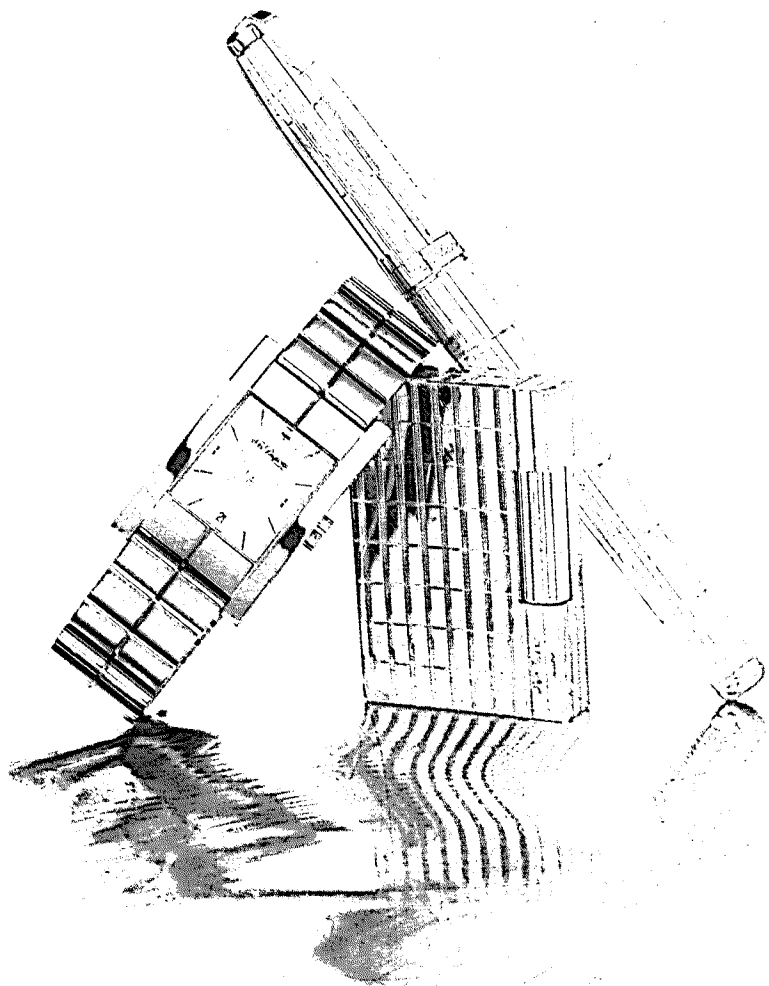
Jefe del Departamento Fernando Martínez
Ayudante del Departamento José Antonio Calderón

OFICINA TÉCNICA

Director Técnico José Luis Tamayo
Adjunto a la Dirección Técnica Daniel Bianco
Ayudante del Director Técnico Aurora Rosales
Delineante Francisco Polo
Secretaría de la Oficina Técnica Mónica Nieto
Jefa de Regiduría Marta Maier
Jefes de Escenario Manuel Fontanals
Carlos Abolafia
Jefe de Mecánica Escénica Rafael Sanguino
Jefe de Maquinaria Antonio Pozón
Jefe de Utillería Álvaro Aguado
Jefe de Electricidad José Luis Canales
Jefe de Audiovisuales Francesc Permanyer
Jefa de Peluquería, Vestuario
y Maquillaje Ana Garay

S.T. Dupont

PARIS



~ *E*critura Fidélío

y encendedor Gatsby.

Chapado en plata.

Reloj Géométrie.

Acero, cristal de zafiro

Sumergible hasta

30 metros.

D

LE REFLET de LA PERFECTION depuis 1857

REGIDURIA

 Regidores de nivel 1 Guillermo Carbonell
 María Pérez-Bermúdez
 Regidores de nivel 2 María José Hernández
 Alfonso Romero
 José Antonio Torres
 Diego Crespo
 Hugo Fernández
 Beatriz Ausín
 Carlos Roberto Aragón

MECÁNICA ESCÉNICA

 Jefe de nivel 2 Juan Ignacio Alemany
 Subjefe Jesús Gamelo
 Operadores María Dolores Andreu
 José Antonio Fernández-Puebla
 Cristina Maniglia
 Miguel Ruiz
 Esteban Martínez Tomico
 Juan Francisco Estrada
 Sara Amich

Oficiales José Antón
 Ángel Delgado
 Antonio Velázquez
 José Luis Estévez Recio
 Antonio Segovia

