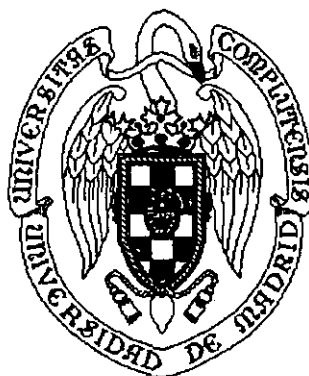




ABRIR TOMO I

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Ciencias de la Información
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I



Estudio del proceso de creación de la obra de Robert Wilson

SEGUNDA PARTE (ANEXOS)

Evolución estética de la obra de Robert Wilson a través de
Death Destruction & Detroit: 1979, 1987, 1999

autor
Pedro Valiente

director
José Ramón Pérez Ornia

Madrid, 2000

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Ciencias de la Información
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I

Estudio del proceso de creación en la obra de Robert Wilson

SEGUNDA PARTE (ANEXOS)

**Evolución estética de la obra de Robert Wilson a través de
Death Destruction & Detroit: 1979, 1987, 1999**

autor
Pedro Valiente

director
José Ramón Pérez Ornia

Madrid, 2000

1	ESTUDIO CRONOLÓGICO DE LA OBRA DE ROBERT WILSON	página 5
1.1	Comienzo ecléctico 1941-1965	
1.2	Origen del teatro de imágenes 1966-1975	
1.3	Después de <i>Einstein on the Beach</i> 1976-1986	
1.4	Óperas y arte planetario 1987-1997	
2	INVESTIGACIÓN DEL PROCESO DE CREACIÓN DE ROBERT WILSON A TRAVÉS DE LAS TRES VERSIONES DE <i>DEATH DESTRUCTION & DETROIT</i>	40
2.1	Laboratorios de arte	
2.1.1	Byrd Hoffman Foundation	
2.1.2	Watermill Center	
2.2	Tres producciones de <i>Death Destruction & Detroit</i>	
2.2.1	Referentes del proceso de creación	
	DDD 1979	
	DDD II 1987	
2.2.2	Claves del proceso de creación	
	DDD III 1999	
[a]	<u>Composición</u> Actividades diarias del taller División de escenas Proceso de creación de las escenas <u>Estética</u> Planteamientos estéticos Selección de imágenes Juego de contrarios <u>Interpretación</u> Indicaciones escénicas Claves de interpretación Movimientos/desplazamientos <u>Producción</u> Funciones del equipo Libro de presentación/libro visual Ideas de Robert Wilson/ideas de colaboradores Inventario de elementos escénicos	
[b]	<u>Robert Wilson en DDD III</u> Sorpresa/juego Perversión/inocencia/muerte <u>Participante en DDD III</u> Intérprete, personaje / Orden, estructura Estética, estilo <u>Equipo en DDD III</u> Participantes Colaboradores	

2.3	Textos en torno a Robert Wilson	
2.3.1	<i>Don Juan último</i> / Vicente Molina Foix, autor	
2.3.2	<i>Time Rocker</i> / Lou Reed, músico	
2.3.3	Conversación pública / Mel Gussow, crítico	
2.3.4	<i>Einstein on the Beach</i> / Sheryl Sutton, actriz	
2.3.5	<i>Empty Places</i> / Laurie Anderson, artista multimedia	
2.3.6	<i>Hamletmachine</i> / Heiner Müller, dramaturgo	
3	APROXIMACIÓN A LA OBRA DE ROBERT WILSON EN ESPAÑA	147
3.1	Robert Wilson y la vanguardia escénica española	
3.1.1	Espíritu de transgresión (principios y mediados de siglo)	
	Ramón del Valle-Inclán	Espejos esperpénticos
	Ramón Gómez de la Serna	El ilusionista que fabricó greguerías
	Federico García Lorca	Poesía de la inocencia
	José Bergamín	La audacia del francotirador
	Francisco Nieva	Barroco más allá del arte total
	Fernando Arrabal	Visiones delirantes y provocadoras
3.1.2	Teatro independiente y alternativo (finales de siglo)	
	Referencias a Robert Wilson	
	Posturas acerca de la vanguardia	
3.1.3	Teatro-danza y últimas tendencias	
	Robert Wilson y el teatro-danza europeo	
	Creadores españoles de vanguardia	
3.2	Reseña de la presencia de la obra de Robert Wilson en España	
3.2.1	Obras representadas y exhibidas de Robert Wilson	
3.2.2	Textos publicados acerca de Robert Wilson	
4	CATÁLOGO DE LAS ACTIVIDADES ARTÍSTICAS DE ROBERT WILSON	200
4.1	Curriculum vitae. 34 años de arte total	
	Teatro, ópera	
	Cine, vídeo	
	Exposiciones individuales y colectivas	
	Obras en colecciones públicas	
	Textos escénicos	
	Talleres, lecturas	
	Conferencias y seminarios impartidos	
	Conferencias y seminarios acerca de Robert Wilson	
	Textos acerca de Robert Wilson en libros de referencia	
	Textos acerca de Robert Wilson en libros de artes escénicas	
	Textos monográficos acerca de Robert Wilson	
	Textos acerca de Robert Wilson en publicaciones periódicas	
	Afiliaciones, premios, becas	
	Formación, biografía	

4.2	Obra escénica. Geografía sin fronteras Teatro, ópera <i>Performance</i> , danza Música/conciertos	
4.3	Obra audiovisual. Imágenes de teatro Cine Vídeo, videoinstalaciones	
4.4	Obra plástica. Estética global Dibujo/pintura Diseño de muebles	
4.5	Colaboradores. Figuras a la luz y la sombra Creadores Colaboradores	
5	SELECCIÓN TEXTUAL Y VISUAL DE LA OBRA DE ROBERT WILSON	276
5.1	Selección de textos	
5.2	Selección de imágenes	
6	FUENTES DOCUMENTALES ACERCA DE LA OBRA DE ROBERT WILSON	278
6.1	Textos de Robert Wilson Textos Artículos Entrevistas	
6.2	Textos acerca de Robert Wilson Libros generales Libros monográficos Artículos Programas Catálogos	
7	BIBLIOGRAFÍA Y CENTROS DE ESTUDIO	287
7.1	Bibliografía	
7.2	Centros de estudio	

ESTUDIO CRONOLÓGICO DE LA OBRA DE ROBERT WILSON

1941-1965

- 1941 Nace en Waco, Texas
- 1961 Primera exposición de pintura en Dallas
- 1962 Traslado al SoHo de Nueva York
- 1963 Ingreso en Pratt Institute
- 1964 Estudios de pintura en París con George McNeil
- 1965 Escenografía y vestuario de *America hurrah!*

1966-1975

- 1966 Graduación en diseño de interiores en Pratt Institute
- 1967 Performance *Baby Blood*
- 1968 Performance *Alley Cats* / instalación *Poles*
- 1969 Primera obra importante: *The King of Spain*
- 1970 *Deafman Glance*
- 1971 *Deafman Glance* en el Festival de Nancy, Francia
- 1972 *Overture to KA MOUNTAIN* en Irán
- 1973 *The Life and Times of Joseph Stalin* en el BAM
- 1974 *A Letter for Queen Victoria* en Broadway
- 1975 *The \$ Value of a Man*

1976-1986

- 1976 *Einstein on the Beach* con Philip Glass
- 1977 *I was sitting in my patio* con Lucinda Childs
- 1978 *Video 50* producido por INA (Francia) y ZDF (Alemania)
- 1979 *Death Destruction & Detroit* en la Schaübhne (Berlín)
- 1980 Viaje al Festival de Bayreuth
- 1981 Beca de la Rockefeller Foundation
- 1982 *Golden Festener* en Berlín
- 1983 *the CIVIL warS*/Rotterdam
- 1984 Primera obra de otro autor: *Medea*
- 1985 Participación en *New Works on Paper 3* en el MoMA
- 1986 *Hamletmachine* de Heiner Müller

1987-1997

- 1987 *Death Destruction & Detroit II*
- 1988 *The Forest* con David Byrne
- 1989 *Doctor Fausto* en La Scala de Milán
- 1990 *The Black Rider* con Tom Waits y William S. Burroughs
- 1991 Exposición "Robert Wilson's Vision" en Boston
- 1992 Exposición "Robert Wilson" en Valencia
- 1993 *Madame Butterfly* en la Opéra Bastille de París
- 1994 *TSE* con Philip Glass
- 1995 *Hamlet: a monologue*
- 1996 *Time Rocker* con Lou Reed
- 1997 *Pelléas et Melisande*

ESTUDIO CRONOLÓGICO DE LA OBRA DE ROBERT WILSON

Desesperante lentitud, asombrosa rapidez

El ritmo característico de las obras teatrales de Robert Wilson llevan a pensar en la desesperante lentitud —en ocasiones, angustiosa— de su trabajo escénico. Sus creaciones no se ajustan al modelo tradicional. Incluso encuentra pocas referencias en el contexto de las variaciones temporales más audaces ensayadas por otros directores de la vanguardia internacional. En contraste con esta constante de su obra, Wilson es un artista muy prolífico. Su producción desborda casi todas las disciplinas que ha abordado: *performance*, teatro, ópera, audiovisual, dibujo, pintura, escultura, diseño... Desde alrededor de 1965, da la impresión de que no ha parado ni un minuto. De hecho, el recuento de su obra completa no podría ocupar menos de cincuenta o sesenta páginas. Y no en vano el *curriculum vitae* de Wilson elaborado por Geoffrey Wexler, archivista de la Byrd Hoffman Foundation, contenía 103 páginas a comienzos de 1998. Para que tal ingente cantidad de obra fuera posible se ha de trabajar, sin duda, con una asombrosa rapidez.

La obra y la vida de Robert Wilson, pues, parecen indisolubles. Quizá como la de todo artista que tiene la suerte de dedicarse por completo a su actividad creadora. Si bien existen muchos —¿infinitos?— grados diferentes de conexión entre el ámbito de la profesión y el de lo personal. En las páginas siguientes aparece un recorrido por la obra de Wilson siguiendo a uno de los expertos en el área, Trevor Fairbrother. Se recogen algunas anécdotas relevantes de su biografía y a modo de ensayo crítico se incluyen comentarios acerca de sus trabajos más relevantes, sobre todo al inicio de su carrera cuando se perfilaron las líneas maestras del estilo Wilson.¹

1.1 Comienzo ecléctico

1941-1965

1941-1958

Robert Mims Wilson nace el 4 de octubre de 1941 en Waco, Texas. Su padre, abogado de éxito, procedía de una familia acomodada; su madre, criada en un orfanato, trabajó como oficinista hasta su matrimonio. Varias noches a la semana Wilson, sus padres y su hermana menor se reunían para la cena: una costumbre familiar que Wilson recordaría después. De su madre conserva la imagen de una mujer sentada en silencio, inaccesible y poco afectiva.