MAQUINARIA

 Jefes de nivel 2 Enrique Bódalo
 Pablo Sánchez
 Óscar Muñoz
 Subjefes Luis Jiménez
 Eduardo Romero
 Sergio Santos
 Subjefe de Taller Francisco Javier Hernández

Oficiales Alba Albaladejo
 José Ramón Berzosa
 Antonio Castro
 Óscar de Diego
 Carlos J. Gallardo
 Santiago Jiménez
 Francisco José López
 Emilio López
 José María López
 Manuel Martínez
 Pablo Quintana
 César Recuenco
 David Reneses
 Adolfo Ruano
 Silvia Rubio
 Juan José de Castro
 Cándido Saavedra
 Jorge Sánchez
 Mariano Zapardiel
 Amalio Atienza
 Francisco Javier Arévalo

Juan Carlos García
 Carlos Pérez
 Miguel Ángel Piñeiro
 Andrés Pérez
 Francisco Padilla
 Ricardo Pedrera
 Justo Manuel Abad
 Ángel Muñoz
 José Antonio Torres
 Juan José Bautista Castejón
 Miguel Jiménez
 Julián Zapardiel
 Augusto José Torres
 Antonio Walde
 Juan Carlos Moldes
 Ulises Álvarez
 Pedro Muñoz
 José M^a López León
 Francisco Tello
 José A. Ruiz Moreno
 José L. López Izquierdo
 Eugenio Donaire
 Raul Martín

UTILERÍA

 Jefes de nivel 2 Vicente Bravo
 Mariano Sánchez
 Carlos del Tronco

Subjefes Raquel Aladro
 Juan Ramón Laca
 Graciela Zárate
 Oficiales M^a del Carmen Calvo
 Francisco García
 Daniel Martín
 Luis Mosquera
 M^a del Carmen Mosquera
 Juan Luis Sánchez
 Luis Muñoz
 Alberto Romero
 Carmen Aguado
 Antonio Calvo
 José Daniel Nicolay
 Daniel Sánchez
 Francisco J. Martínez
 David Arranz
 Margarita Sánchez
 Estibaliz Sáez
 Aristides Cajide
 Silvia Blázquez
 Ángel Infante
 María Otegui
 José Vaquero
 Susana de Benito

ELECTRICIDAD

 Jefes de nivel 2 José Luis Jiménez
 Ángel Palomino
 Gabriel Torres Martín

• • • • •



HALLOWEEN

EAU DE TOILETTE

J. D. E. R. O. Z.

• • • •

166 • THEATRO REAL

Créditos

• • • •

ILUSTRACIONES

Ilustración de cubierta: obra de Henrique Cayatte, sobre un boceto para *Corvo Branco* de Robert Wilson. Encargo de la Fundación del Teatro Lírico, Teatro Real.

Páginas 30 y 138: Philip Glass. Foto © Timothy Greenfield-Sanders.

Páginas 32 y 139: Robert Wilson. Foto © Rick Gillett, Nueva York.

Páginas 78, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 88, 90, 92, 94, 95, 102, 112 y 120: bocetos escénicos de Robert Wilson para *Corvo Branco*. Ceditos amablemente para su inclusión en el presente programa.

Páginas 96, 97, 98, 99, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 114, 115, 116, 117 y 118: fotografías del estreno de *Corvo Branco* en el Teatro Camões de Lisboa, cedidas amablemente.

Página 142: Stephanie Engeln. Foto © Thomas Wollenberger, Zurich.

Página 145: Douglas Perry. Foto © Stephan Lupino, Nueva York.

Página 147: Vincent Dion Stringer. Foto © Jeffrey Burke; Fabrice Raviola. Foto © Lauterwasser, Überlingen/Bodensee.

Página 151: Maria Duarte. Foto © Vasco Diogo.

Página 152: Gonçalo Ferreira de Almeida. Foto © Sandra Martinelli.

.....
El Teatro Real agradece a Editorial Cátedra su amable autorización para reproducir los fragmentos de su traducción de *Os Lusíadas*, de Luis de Camões, cuyos datos se indican en la página 77 de este programa.

.....
Es una publicación de la Fundación del Teatro Lírico, Teatro Real.

Diseño del programa: Taula de Disseny, Barcelona.

Coordinación del programa: Ángel Carrascosa Almazán y Miguel Ángel de las Heras.

• • • • •