En la escuela en segundo grado un profesor preguntó a sus alumnos qué les gustaría ser de mayores. Las respuestas fueron: enfermera, ama de casa, bombero... Wilson respondió: "El rey de España". Extraña pretensión para un niño con problemas (como quedaba reflejado en las observaciones que el profesor

hacia de él en las evaluaciones). En el sexto curso ganó el primer premio en un concurso de pintura con el dibujo en tiza de una magnolia. Cuando el Waco News Tribune le preguntó: "Bob Wilson, qué es para tí la cosa más bonita del mundo entero", respondió: "Una grande y gruesa pata de gato"... "Siempre he sido difícil y cohibido", comentaría tiempo después.

A lo largo de su niñez Wilson sufrió un problema de expresión: le costaba mucho hablar, por lo que comenzó a asistir al Programa Infantil de Teatro de la Universidad de Baylor. Allí toma clases durante varios meses con Miss Byrd Hoffman, quien había sido profesora de danza y después se dedicó a la asistir niños deficientes mentales. Con la ayuda de la señora Hoffman Wilson consigue superar su defecto a la edad de diecisiete años. "Miss Byrd Hoffman me hablaba sobre la energía del cuerpo, sobre relajación, sobre el fluir de la energía interior..., ella tocaba el piano y yo me movía. No me miraba..., nunca empleó ninguna técnica especial conmigo, nunca me indicó ningún camino concreto para resolver mi problema, yo lo tenía que descubrir por mí mismo", señala Wilson. Una experiencia decisiva en su futura carrera artística. En la Waco High School Wilson presentó una pieza no verbal en un concurso de teatro. Años después lo recuerda así: "Dos personas vestidas de blanco están sentadas en una habitación. De vez en cuando se oye llamar a la puerta. Una de ellas se dirige hacia la puerta y la abre, pero no hay nadie. Eso es todo. Se convirtió en una pieza llave [*key piece*]. He vuelto a ella después".

1959-1962

Wilson trata de complacer el deseo de su padre estudiando *Business Administration* en la Universidad de Texas, Austin. Durante este periodo colabora y aparece en algunas obras de teatro infantil en Waco y trabaja por primera vez con niños disminuidos psíquicos. En 1961 tiene lugar su primera exposición en la que Wilson presenta algunas pinturas en una galería de Dallas. A comienzos de 1962 abandona la universidad, decidido a iniciar una carrera artística. En otoño se traslada a Nueva York.

1963-1964

Ingresa en el departamento de Diseño de Interiores del Pratt Institute en Brooklyn. En aquel tiempo quedó impresionado por las clases de Historia de la Arquitectura de Sybil Moholy-Nagy. "Apagaba las luces, no se podían tomar apuntes, y nos mostraba diapositivas a toda velocidad de todo tipo de cosas: un vaso de la dinastía Ming, la Acrópolis, una calle de una ciudad, un bosque, una estación de tren. No hablaba en términos racionales, trazando unos paralelismos apasionantes. Salías de clase aturdido".

Durante sus años en el Pratt Institute Wilson participa en varias producciones teatrales, diseña escenografías de espectáculos de danza y *performances* de

distintos amigos y rueda un cortometraje experimental de 10 minutos: *Inclinación (Slant)*. En el resto de los años sesenta desempeña varios trabajos como profesor en el área de Nueva York: instructor especial para niños con problemas de lectura en una escuela pública de Harlem, terapeuta de niños disminuidos psíquicos, asesor y profesor en Headstar, coordinador de programas teatrales para preescolares, parapléjicos y pacientes con deficiencias pulmonares en diversos hospitales de la ciudad.

En 1964 Wilson viaja a París donde estudia en el American Center con George McNeil, pintor expresionista americano y profesor del Pratt Institute. Realiza los decorados de dos ballets de Murray Louis. Y en Alemania asiste al festival internacional de arte Documenta III de Kassel, y al festival de Bayreuth dedicado a Wagner.

1965

Wilson diseña la escenografía y el vestuario para los tres protagonistas de la producción off-Broadway de Jean-Claude van Italie *America hurrah!* Jearnine Wagner (artista, profesora, actriz) lo invita para dirigir clases de verano de pintura y de movimiento en el programa "Ideas en Movimiento" del Youth Theater Seminar de Trinity University en San Antonio, Texas. Una vez finalizados estos talleres los participantes representaron el montaje *Danza moderna (Modern Dance)* de Wilson en el Waco Civic Theater.

Compuesta por cuatro piezas de danza, la última era un burla de Miss América, con cajas de detergente como decoración y una banda sonora con himnos patrióticos, *gospel* y la canción de Miss América. En el periódico local, el Waco Tribune Herald (25 julio), Gynter Quill retrata así a aquel chico de veintitrés años: "Es demasiado pronto todavía para augurar hasta dónde llegará Robert Wilson, sobre todo teniendo en cuenta que es algo de lo que él mismo no está seguro. Puede que sea un arquitecto que pinta y produce filmes experimentales o puede que se convierta en un productor que recurre a la arquitectura para comer". Quill estaba describiendo los planes de Wilson para realizar su primera película: "Contaba la historia de una niña (Jearnine Wagner, en San Antonio) que se encuentra sola en un mundo (el mundo contemporáneo) con el que trata de comunicarse, pero no puede. La idea me permitía sacar partido de los paisajes de Texas, que desempeñaban un papel muy particular ayudando a contar la historia".

Durante el primer año en el Pratt Institute, según cuenta Quill, la danza moderna de Martha Graham impresionó tanto a Wilson que escribió una carta a la coreógrafa pidiéndole permiso para asistir a sus clases. Lo que le había impactado de aquella forma era el hecho de que, en sus propias palabras, "la música y la danza hablaran por sí mismas, desempeñando funciones

independientes pero integradas al mismo tiempo. Su trabajo compartía el concepto japonés del *shibui*: fuerza, simplicidad, individualidad y ausencia total de artificio". Al describir su primera aproximación al arte, Wilson cuenta: "Lo que yo hago —pintura, diseño, danza, música electrónica— son *happenings*. Muy pocos están predeterminados. Tienen un orden y un límite en su finalización, quizá incluso un esbozo general [*rough outline*] pero lo que quiero decir es simplemente lo que ocurre en escena. Cuando pinto dejo que la pintura comunique por sí misma... La respuesta es emocional, no racional".

1.2 Origen del teatro de imágenes 1966-1975

1966-1967

Wilson se gradúa el último de su clase en Pratt Institute con el título de *Bachelor of Fine Arts* en diseño de interiores. Después asiste a un taller de seis semanas en la Arcosanti Foundation en Scottsdale, Arizona, con Paolo Soleri, arquitecto visionario dedicado al diseño de comunidades urbanas ecológicas. Algo después, en una breve estancia en Waco, Wilson sufre un ataque de nervios enfrentado a la dificultad —en aquellos momentos, para él, imposibilidad— de continuar pintando. Tras un intento de suicidio, fue ingresado en una institución para enfermos mentales durante varios meses.

En 1967 Wilson se traslada a un *loft* en el 147 de Spring Street de Nueva York, cuyos inquilinos anteriores pertenecían al Open Theater, creado en 1963 bajo la dirección de Joseph Chaikin. En noviembre ofrece en el *loft* cinco representaciones de su pieza *Sangre de bebé* (*Baby Blood*). Wilson aparecía en un espacio iluminado por velas acompañado por el blues de Bob Dylan *La granja de Maggie* (*Maggie's Farm*), vestido con una camiseta, y deslizándose a través de una tabla elevada usando un pirulí gigante para balancearse y mantener el equilibrio.

1968

En honor de su profesora de danza en Texas, Wilson llama al grupo que se creó en torno a él Byrd Hoffman School of Byrds. Aparece en dos producciones del bailarín de vanguardia Kenneth King y realiza el dúo *Callejón de gatos* (*Alley Cats*) con Meredith Monk. También trabaja para el Departamento de Asuntos Sociales del Consejo de Educación de Nueva York con niños de Harlem. Y una vez a la semana organiza en el Byrd Studio veladas nocturnas de libre acceso dedicadas a compañías experimentales de danza.

Wilson monta un espectáculo llamado *Actividad teatral* (*Theater Activity*) del cual se realizan dos versiones, en las que aparecía Kenneth King. Durante una

estancia de verano en Grailville, una localidad católica en Loveland, Ohio, Wilson diseña y supervisa la construcción de Postes (*Poles*), una instalación de teatro-escultura [*a theater sculpture play environment*] en un campo abierto: 676 postes de teléfono usados ordenados sobre una superficie cuadrada de 22 pies [671 cm] con una inclinación uniforme de 2,5 x 18,5 pies [76,25 x 564,25 cm] sobre tierra. Trabajando con granjeros de la localidad, Wilson también organiza diversas actividades teatrales utilizando un granero como escenario. En aquellas fechas Jerome Robbins concede a Wilson ayuda financiera y le invita a enseñar movimiento en el American Theater Laboratory.

Comienza además a dar clases de arte y movimiento para adultos en el Summit Art Center de Nueva Jersey, provisto de la siguiente lista de lecturas para sus alumnos: George Ivanovitch Gurdjieff (1872-1949), cultista, místico y explorador; Gertrude Stein (1874-1946), escritora; Isadora Duncan (1878-1927) bailarina que recreó el movimiento natural del cuerpo en la danza; Jill Johnston (1929), autor y crítico; Angela Davis (1944), profesora activista; Susanne K. Langer (1895), filósofa y profesora; "The National Enquirer" tabloide estadounidense; Ernst Cassirer (1874-1945), filósofo; Harry Houdini (1874-1926), mago; Edgar Cayce (1877-1945); clarividente y curandero. Todos ellos norteamericanos excepto Gurdjieff: armenio. Esta lista de nombres, que no es ajena al ambiente intelectual imperante a finales de los sesenta, da cuenta no obstante del peculiar registro y de la inusual naturaleza de los principios esenciales de Wilson: formación individual a través de la toma de conciencia de uno mismo, expresión personal y cuestionamiento de las verdades místicas, formación humanista frente a represión social, actitud atenta hacia los excesos teatrales de la cultura popular del último capitalismo.

Este año Wilson adopta a Raymond Andrews, un chico negro mudo de once años que conoció cuando éste era perseguido por un policía en una calle de Summit. Dado que Andrews no conocía las palabras, Wilson estaba convencido de que él pensaba en su propio lenguaje de símbolos y signos visuales, por lo que le indujo a expresarse a través de dibujos. En un intento de conocer su modo de comunicación pre-verbal, los miembros de la School of Byrds imitaban los gestos y los sonidos de Andrews en talleres de movimiento. Hasta que en 1973 Andrews abandonó a los Byrds y comenzó a ir a la escuela. Wilson crea el *performance Mujerpájaro (BYRDwoMAN)*, dividido en dos partes que se presentaron en lugares diferentes: en el *loft* de Spring Street y en Jones Alley, un callejón en el Village de Manhattan. En su reseña Jill Johnston escribe:

La escenografía consistía en una superficie cubierta de alambres situados a la altura del pecho de una persona y un par de pizarras suspendidas sobre pequeñas cajas. Bob aparecía como una Mujerpájaro (con la fanfarria de un remedo musical de la película de Kubrick *2001*) sentado a modo de perfil estático en el exterior de la ventana de la salida de incendios. El resto de la pieza era muy tranquila y

pastoral. Alrededor de ocho personas, incluyendo un chico (Raymond Andrews) y una anciana, aparecían en escena; dos de ellas rebotaban ligeramente arriba y abajo sobre las pizarras y el propio Bob miraba como un vagabundo las bellas y extrañas maniobras que ejecutaban a través de todo el espacio los casi estáticos actores... Su progresión era interrumpida a un ritmo espasmódico.

1969

Se crea la Byrd Hoffman Foundation: organización no lucrativa para producir los proyectos de Wilson y miembros de la School of Byrds. En enero Wilson reunió una compañía formada por 45 actores no profesionales procedentes de la School of Byrds y de sus clases de expresión corporal [*body-awareness*]. Y alquiló The Anderson Theater, un teatro de vodevil venido a menos en el Lower East Side de Manhattan para realizar dos actuaciones de *El rey de España* (*The King of Spain*). La sala aporta a la obra elementos ilusionistas del teatro del siglo XIX incorporadas en el montaje de forma natural. El escenario estaba enmarcado por un arco en el proscenio, que contenía y a la vez distanciaba las imágenes que se sucedían sobre el escenario con respecto al espectador, con lo que su imaginación quedaba más liberada. La escenografía, pintada por Fred Koluch (de nombre artístico Kolo) recreaba una mohosa habitación de dibujo victoriana. En el centro del escenario estaba situada una silla, de espaldas al público y frente a una puerta, en la que permanecía sentada una ambigua figura pelirroja: presumiblemente, el rey. A la izquierda, una cortina alargada mostraba un paisaje soleado con mar y montañas lejanas. Tras la puerta aparecía un numeroso grupo de gente entremezclada. En el último momento el rey rompía su vigilia estática levantándose y volviéndose a sentar; entonces el público podía ver sus piernas peludas (como en la película *La bella y la bestia* de Jean Cocteau) y su grotesca máscara. Stephen Smoliar escribe:

Los actores de la compañía resultan interesantes casi todo el tiempo al comportarse, simplemente, como son ellos mismos. Ajenos a la presencia del público tres hombres se introducen en objetos geométricos en movimiento sobre un tablero de ajedrez, una mujer se decora con plumas negras y otra mujer habla sin parar sobre toda clase de naderías... Algo que bien podría encajar en la sala de un museo, donde uno puede caminar, sentarse durante un rato, mirar otra cosa y volver después para ver si algo nuevo ha ocurrido.

En diciembre Wilson estrena su primera obra en el Brooklyn Academy of Music (BAM) de Nueva York: *La vida y tiempo de Sigmund Freud* (*The Life and Times of Sigmund Freud*), una obra de danza híbrida en tres actos y de cuatro horas de duración, con música incidental y efectos de sonido, de la que se realizaron dos representaciones en el BAM. El acto II era una recreación abreviada de *El rey de España*. El director de teatro de vanguardia Richard Foreman se expresa en el periódico neoyorkino The Village Voice:

La obra tiene su origen en una serie de *tableaux vivants* mudos o en relación a efectos de sonido. El acto I es una escena de playa con arena real. Los personajes comienzan a cruzar lentamente el escenario, realizando actividades sencillas como sembrar semillas, correr, revolcarse en la arena. [...] Freud y su esposa caminan por la arena en lo que viene a ser una pausada representación del sentido profundo del ritmo verdadero de la vida, [construido] no a través del ejercicio de la espera en momentos de crisis y decisión, sino en lo que gira en torno del animal-hombre del mismo modo que su cuerpo y su mente mastican y remastican los materiales de su espacio mental y físico. El acto termina con una de las muchas imágenes geniales que contiene la obra: Wilson aparece como una mami negra —de repente, ¡fantástico!— junto a un coro de veinte o treinta mamis superrellenas (parecen pájaros con enormes pechos y culos) arrastrando los pies sobre la arena como sombras oscuras de la noche.

En el acto III animales salvajes entran despacio en una cueva al tiempo que caen sobre ella barrotes de hierro, separando a los animales del mundo exterior donde chicos y chicas semidesnudos corren, hacen ejercicio y juegan. Freud entra y se sienta en una pequeña mesa entre las bestias salvajes que están descansando, mientras un niño pequeño llora a sus pies. La obra es algo lenta, gigantesca y maravillosa. La emoción que causa ver esta escena inaugural del siglo XX no es la emoción que el teatro convencional provoca (esa emoción que nos ata más firmemente a aquello a lo que hemos sido condicionados a ser). Hemos perdido nuestra propia conciencia de la libertad. Algo que trata de ser restaurado por el arte del más alto nivel.

Por su parte, John Perreault escribió en su reseña de *La vida y tiempos de Sigmund Freud*:

No sé cuál es la diferencia entre teatro, danza y arte; y se refirió a ella como una bella obra de arte, sin importar su género; tiene un significado tan obvio que contiene todos los significados... Es estática y al mismo tiempo está llena de acciones. La organización de los sucesos es musical más que literaria... No sé cómo Wilson consigue manejar a tanta gente —gordos, flacos, ancianos, niños: todos gente real, no gente de teatro— y la maquinaria teatral. Freud parece un cruce entre Maurice Maeterlink, Alfred Jarry, William Blake y Raymond Roussel, y aún así, es totalmente original. Ha sido una de las cosas más extrañas que he visto en mi vida.

1970

En diciembre la School of Byrds interpreta en la Universidad de Iowa una nueva obra de siete horas: *La mirada del sordo* (*Deafman Glance*), una serie de cuadros mudos y de historias inspiradas en dibujos de Raymond Andrews. Muchas escenas tienen lugar alrededor de una cabaña en un bosque, con Andrews caracterizado como chico de campo con caña de pescar, en ocasiones sentado sobre un banco suspendido en el escenario.

Wilson habla sobre *La mirada del sordo* como la culminación de su acercamiento a los mayores logros del teatro alternativo: la determinación de no imponer ni al texto ni a los personajes la resolución intencionada de la narrativa tradicional; la creencia de que las palabras no son más importantes que la luz, el espacio o el movimiento; la consideración de los intérpretes como elementos de la composición y el intento de derribar las distinciones entre el arte y la vida, incorporando acciones que ocurren como acontecimientos reales en un tiempo real, en oposición a la narración ilusoriamente teledirigida.

Desde mediados de los años sesenta muchos nuevos talentos dedicados al *performance* en Nueva York —como Yvonne Rainer, Jack Smith o Richard Schechner— siguieron estos principios, empleando materiales y procesos comunes, a pesar de la individualidad de sus propuestas finales. En ocasiones, Wilson habla de los artistas de su generación considerando las últimas influencias que había recibido sobre su idea del espacio, el silencio y la lentitud, liberadora de la imaginación del espectador. Sin embargo, siempre ha situado su trabajo en relación con los planteamientos de la generación anterior: la danza de George Balanchine y Merce Cunningham, así como la música y los escritos de John Cage. *La mirada del sordo* recibió el Premio de la Crítica Francesa a la mejor obra extranjera.

1971

En este año *La mirada del sordo* se representa en el Brooklyn Academy of Music y viaja a Nancy, París, Roma y Amsterdam. La gira fue organizada por Ninon Karlweiss, el agente que llevó a Europa en los sesenta a The Living Theater (la compañía comunal de vanguardia, activa políticamente, de Julian Beck y Judith Malina). *La mirada del sordo* causó una gran sensación en Francia, ganando para Wilson el apoyo de figuras tan relevantes como Eugène Ionesco, el actor Jean-Louis Barrault, el diseñador Pierre Cardin, el comisario de arte Michael Guy y el agente Bénédicte Pesle. Louis Aragon escribió una reseña de la obra publicada en la primera página de un semanario comunista, que tomó la forma de una larga carta de reconciliación con su compañero surrealista André Breton:

Nunca he visto nada más bello en el mundo. [El teatro] nunca ha estado tan cerca de esto, lo cual es simultáneamente vida despierta y vida con los ojos cerrados, la confusión entre el mundo de cada día y el mundo de la noche, la realidad mezclada con el sueño, todo inexplicable a lo ojos de un sordo... Algunos llaman a esto surrealismo de segunda o de escaparate, [pero] no se trata de surrealismo totalmente. [Esto es lo que nosotros], de quienes nació el surrealismo, soñamos que sería después de nosotros, más allá de nosotros. [Cómo] te hubieras exaltado literalmente en cada momento de esta obra maestra de la sorpresa. [Este] extraño espectáculo, que ni es ballet ni mimo ni ópera (quizá una ópera sorda) abre con fuerza nuevos caminos a través de la luz y la

sombra. [La obra] parece que critica todo lo que hacemos al margen de la costumbre. [*La mirada del sordo*] es una extraordinaria máquina de libertad.

Wilson recibe una Guggenheim Fellowship en 1971-72. Y *La mirada del sordo* recibe el New York Drama Desk Award a la mejor dirección. En otoño se retira a escribir durante varias semanas en una residencia en British Columbia, Canadá, para terminar su glorioso año realizando una película de 16 milímetros: *Obertura para un sordo* (*Overture for a Deafman*).

1971-1972

Wilson es invitado para realizar un trabajo en el Shiraz Arts Festival de Irán, donde llevó una obra en la que continuaba explorando sus temas centrales: *Obertura de la MONTAÑA KA y la Terraza GUARDenia* (*Overture for KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE*). Se trata de la historia de una familia y las evoluciones de una serie de personas, que había sido estrenada en abril en el Byrd Hoffman Studio. Edwin Denby, autor y ex crítico de danza en The Herald Tribune toma parte en la producción. La madre de Wilson muere en mayo. Detenido en Creta por posesión de hachís, Wilson obtiene en julio la libertad bajo fianza y se reúne con su compañía en Shiraz para ensayar en secreto *Obertura de la MONTAÑA KA*. La obra, con una duración de siete días, se presenta en septiembre en las Siete Colinas de la Montaña Haft-tan incluyendo lo siguiente: treinta miembros de la School of Byrds; veinte reclutas iraníes; un domador de animales salvajes y pájaros; esculturas de flamencos y muñecos de cartón de ancianos, el arca de Noé, una ballena y un dinosaurio.

La compañía viajaba de un pico a otro de la montaña como si fueran emigrantes, ascendiendo. Actuando sobre una plataforma como escenario situada en medio del campo empleaban rudimentarios elementos de *atrezzo* para sugerir lugares tales como una cárcel, una zona suburbana, un salón del Oeste, la Acrópolis, una lanzadora de misiles, los rascacielos de Nueva York, una pagoda china... Describiendo *Obertura de la MONTAÑA KA* como se representó en el Narenjestan Garden de Shiraz, Basil Langton escribió:

Por alguna alquimia misteriosa el *performance* captura el espíritu del arte moderno. Nunca había percibido el trabajo de Magritte o Dubuffet en teatro ni la escultura de Giacometti. Todo era más prolongado que en la vida cotidiana y generalmente teatral al extremo. Emplean máscaras, danza, mimo, símbolos (elementos del teatro clásico) y las imágenes verbales y visuales solían ser más surreales que reales. A pesar de esta no-realidad supernatural no había sensación de que se estuviera ante una representación. Todo parecía existir, simplemente, en su propio tiempo, en su propia forma, en su propia dimensión... La compañía ha desarrollado una disciplina y una técnica que le permiten actuar con un control y un refinamiento impresionantes.

En abril se repone una parte de *MONTAÑA KA* en Nueva York; y en noviembre se presenta en París una exposición en el Musée Galliera que incluye objetos, textos, danza y música, como complemento de una versión de veinticuatro horas de la obra en la Opéra Comique en coproducción del Festival d'Automne y el Théâtre des Nations.

1973

La Byrd Hoffman Foundation compra unas tierras desiertas en British Columbia para crear un centro educacional de verano. Cuando se puso en marcha, un vecino informó a la Policía Montada sobre una banda de hippies que se dedicaban a drogarse. La policía acudió al centro y realizó varias detenciones.

En Det Ny Theater de Copenhage y en la Brooklyn Academy of Music, Wilson presenta *La vida y tiempos de José Stalin* (*The Life and Times of Joseph Stalin*), una recopilación de sus trabajos desde 1969. El espectáculo comenzaba a la 7 de la mañana y duraba sin interrupción doce horas. El reparto de casi 140 personas incluía a la abuela de Wilson de 87 años, Mrs. Alma Hamilton, quien aparecía en los tres primeros actos, después dormía en la sala de vestuario desde la medianoche hasta el final de la pieza (la mañana siguiente).

La obra se divide en siete actos: *Playa* (*Beach*), *Sala de dibujo victoriana* (*Victorian Drawing Room*), *Cueva* (*Cave*), *Bosque* (*Forest*), *Templo* (*Temple*), *Habitación victoriana* (*Victorian Bedroom*) y *Planeta* (*Planet*). Wilson diseñó una estructura simétrica construyendo paralelismos en los lugares o acciones de los actos 1 y 7, 2 y 6, 3 y 5. El acto 4, una variación de *La mirada del sordo*, ocupa un lugar central dentro de la composición, en cuyo momento culminante se representa la muerte por envenenamiento de la mujer de Stalin.

Debido a que Stalin mantenía dos apartamentos idénticos, cada uno con un sofá forrado con una tela blanca, la muerte de su mujer era vista sobre el escenario a través de dos figuras de Stalin vestidas de la misma forma (Wilson y Cindy Lubar) sentadas en idénticos sillones. Reajustados para incorporar referencias sobre Stalin, la obra es una muestra de muchos de los primeros trabajos de Wilson. Sólo el último acto contiene material nuevo, donde lo más notable es una danza en la que aparecen 32 avestruces. Al reseñar *La vida y tiempos de José Stalin* en The New York Times Edwin Denby escribe:

El contenido de las obras de Wilson se encuentra en las imágenes que presentan. En este sentido yo lo denominaría "visionario". Y pienso que *Stalin* reafirma esta convicción. Puede ser traducida en términos psicológicos o narrativos, en palabras, pero es algo que no debe hacerse. Más bien ha de percibirse directamente como una sucesión de imágenes o cuadros: como algo que evoluciona en forma de sueño... Y algunas veces, después, uno descubre lo que el sueño significa. Otras veces, no. Generalmente no. Pero en cualquier caso,

mientras transcurra, no pregunte... La idea de que algo es inteligible en la medida en que es verbalizado no creo que sea cierta o útil. Y, desgraciadamente, esa es la idea que transmite la gente que explica a los demás lo que ocurre en las óperas mudas de Wilson... Lo que no se puede describir es la lógica de la conexión narrativa. Y de la conexión psicológica. Algo que no hay por qué hacer. Algo que no muestra Wilson. Podría suceder que lo hiciera después. Dado que su trabajo no para de crecer.

T.E. Kalem escribe en Time:

La vida y tiempos de José Stalin es un sueño laberíntico del cual uno no puede despertar. Es un estudio del tiempo ralentizado que deja al movimiento lento de, por ejemplo, un reproductor de cine o de vídeo como un aparato de vertiginosa velocidad. La imaginación de Wilson es alucinatoria: evoca las visiones de los drogadictos. En el prólogo al acto IV una delgada joven madre negra vestida de negro despierta a uno de sus hijos pequeños, que está en la cama vestido de calle, le sirve un vaso de leche, y después mata ritualmente al niño con un reluciente cuchillo de plata. Despierta a su otro hijo y repite la acción. Entonces llora por ambos con la misma grave serenidad con la que los ha asesinado. Wilson también puede ser divertido. Mezcla el galimatías de Gertrude Stein con *high camp* y teatro burlesco. Uno de los *gags* del espectáculo presenta a un tipo en pantalón corto y camisa roja que hace *jogging* repitiendo meticulosamente cada paso mientras cruza a intervalos la parte posterior del escenario. Por momentos parece absurdo puro. Otras veces, casi un trance místico.

En los primeros minutos de *Stalin* Wilson interpreta un diálogo improvisado con Christopher Knowles, un chico deficiente mental de catorce años que asistía a una escuela de salud mental en Schenectady, Nueva York. Antes de *Stalin*, Wilson había escuchado un grabación de Knowles titulada *A Emily le gusta la televisión* (*Emily Likes the TV*) donde combina palabras regrabando fragmentos de una cinta en la que él habla. Wilson estaba impresionado por el sentido cuasimusical y la estructura geométrica de la composición de Knowles: "Christopher no temía destrozar la palabra. El lenguaje estaba vivo de verdad. Las palabras estaban siempre creciendo y cambiando..., como moléculas estallando de forma independiente en todas direcciones durante todo el tiempo. Era realmente tridimensional, como el espacio". Reconociendo el éxito de comunicación de Wilson con su hijo, los padres de Knowles le permitieron pasar algunas temporadas en el *loft* de Spring Street de la Byrd School.

1974

En marzo Wilson y Knowles representan la primera versión de *Diá Logo: Un hombre loco Un gigante loco Un perro loco Un deseo loco Una cara loca* (*Dia Log: A mad man a mad giant a mad dog a mad urge a mad face*): performance de improvisación en el que repiten en turnos fragmentos de los textos —dadá— y

poemas sonoros de Knowles, seguidos de una secuencia de movimientos. Durante los años ochenta Wilson y Knowles crean y representan cinco versiones más de *Diá Logo* en diversos países.

En abril se representa *Stalin* en São Paulo como *La vida y tiempos de Dave Clark* (*The Life and Times of Dave Clark*) en deferencia a la situación política de Brasil: Wilson sustituyó el nombre de Stalin por el de un criminal canadiense. La necesidad de contar con un numerosísimo equipo de montaje debido a las enormes dimensiones de *Stalin* indujo a Wilson a moderar la escala de su próxima producción: *Una carta para la reina Victoria* (*A Letter for Queen Victoria*), que era de tres horas de duración y tenía un reparto de once personas. Se estrena en el Festival de los Dos Mundos de Spoleto en mayo, y viajó a nueve ciudades europeas más (Rochelle, Belgrado, París, Zúrich, Thonon-les-Bayns, Sochaux, Mulhouse, Lyon y Niza) antes de permanecer tres semanas en Broadway durante el mes de abril de 1975.

Allan Lloyd compuso la música de cámara para un cuarteto de cuerda, flauta y contralto. Se publica un texto con las conversaciones entre Wilson y sus colaboradores. Y por primera vez después de una larga carrera, las palabras (no obstante, ininteligibles según los parámetros convencionales) tenían una mayor presencia, como resultado de un cambio en el trabajo de Wilson inspirado por Knowles. Por otro lado, al tiempo que crecía su vinculación con las palabras, Wilson procura subvertir con cuidado todo uso común de las mismas. Distribuye las palabras de forma arquitectónica sobre la página del guión —reminiscencia de los experimentos de John Cage en su antología *Silencio* (*Silence*, 1962)—, esperando que al experimentar el texto hablado los espectadores sintieran las palabras despojadas de sus usos familiares y sus sonidos fueran más transparentes.

Como interpretó el periodista Laurence Shyer, el telón de fondo de *Queen Victoria* mostraba una presa en la que se precipitaban las palabras sobre su agrietado muro de contención, simbolizando el torrente de lenguaje perdido en el intento de retener las palabras. De hecho, según Shyer, Wilson comparó en una ocasión la curación de su tartamudez y su conquista del habla con "una presa reventando".

En *Queen Victoria* los elementos de *atrezzo* pintados de forma ilusionista producían una sensación de expansión cubriendo una escenografía casi monocromática. La mayor parte de la imagería empleada remite a la forma triangular de una solapa de sobre, una proyección de diapositivas de un cuello de camisa afilado y haces de luz en forma de triángulos inclinados chocando contra la pared y el suelo. Este uso recurrente de la geometría visual muestra la gran inclinación de Wilson hacia la estética minimalista (más evidente en su obra en la década de los setenta).

Queen Victoria acelera el fin de la Byrd School como grupo de creación colectiva y empuja a Wilson a asumir una determinada identidad profesional y una voz como autor. Los componentes de la Byrd School trabajaron en equipo en la preparación de los primeros montajes, en los que desempeñaban finalmente algún papel; en cambio, en *Queen Victoria* el reparto fue elegido por primera vez a través de una audición, por lo que algunos miembros del grupo se molestaron al ser excluidos. En septiembre Wilson realiza su primera exposición de escultura y dibujo en el Musée Galliera de París. La dirección de *Stalin* recibió una mención especial en los Obie Award, los premios anuales de teatro de Nueva York. Finalmente The Byrd Hoffman Foundation graba *Queen Victoria* para la televisión.

1975

En febrero Wilson representa en Nueva York el *performance Una lectura en solitario* (*A Solo Reading*) acompañado al piano por el compositor Allan Lloyd. Después llegó *El valor en dólares de un hombre* (*The \$ Value of Man*), escrita y dirigida junto a Christopher Knowles. La obra se presenta en mayo en el Brooklyn Academy of Music de Nueva York. Arnold Aronson reseña la obra:

Una pieza llena de imágenes caricaturescas y paródicas sobre el dinero, el comercio y la avaricia. Después de la exuberante imaginería escénica mostrada por Wilson —propia de las espectaculares y grandiosas puestas en escena de sus recientes óperas—, la obra marca un cambio definitivo con la utilización de un “teatro de arena” [romano] y la invitación a los espectadores a situarse donde deseen [el público estaba distribuido en gradas en los cuatro lados del espacio escénico]. El montaje es muy simple con un mayor énfasis en los elementos verbales y visuales. Dividida en nueve secciones, en la obra se suceden repeticiones, variaciones y combinaciones de tres motivos básicos: llamados “libre” [danza], “vaudeville” y “casino”; en la mayoría de las secciones el área de representación se subdivide en partes o cuadrados bien por elementos físicos o bien por la propia actividad escénica. La iluminación está concebida de manera que proyecta, más que circulares, zonas cuadradas de luz... La música de Michael Galasson se basa en una composición simétrica: compuesta en secciones de cuatro, seis u ocho minutos, con el empleo de dos motivos sonoros: *trance music* [música de trance] para las secciones “libre” y “casino”, y *up-beat* [música de alto impacto], que resulta ser más luminosa, para el tercer motivo: música hipnótica de vodevil que tiene sus raíces en compositores como Hoagy Carmichael.

La segunda versión de *Diá Logo* de Christopher Knowles y Wilson se estrena en julio en el American Dance Festival del Connecticut College, New London. En septiembre Wilson representa en Bonn A la calle/Espectáculo individual (*To Street/A One Man Show*) como complemento escénico de su exposición en la Galerie Wünsche. En Nueva York realiza su primera exposición colectiva en la Paula Cooper Gallery. Wilson recibe una Beca de escritura escénica de la

Fundación Rockefeller. Y para redondear el año *Queen Victoria* recibe el Premio Maharam al mejor diseño de escenografía en un espectáculo de Broadway y una nominación Tony a la mejor música.

1.3 Después de *Einstein on the Beach*

1976-1986

1976

En enero Wilson colabora con el artista Ralph Hilton en la producción de la videoinstalación *Hombre del espacio* (*Spaceman*) en The Kitchen Center for Video and Music de Nueva York. Una larga estructura fragmentada de 366 x 91,5 y 45,75 x 1982,5 cm cubierta de plástico transparente contenía más de veinte monitores de vídeo, elementos de *atrezzo* y un intérprete [Hilton] que permanecía sentado en silencio. En febrero Christopher Knowles y Wilson estrenan su tercera versión de *Diá Logo* en el Whitney Museum de Nueva York. Y al mes siguiente la galería Iolas presentó la primera exposición en Nueva York de esculturas y dibujos de Wilson.

El deseo creciente de Wilson de trabajar con profesionales de la danza, la música y el teatro se hizo realidad en *Einstein en la playa* (*Einstein on the Beach*) una ópera en cuatro actos de Philip Glass y Robert Wilson con coreografía de Andy de Groat. Un reparto de 36 personas, que incluía a Sheryl Sutton y Lucinda Childs, interpretaba la obra durante cinco horas sin interrupción. *Einstein* se estrena en julio en el Festival de Aviñón, para después representarse en Hamburgo, París, Belgrado, Venecia, Bruselas, Rotterdam y finalmente Nueva York, donde abarrotó dos días de noviembre la Metropolitan Opera House. Los gastos de producción (incluyendo el alquiler de la sala) dejaron a la Byrd Hoffman Foundation una deuda de 121.000 dólares.

Einstein es un espectáculo con una enorme potencia e intensidad, minutado al detalle. A pesar de estar empapada de las mitologías universales de occidente sobre Albert Einstein como genio de las matemáticas, violinista y humilde soñador de pelos revueltos y pantalones anchos, la obra resiste interpretaciones concluyentes. Einstein como hombre y como cerebro de la era atómica puede ser recreado en la mente del espectador a partir de los innumerables detalles y claves que proporciona el montaje. Por otro lado, debido a que el movimiento, la luz, el decorado, el texto y la música fueron concebidos por personas diferentes, cada uno de estos elementos conserva su propia estructura interna y su propia independencia formal. Sin embargo, al ser incorporados en la obra, sus interacciones provocan efectos concertados, arbitrarios y disyuntivos. Y como resultado los espectadores tienen reacciones diversas frente a un mismo momento en el que muchas acciones compiten para atraer su atención.

Wilson estructuró *Einstein* como una secuencia repetitiva en tres espacios diferentes. Los entreactos (llamados *knee plays*/piezas rodilla) se representaron delante del telón de embocadura en un espacio muy cercano de escasa profundidad, concebido en términos de retrato. Los espacios que representan un tren, un edificio, la sala de un juzgado y las rejas de una prisión confieren a los elementos que contienen la profundidad de campo intermedia propia de una composición de naturaleza muerta. Y los espacios que proporcionan la máxima amplitud para el cuerpo de baile (el espacio abierto y el amplio interior de la nave espacial) tienen la profundidad de un paisaje. Por primera vez Wilson plasma la secuencia de las composiciones escénicas en un cuaderno de bocetos [*sketchbook*], que funcionó como *storyboard* y diagrama de ritmos y repeticiones (visuales). En su ensayo de 1978 "El teatro en la era de Einstein: El derrumbamiento de la chimenea" [*Theater in Age of Einstein: The Crack in Chimney*] el director y crítico teatral Robert Brustein escribe:

Todas las extrañas piezas teatrales de Wilson muestran en su sentido espacial y temporal la influencia de la teoría de la relatividad. Su último trabajo muestra la influencia de Einstein en su aspecto físico y en su espíritu. Cada intérprete ha sido caracterizado [con pantalones grises y zapatillas de deporte] como Einstein... La obra dramatiza (tanto que uno la percibe a través de la imaginación más que a través de la mente) el cambio en la percepción, sobre todo del tiempo, que acompaña al desarrollo tecnológico del hombre [de una locomotora a una nave espacial]. La interminable duración de la obra, sin embargo, se convierte en condición indispensable de este propósito, en los extraños espacios esquemáticos, la disposición vertical y horizontal de la iluminación y el aparente sinsentido de los trocitos de diálogo... Wilson está empezando a crear algunas metáforas visuales muy potentes que sólo han sido superadas, a mi juicio, en la película que obviamente ha influido sobre *Einstein: 2001* de Stanley Kubrick. Es cierto que los efectos visuales constituyen el aspecto más llamativo y original de la obra: Wilson es un pintor que pinta en movimiento".

En diciembre más de cincuenta dibujos sobre *Einstein* componen la primera exposición individual de Wilson en la Paula Cooper Gallery de Nueva York. *Einstein en la playa* recibe el Premio de la Crítica Francesa a la mejor obra de teatro musical, el Gran Premio del Festival Internacional de Belgrado y el Premio Lumen al mejor diseño.

1977

Wilson escribe e interpreta junto a Lucinda Childs una obra en dos actos para dos personajes: *Estaba sentado en mi patio este chico apareció pensé que estaba alucinando* (*I was sitting on my patio this guy appeared I thought I was hallucinating*). El espectáculo realiza una gira por Estados Unidos y Europa entre abril de 1977 y junio de 1978. El guión presenta dos monólogos casi idénticos de 45 minutos. Wilson recita el primero y Childs el segundo.

Durante cada acto se proyectan diapositivas y fragmentos de películas sobre una pequeña pantalla situada debajo del arco del proscenio (las imágenes incluyen palabras, pingüinos, patos, un perro *spaniel* sobre una cama rumbosa y un aparato de rayos X de inspección de equipajes de un aeropuerto). Los micrófonos corporales que llevan los intérpretes distancian sus voces de su presencia escénica al tiempo que la amplifican hacia diversos puntos del espacio total de la sala. El tercer personaje era la voz electrificada de un hombre que no aparece en escena y cuyo texto puntualiza cada monólogo (efecto del narrador ausente empleado por Richard Foreman). Wilson escribió sobre *Patio*:

El lenguaje que he empleado [en mi cuaderno de notas] es más una reflexión sobre la forma en que pensamos que sobre la forma en que normalmente hablamos. Mi cabeza se convirtió en una televisión, conectando un pensamiento con otro (y escribiendo una frase tras otra) como si estuviera haciendo *zapping* de canal en canal. Escribo mejor cuando estoy solo y no hay interrupciones. A veces mantengo la televisión encendida a un volumen bajo e incorporo en mi texto palabras que oigo en la televisión, que escribo deprisa, sin hacer ninguna tachadura y manteniendo el orden que las palabras siguen sobre el papel.

Luis O. Arata reseña la obra en la revista *Kansas Quarterly*:

Ni Wilson ni su discurso parecen ir hacia parte alguna. Por el contrario, la obra muestra una corriente continua de frases de uso común pero sin ninguna relación entre sí. Sin embargo, después de que Childs comienza su monólogo y se hace evidente que está repitiendo el mismo monólogo que antes había pronunciado Wilson, la obra, de la forma más sencilla, gana una nueva dimensión. Entonces uno puede escuchar algo que ya ha escuchado antes y lo puede recordar de forma fragmentaria. El *performance* se repite a sí mismo, si bien se trata de experiencias bastante diferentes: el monólogo sin sentido de Childs tiene un claro referente —el monólogo de Wilson— el cual es recuperado para la memoria del espectador como algo de lo que se ha sido testigo con anterioridad. Así la repetición confiere un fuerte sentido de orden a un texto caótico.

Christopher Knowles y Wilson estrenan *Diá Logo/Red* (*Dia Log Network*) en octubre en el Spazio Teatro Sperimentale de Florencia. En noviembre la Multiples/Goodman Gallery de Nueva York presenta una exposición de Wilson titulada "*Furniture*", también vista en la Galerie Folker Skulina de Berlín en mayo de 1978. Wilson transforma nueve diseños de muebles para la escena en objetos escultóricos independientes; también crea sus primeros grabados (series de diez muebles) para Multiples/Goodman.

1978-1979

Wilson realiza en los estudios del Centre Georges Pompidou de París *Video 50*, un vídeo de 50 minutos para televisión coproducido por Film Vidéo Collectif de Lausanne y el canal alemán ZDF. *Video 50* consiste en episodios de treinta

segundos que repiten imágenes como la de una puerta cerrándose, Wilson en una habitación al borde de una catarata, una silla suspendida en un cielo de aspecto dramático, un chico con cazadora de cuero fumando bajo una bombilla pelada o una niña en un columpio en un bosque.

En 1979 Wilson crea una obra de más de cinco horas de duración: *Muerte Destrucción y Detroit (Una ópera con música en 2 actos. Una historia de amor en 16 escenas)* [*Death Destruction and Detroit (An opera with music in 2 acts. A love story in 16 scenes)*] para la Schaubühne am Halleschen Ufer de Berlín, dirigida por Peter Stein. Entonces trabaja por primera vez con Hans Peter Kuhn, el ingeniero de sonido de la compañía. A pesar de que no está identificado como personaje e incluso no se menciona en el texto, Rudolf Hess es la figura central que subyace en el discurrir de la obra. En forma de imágenes alusivas, hechos y preguntas inocuas, Wilson enhebra imperceptiblemente un retrato del lugarteniente de Hitler (aún vivo en la cercana prisión de Spandau): un aviador con anteojos, un paracaidista, un prisionero distraído y altanero que emplea el mínimo esfuerzo en rastrillar el patio de la cárcel, un dinosaurio nazi frente a su propia extinción... Wilson comenta lo siguiente acerca de *DDD*:

Estuve más extravagante que nunca con la iluminación. Hice cosas como pintar una línea blanca sobre la mano de un hombre que sostenía un rastrillo, empleando una luz cálida para un lado y una luz fría para el otro. No conozco a nadie que haga algo así en teatro. Visconti creó una hermosa iluminación en algún tiempo y, en fotografía de estudio, está Horst, que emplea tres horas en iluminar una cara con tres lámparas... La iluminación de la escena nueve está inspirada en una foto de Nuremberg realizada por Albert Speer. Creé un muro de luz con ochenta haces paralelos de luz. El texto fue creado como la música y utilizado como una partitura. Por ejemplo, la escena I tenía cuatro partes: A, B, C y D; en las partes A y D los personajes hablan muy rápidamente, como los locutores que sólo retransmiten, sin ninguna emoción; en cambio, en las partes B y C la palabra adquiere mayor color, textura y sentimiento. Este material textual se repite a lo largo de la pieza. Es como una semilla.

Diá Logo/George el curioso (Dia Log/Curious George), el quinto y último *performance* de Christopher Knowles y Wilson, se estrena en abril en Bruselas. En 1980 realiza una gira internacional. *Edison, una obra en cuatro actos (Edison, A Play in Four Acts)* tras un preestreno en Nueva York, se presentó en Lyon, Milán y París. Wilson vuelve a emplear una figura histórica, esta vez Thomas Edison, en una creación entretejida de imágenes teatrales. Wilson confía en Maita di Niscemi —que ya se había encargado de la investigación histórica y había colaborado en los textos de *DDD*— la búsqueda de material biográfico sobre Edison y su amigo Henry Ford. *DDD* recibió el Premio de la Crítica Alemana a la mejor obra de la temporada. Y este mismo año se realizó la grabación de la ópera *Einstein* para CBS Masterworks.

1980

Robert Stearns coordina la exposición (y el catálogo) "*Robert Wilson: The Theater of Images*", vista en el Contemporary Arts Center de Cincinnati y en el Neuberger Museum de la Universidad Estatal de Nueva York en Purchase. En palabras de Craig Owen:

[La exposición muestra] una serie de *tableaux* que llamaban la atención y que enganchaban directamente al espectador, prescindiendo de la referencia a su origen teatral... El espectador se convierte en partícipe de una especie de procesión ritual en un lugar consagrado. El poder de las imágenes en el contexto del museo era el resultado de la utilización de sus galerías como algo más que neutros contenedores de objetos aislados... Wilson transformó el museo en un teatro de encuentros. Y un elemento esencial de esta transformación —y de toda la obra de Wilson— fue la luz.

Wilson acude al festival de Bayreuth como invitado de Wolfgang Wagner, donde vio el trabajo de Patrice Chéreau y Pierre Boulez sobre el ciclo del Ring y otras óperas de Wagner (entre las que estaba *Parsifal*). La primera invitación para dirigir una ópera, para la Opera Estatal de Kassel, llegó para Wilson de la mano de Giancarlo de Monaco. La obra elegida fue *Parsifal*. Wilson comienza a visualizar el diseño del espacio escénico en el que el Templo del Santo Grial se convierte en un enorme anillo en forma de disco que vuela a través del cielo y flota sobre un lago. Wilson recibe una beca de la Fundación Guggenheim.

1981

En febrero en la bienal del Whitney Museum de Nueva York, Wilson instala a modo de escenario los tres muebles de acero inoxidable y los vestidos pintados de *I was seating*. También en febrero en el Music Theater Lab del Kennedy Center de Washington DC, dirige un montaje a partir de un taller de preparación de *Medea. El hombre de la gabardina* (*The Man in the Raincoat*), un *performance* individual diseñado por Wilson con una pieza musical de Hans Peter Kuhn, se representó dos veces en el Festival Internacional de Teatro de Colonia en junio. En una escena de la obra veinticinco extras iban vestidos como Wilson. En junio, tres meses antes del programado estreno de *Parsifal*, la Opera Estatal de Kassel rompió su contrato con Wilson. Una producción que no se llegó a realizar. En un taller de nueve días realizado en Múnich para intérpretes, compositores, técnicos e investigadores, Wilson comenzó a diseñar *las GUERRAS civiles un árbol se mide mejor cuando está derribado* (*the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down*), una obra concebida para abrir el Olympic Arts Festival de Los Ángeles en 1984. Se trataba de una ópera de doce horas en cinco actos y entre actos (*knee plays* como en *Einstein*) representados en un espacio reducido durante los cambios de escena.

La idea consistía en presentar la obra por partes en seis países —Alemania, Holanda, Francia, Italia, Japón y Estados Unidos— y al completo, por primera vez, en la apertura de los Juegos Olímpicos de Los Ángeles. En el proyecto Wilson trabajó hasta abril de 1984, inspirado en la documentación fotográfica de Matthew Brady sobre la guerra civil norteamericana. Tema que pronto se extendió hacia una visión histórica y panorámica, hasta incluir —además del conflicto estadounidense— temas como la teoría geológica de la deriva de los continentes y la evolución de las relaciones entre Japón y Occidente. En Nueva York Wilson dirige el vídeo de 27 minutos *La mirada del sordo*, una versión de la escena del asesinato presentada por primera vez como prólogo del cuarto acto de la obra de teatro *La mirada del sordo*. Sheryl Sutton, intérprete en escena, es también la protagonista del vídeo. Ese mismo año Wilson realiza el diseño de iluminación y escenografía de *Calma relativa* (*Relative Calm*) de Lucinda Childs, una coreografía para nueve bailarines que se presenta en Estrasburgo, Burdeos, Niza, Grenoble y Nueva York. Wilson recibe una beca de tres años de la Fundación Rockefeller. Fallece su padre.

1982

Las ventanas doradas (*Die Goldenen Fenster*) [*The Golden Windows*], obra en tres partes de Wilson, se presenta en el Münchner Kammerspiele de Múnich. El texto recordaba a *I was seating* en su críptico y fragmentario estilo y en sus referencias a las armas y los asesinatos. Constaba de cuatro partes dialogadas: *Hombre en el sofá* (*Man on the Bench*), interpretada por Peter Lühr, *Mujer con vestido negro* (*Woman in Black Dress*), con Marisa Nicklisch, *Hombre en la cuerda* (*Man on the Rope*), y *Mujer con vestido blanco* (*Woman in White Dress*). El escenario muestra una casa en forma de obelisco sobre una montaña, que era vista desde diferentes momentos de la noche en sus correspondientes secciones escénicas: tarde, medianoche y cerca del amanecer. David Warrillow, intérprete de *Hombre en el sofá* en la producción del Brooklyn Academy of Music de 1985, comenta así la obra:

El imaginario de *Las ventanas doradas* resulta evidente, aunque el lenguaje que flota alrededor de él hace que no siempre sea inteligible... Wilson insistió mucho en la importancia de las últimas palabras de la pieza que no eran otras que *it alright'* [Está bien]. [La última línea decía: *It is now dawn well I didn't have any choice it alright'* / Ya ha amanecido del todo. No tuve ninguna oportunidad. Está bien]. Así que mi trabajo consistía en eliminar toda expresión de mi cara, quedarme en blanco y permanecer receptivo hacia el público. Para pronunciar aquel *it'* me pidió que expresara cierto brillo en la voz para sugerir la apariencia de un signo de interrogación y una transición lenta, mirando en una dirección concreta hacia la luz. Cuando decía *alright'* no debía haber ninguna intención por parte del actor al margen de lo que estaba diciendo. Estaba tan cerca de ser una pregunta que no se podía considerar como una afirmación. El final de la pieza

flotaba, en búsqueda de la perfección que tanto caracteriza el trabajo de Wilson, creando inquietud: lo último que el público percibe.

En octubre Wilson colabora con la soprano Jessye Norman en la producción de *Un gran día por la mañana* (*A Great Day in the Morning*) para el Théâtre des Champs-Élysées de París. Se trata de un concierto a partir de una selección realizada por Norman de espirituales: canciones nacidas de la opresión ejercida sobre los esclavos negros en el sur de Norteamérica que celebran la profunda dignidad y la entereza religiosa de una raza. Después Wilson dirige en Nueva York el vídeo de 57 minutos *Estaciones* (*Stations*), coproducido por el INA francés y el canal de la televisión alemana ZDF. Dividido en trece partes, *Estaciones* cuenta los hechos fantásticos que suceden a un chico y su familia en una solitaria casa de campo. Algunas escenas recuerdan el imaginario desarrollado en *La mirada del sordo* en 1970.

1983-1984

En septiembre se estrena en Rotterdam la sección alemana de *las GUERRAS civileS* con música de Nicolas Economou. Más tarde la obra visita ocho ciudades francesas: París, Nîmes, Grenoble, Villeurbanne, Niza, Burdeos, Lille y Le Havre. Entre los personajes que aparecían en la obra estaban William el Silencioso, la reina Wilhelmina, Mata Hari, la gigante americana Anna Swann sosteniendo a un enano (según la fotografía de Matthew Brody) y los personajes de *Juan y las habas de oro* (*Jack and the Beanstalk*). Wilson realiza diversas exposiciones individuales en el Pavillon des Arts de París, el Museo Boymans-van Beuningen de Rotterdam, y la galería Ueda y la Sogetsu School de Tokio.

En enero de 1984 se estrena la sección alemana de *las GUERRAS civileS* de Wilson y Heiner Müller en Colonia, y se presenta en Berlín en mayo. La obra muestra la vida de Federico El Grande. También aparecen dos astronautas flotando en el espacio frente a un continente que estalla en dos, una familia numerosa, batallas históricas con soldados alemanes y americanos, una tortuga, el perro de Federico El Grande y un par de osos polares bailarines. Han Peter Kuhn se encarga del sonido y las composiciones musicales. Philip Glass también contribuye en la música. La sección italiana de *las GUERRAS civileS*, compuesta en forma de ópera por Philip Glass y Wilson, se produjo en Roma en marzo. En 1986 realizaron versiones diferentes la Netherlands Opera y el Brooklyn Academy of Music. Entre los personajes se encuentran Giuseppe Garibaldi, Abraham y Mary Lincoln, Robert E. Lee y una tribu de indios Hopi. En marzo el comité organizador de los Juegos Olímpicos de Los Ángeles anuncia la cancelación de *las GUERRAS civileS* debido a que sólo disponía de 1,2 millones de dólares de los 2,6 millones para realizar el estreno mundial de la obra.

Las piezas rodilla (The Knee Plays), la contribución americana a *the CIVIL warS*, se estrena en Minneapolis en abril, y después visita Alemania, Francia, España, Italia, Japón, Australia y otras ciudades de Estados Unidos entre 1985 y 1988. *Las piezas rodilla* cuenta la historia de un árbol que es tallado dentro de un barco; el barco es testigo de muchas aventuras por lo que se convierte en el objeto de un libro; un libro que proporciona un gran conocimiento a un lector, algo que se muestra en una escena en la que el libro se desdobra en la imagen del árbol original. David Byrne, líder del grupo de rock Talking Heads, compuso la música de la obra inspirándose en la música de las bandas de Nueva Orleans, y escribió letras para algunas piezas. Suzushi Hanayagi, una figura central en la danza clásica japonesa, diseñó la coreografía.

En septiembre Wilson monta una nueva versión de su instalación de 1976 *Spaceman* para la exposición de vídeo *La imagen luminosa (The Luminous Image)* en el Stedelijk Museum de Amsterdam. En octubre lleva a escena por primera vez la obra de otro creador: *Medea (Médée, 1693)* de Marc-Antoine Charpentier, para la Ópera de Lyon. Al día después de la tragedia barroca *Medée* se representó *Medea*, una adaptación de la obra de Eurípides que Wilson había realizado en 1982 con el compositor británico Gavin Bryars. Cada producción tenía una duración de cuatro horas. La *Medea* de Bryars/Wilson incluía como prólogo el texto de 1982 de Heiner Müller *Orilla despojada Medeamaterial paisaje con argonautas (Despoiled shore Medeamaterial landscape with argonauts)*.

En su reseña de la ópera en The New York Times John Rockwell apunta:

Wilson había creado un vocabulario de estilizados gestos de las manos y de movimientos del cuerpo, que si bien no son barrocos, evocan admirablemente aquel periodo. La escena final, en la que Medea se alza hasta convertirse en un tótem de 30 pies [915 cm] de alto, permanecerá en la memoria del espectador por mucho tiempo... La puesta en escena es muy estática y muestra una enorme simplicidad clásica, aunque se hacen evidentes los momentos típicamente wilsonianos: un panteón de dioses y genios (Gandhi, Einstein, Buda, Moisés, Marx), una serpiente sobre la que Medea desciende en el acto final o la transformación de las recurrentes columnas griegas de las primeras escenas en dioses-gato paganos, figuras que también aparecieron en la *Médée* de Charpentier al final de la ópera.

En Lyon Wilson realiza veinte litografías con el motivo de los espacios empleados en *Medea*, y expuso en Marsella, Colonia, Roma, Minneapolis, Washington, Los Ángeles y Nueva York. En diciembre se estrena una revisión de *Einstein* en el BAM de Nueva York. La sección alemana de *las GUERRAS civileS* gana el premio del Berlin Festspiele Theatertreffen, y se graba para la televisión alemana por WDR en colaboración con la Köln Schauspielhaus.

En febrero Wilson pone en pie un nuevo montaje de la sección alemana de *las GUERRAS civiles* con el American Repertory Theatre de Cambridge, Massachusetts. Un año después esta producción es elegida por unanimidad por el jurado que nombra los premios Pulitzer en el apartado de teatro; pero no recibe el premio, según parece porque se trata de una parte de una obra no estrenada por completo y también por su carácter poco convencional.

El BAM presenta la primera producción americana de *Las ventadas doradas* en octubre. En enero Wilson realiza una exposición individual en el Institute of Art de Boston. En junio expone en Múnich diecinueve litografías sobre escenas de la producción no estrenada del *Parsifal* de Wagner. Y en Nueva York participa en la exposición colectiva *New Works on Paper 3* en el Museum of Modern Art (MoMA). En 1986 Wilson se embarca en su segunda experiencia en producciones simultáneas. Escribe y dirige un nuevo trabajo basado en el *Alcestes* (*Alcestis*) de Eurípides, con el texto de Heiner Müller *Descripción de un cuadro/Explosión de la memoria* (*Description of a Picture/Explosion of a Memory*) como prólogo, y la farsa anónima del teatro nô japonés *El cazador de pájaros en el infierno* (*The Birdcatcher in Hell*) como epílogo, al tiempo que prepara la puesta en escena de *Alceste* (1776) de Christoph Willibald Gluck.

El eclecticismo de *Alcestis*, una producción que el American Repertory Theatre presenta en marzo en Cambridge, Massachusetts (y que después viajó a Bobigny, dentro del Festival d'Automne de París), muestra la riqueza de la experiencia acumulada por Wilson en la preparación del montaje multicultural *las GUERRAS civiles*. Elinor Fuchs en su reseña de la obra lo describe así:

En un pequeño bosque aparece la figura tumbada de un hombre en bombachos (una imagen recurrente de la bobería)... En un ángulo del escenario principal estaba situado un tercer espacio poco profundo con una figura representativa de la fertilidad, *Cycladic*, de 19 pies [579,50 cm] de alta, una especie de andrógino, bajo cuya mirada se desarrolla la función. Antes de cruzarse de brazos, en la escala de tamaño que existe entre un niño y su madre, aparece una momia gris (la cual habla en el prólogo de Müller) con una voz inexcusable, ni masculina ni femenina... [...] A intervalos los cantos rodados resbalan por una pared rocosa. El espectador no está inmerso en el tiempo "humano" sino en el tiempo "geológico". Cerca de las montañas sobresalen tres cipreses. En un abrir y cerrar de ojos se convierten en columnas clásicas: no sólo estamos presenciando el cambio planetario de la naturaleza, sino el principio y el fin de las culturas. Después, en otra transformación repentina, las columnas se convierten en crematorios industriales que arrojan humo y se derriten en un fuego interno. Una observación más próxima de la montaña de Wilson —su monumento a la naturaleza— revela que ésta viene a ser la tumba de la cultura. Restos de un barco vikingo y cabezas funerarias chinas forman parte de ella. Hacia el final, una

brillante ciudad del futuro aparece sobre la cima de una montaña oteando el horizonte como lo haría la encargada de una guardería infantil.

Wilson pretende romper el juego de ping-pong; según sus propias palabras, que presenta el diálogo teatral convencional y, sobre todo, las palabras e imágenes alienantes. Ruptura de la que participan el vocabulario de gestos formales y abstractos creado por Suzushi Hanayagi a partir de la danza nô; el ambiente sonoro de Hans Peter Kuhn, que enlaza el hiperrealismo de los sonidos de los pájaros con la abstracción de las flautas japonesas, y el vestuario multicultural de John Conklin. No obstante Wilson no se queda en el simple eclecticismo. Él es un creador de mitos. Hasta ahora, a excepción de *Queen Victoria*, el trabajo de Wilson estaba concebido bajo el signo de la cultura masculina. A pesar de ser incorporados por actrices, los héroes (desde Stalin hasta Einstein) representan valores masculinos: muerte, destrucción, guerra. [...] Incluso entre los numerosos mitos de muerte y renovación que presenta, *Alcestis* parece transmitir una visión femenina que es realmente posmoderna: la decadencia del patriarcado y el retorno al matriarcado. ¿De qué forma tan espeluznante este hecho encarna las tendencias positivas y negativas de las recientes teorías sobre la cultura posmoderna?: por un lado, una nueva imagen sobre el carácter relativo de nuestra propia cultura y postura distante ante las formas narrativas occidentales, en parte contempladas desde la desconfianza hacia la narratividad misma; por otro, representación de la historia del último capitalismo —el consumismo— como evidencia la tremenda proliferación de signos culturales empleados como valores de cambio. Un valor que no reside en lo que comunican acerca de su origen cultural (otros signos culturales podrían actuar de la misma forma) sino en su capacidad de venta: una experiencia subjetiva, inmediatamente re-intercambiable, vivida en el teatro.

El diseño de Wilson de *Alceste*, estrenada en diciembre en la Württemberg State Opera de Stuttgart, era muy austero, casi monocromático y de tono neoclásico, comparado con su propio *Alcestis*. El motivo principal era un cubo: se tumba, se aleja y se acerca, como presagio de la muerte voluntaria de Alcestis, que trata de salvar la vida de su esposa; posado en el centro del escenario sugiriendo la aceptación de la muerte; y su viaje a Hades, que se convierte en un paseo a través de un cuadrado negro vacío. En Austin, Texas, Wilson realiza diez litografías sobre su montaje de *Alceste*. En mayo monta *Máquinahamlet* (*Hamletmachine*, 1977) de Heiner Müller con quince estudiantes de la Universidad de Nueva York. [Producción que giró por Europa en 1987: Nanterre, Madrid, Saint-Etienne, Lille, Londres, Niza y Palermo]. Esta obra de seis páginas (sobre todo con monólogos como los de Hamlet y Ofelia) se convirtió en una obra de dos horas y media. En una pequeña declaración aparecida en la cartelera de Nueva York, Müller afirma:

Cuando escribí *Máquinahamlet* después de traducir el *Hamlet* de Shakespeare para un teatro del extinto Berlín del Este se convirtió en mi obra más americana, citando a T.S. Elliot, Andy Warhol, la Coca-Cola, Ezra Pound y Susan Atkins. Debe ser entendido como un panfleto contra la ilusión de que uno no puede ser

inocente en este mundo. Me alegro de que Robert Wilson monte mi obra: su teatro es su propio mundo.

Wilson comienza a trabajar *Máquinahamlet* estableciendo una coreografía muda como prólogo y múltiples estereotipos de Hamlet y Ofelia. Los actores repiten los movimientos del prólogo cuatro veces. En cada repetición el escenario cambia de posición para dar la impresión de que la habitación está situada sobre una máquina que la corta.

En octubre se realiza un montaje alemán de *Máquinahamlet*, que se presentó en Hamburgo y en Berlín, y que fue grabado para la televisión alemana por NDR en colaboración con el Thalia Theater. *Máquinahamlet* recibe el premio Obie de Nueva York a la mejor dirección. La versión en solitario de *Obertura para el cuarto acto de La mirada del sordo* (*Overture to the Fourth Act of Deafman Glance*) obtiene el premio Picasso en el Festival Internacional de Teatro de Málaga. En julio se dedica a Wilson una retrospectiva en el Laguna Gloria Museum de Austin.

1.4 Óperas y arte planetario 1987-1997

1987

En enero Wilson hace su debut en La Scala de Milán con un montaje de la ópera *Salomé* (1905) de Richard Strauss, basándose en la obra del mismo título de Oscar Wilde. Concibe un tratamiento diferente para la música, la interpretación y el escenario, como si correspondieran a tres acontecimientos diferentes que tienen lugar al mismo tiempo: vocalistas vestidos de gala cantan como si estuvieran en un concierto sobre una pequeña plataforma situada en la parte derecha del escenario; actores vestidos con modelos *punks* diseñados por Gianni Versace bailan y se mueven en el proscenio y detrás un paisaje con montañas cambia su configuración al margen del concierto o de la actuación. Cuatro actrices vestidas de diferente modo, que normalmente aparecen juntas en escena, sugieren aspectos distintos de Salomé: una niña-Alicia en el país de las maravillas, una exuberante mujer en salto de cama, una *femme fatale* en traje de noche...

En febrero se estrena una nueva obra de cuatro horas de duración para la Schaubühne am Lehniner Platz de Berlín: *Muerte Destrucción y Detroit II* (*Death Destruction and Detroit II*). Wilson transforma un gran auditorio instalando metal y raíles como soporte, que dan la oportunidad al espectador de cambiar de posición para ver lo que sucedía en los distintos espacios en los que se desarrolla la obra. Se crea un escenario convencional y se llena la pared frontal (a modo de una fortaleza inca) con pequeños salientes por donde los actores podían caminar

y escalar; en una esquina, un ascensor con paredes de cristal iba del suelo al techo del auditorio; dos pequeños escenarios acentúan la longitud de las paredes, y una trampilla en el techo permite a los actores dirigirse a los espectadores desde arriba.

En esta secuela de *Muerte Destrucción y Detroit II* de 1979 —con sus alusiones a Rudolph Hess— Wilson utiliza a Kafka como referencia central, citando en el programa fragmentos de sus obras, cartas y diarios. En una extraordinaria mezcla de personajes de toda clase —emperador chino, asesino, mensajero, ejecutivo, mujer de rojo, rabino, golem, rata blanca gigante, hombre con traje, pantera, guardia de tráfico, oso, gente durmiendo en camas, dragón en un atasco— Wilson presenta un tormentoso momento de la mente o de la memoria respondiéndose a sí misma en el olvido. Además de los paralelismos con la figura central de Kafka, también se hace referencia al encarcelamiento del criminal de guerra nazi Rudolph Hess junto con otras seis personas en 1947. Doctores y psicoanalistas concluyeron que Hess era un psicópata con alucinaciones paranoicas, tendencias suicidas a causa de su fallida misión en el Reino Unido, y un carácter histérico que le conducía a exagerar su pérdida de memoria como un modo de autoprotección.

Como contribución al Theater der Welt Festival 87 de Stuttgart en julio Wilson monta en un pequeño teatro cortesano del siglo XVIII en el castillo Ludwigsburg *Cuarteto* (*Quartet*, 1981) de Heiner Müller, obra basada en la novela de 1782 de Choderlos de Laclos *Las amistades peligrosas* (*Les liaisons dangereuses*). Aunque Müller escribió el texto para dos personajes (la marquesa de Merteuil y el vizconde Valmont), Wilson extendió el reparto con tres partes mudas (Hombre viejo, Hombre joven y Mujer joven) yuxtaponiendo un personaje viejo y dos cuerpos jóvenes con los dos personajes decadentes del original. Wilson monta una pieza de cámara de repertorio y enmascara el tono sadomasoquista del texto con diversos elementos: un malévolo símbolo fálico en forma de largo armazón de silla de ruedas; zapatos usados como fetiches; un sofá negro con curvas onduladas femeninas; un lazo corredizo; la chica joven con una máscara negra, ropa interior y patines... El American Repertory Theatre de Cambridge produce en inglés *Cuarteto* en 1988 con Lucinda Childs como condesa de Merteuil. En julio Wilson realiza la instalación *Memoria de una revolución* (*Memory of a Revolution*) para la Galerie der Stadt, Stuttgart.

En colaboración con el escritor alemán Tankred Dorst, dirige una nueva obra de tres horas y media: *Parsifal: Desde el otro lado del lago* (*Parzival: From the Other Side of the Lake*). Se estrena en septiembre en Hamburgo y Christopher Knowles, con veintiocho años, encabeza un reparto de catorce actores interpretando a Parzival como un chico inocente y feliz, vestido con la ropa típica de un joven de hoy: suéter, pantalones y zapatos de lona. La sección romana de *las GUERRAS civileS* recibe el premio American Theatre Wing Design

por la originalidad de su diseño, *The Knee Plays* el Bessie Award, *Alcestis* el Premio de la Crítica Francesa como mejor obra extranjera y *Máquinahamlet* el premio Berlin Festspiele Theatertreffen. En la Paula Cooper Gallery de Nueva York se presenta una muestra de dibujos de *Alceste*, *Alcestis*, *Muerte Destrucción y Detroit II*, *Máquinahamlet* y *Salomé*.

1988

En marzo Wilson dirige y coreografía junto a Suzushi Hanayagi un ballet por primera vez. Por encargo del Ballet de la Opera de París, con Rudolph Nureyev como director artístico, la obra elegida fue una cantata escénica raramente representada: *El martirio de San Sebastián* (*Le martyre de saint Sébastien*, 1911) de Gabrielle D'Annunzio y Claude Debussy. Se trata de una combinación de canción, danza, interpretación, recitación y *tableaux* compuesta por D'Annunzio al modo de una pieza medieval. Tanto en el original como en el montaje de Wilson San Sebastián está interpretado por una mujer (Ida Rubinstein y Sylvie Guillem, respectivamente).

Wilson añade un lento y angustioso prólogo, situado en la cubierta de un lujoso yate como el que D'Annunzio hubiera conocido. Se omite la música coral de Debussy y se recurre en gran medida a la danza clásica. Como resultado de estos cambios, la obra provocó fuertes críticas tanto en París como en Nueva York, donde se representó en julio en el Metropolitan Opera House. En su reseña, Dale Harris apunta lo siguiente:

Wilson ha eliminado la narración secuencial de D'Annunzio con una serie de visiones oníricas en el curso de las cuales lo esencial del martirio del santo y sus consecuencias queda reducido a meros puntos de vista estéticos. No se mantiene el significado de la obra, que viene a ser simplemente un complejo ataque contra la capacidad de imaginación de los espectadores, a través de la música, la danza, el espectáculo... La gran eficacia de Wilson como proveedor de ilusión teatral reside en su actitud de ruptura con la realidad cotidiana que percibimos. Sebastián queda escindido en dos personajes: el mártir potencial y el mártir real. El primero es un delgado y atlético ser andrógino (Sylvie Guillem) y el segundo es una gruesa y vieja reina, en tirantes, cinturón de ballet y la parte superior del traje de un marino francés (Michael Denard). Ambas figuras proporcionan un conocimiento auténtico de la santidad en la concepción original de D'Annunzio, tanto como las contradictorias formas en las que el santo ha sido visto por las sucesivas generaciones. Wilson emplea elementos propios de sus trabajos anteriores: la reiteración, la ceremonia, la prolongación del tiempo..., elementos contrarios a la teatralidad al uso, que confieren al espectáculo su brillantez. [...] Y lo mejor llega al final: la visión de un paraíso en el que un único ángel de color carmesí arde frente a la blancura total del cielo, los animales, la vegetación y los santos.

En junio Wilson diseña y dirige la ópera jazz *Saludos cosmopolitas* (*Cosmopolitan Greetings*) en la Ópera Estatal de Hamburgo. Un denso y vívido espectáculo con escenas centradas en la vida y la muerte de Bessie Smith, pionera del blues junto a figuras como Robert Johnson. Las letras fueron extraídas de poemas de Allen Ginsberg; George Gruntz, líder de la Big Band of North German Radio, escribió las composiciones musicales, que iban del blues al *free-jazz*; el compositor Rolf Liebermann, director de la Ópera Estatal de Hamburgo, escribió doce interludios para un conjunto de cuerda y entre los intérpretes se encontraban la cantante Dee Dee Bridgwater, el trompetista Don Cherry y la bailarina Lutz Foster de la compañía de Pina Bausch.

El Theater der Freien Volksbühne de Berlín produjo, dentro del Festival Berlin-Kulturstadt Europas 88 y con un presupuesto de cuatro millones de dólares, la nueva creación de Wilson junto a David Byrne: *El bosque* (*The Forest*), una versión de la leyenda de *Gilgamesh*. En este primitivo relato se cuentan las relaciones de enfrentamiento y amistad entre el despótico tirano de la ciudad de Uruk y Enkidu, un hombre valiente que vivía en la naturaleza rodeado de animales. Gilgamesh, representante de la cultura urbana, aparecía como el príncipe de la industrialización del siglo XIX, cuyas esquizoides respuestas ante la naturaleza y la imaginación —el realismo y el romanticismo— quedaban patentes en las referencias de las historias de Edgar Allan Poe *Silencio-Una fábula y sombra-Una parábola* (*Silence-A Fable and Shadow-A Parable*). *El bosque*, de cuatro horas de duración y estructurada en siete partes con tres entreactos, contenía textos de Heiner Müller y Darryl Pinkney, y el diseño de vestuario fue de Frida Parmegianni. Robert Brustein escribe:

Quienes conectan con la forma o el denso contenido de *El bosque* son premiados por un torrente de imágenes oníricas deslumbrantes y exquisitamente ejecutadas: obreros de una factoría trabajando en enormes escaleras cerca del engranaje en el que Gilgamesh, sentado en su silla, no deja de fumar; el dorado Enkidu en su cueva acompañado por un caballero armado, un hombre en mangas de camisa, un hombre cocinándose a sí mismo en una tinaja y un puercoespín; los paisajes de rocas y hielo de los últimos actos, donde los dos protagonistas se batían en duelo con un dragón... Imposible abarcar el intrincado contenido de la obra. El periodismo sólo puede celebrar tal acontecimiento.

En diciembre se presenta la exposición "*Dramas and Images: The Theater of Robert Wilson*" en la universidad de Columbia de Nueva York. *Máquinahamlet* recibe el Institut Honor del American Institute of Architects de Nueva York y el Mondello Award.

1989

El Musée d'Orsay de París encarga a Wilson la realización de un vídeo sobre el cuadro *La mujer en la cafetería* (*La femme a la cafetière*) de Paul Cézanne.

Suzushi Hanayagi aparece en el vídeo como la mujer pintada por Cézanne en su cuadro. Este mismo año Wilson realizó también el vídeo *La muerte del rey Lear* (*The Death of King Lear*) para la serie de Televisión Española "El arte del vídeo" dirigida por José Ramón Pérez Ornia.

Wilson fue invitado por el presidente de Francia François Mitterrand para realizar la dirección escénica de *La noche antes del día* (*La nuit d'avant le jour*) en la inauguración de la nueva Opéra Bastille de París en una gala celebrada el 13 de julio. El espectáculo, una sucesión de fragmentos de óperas de diversos compositores, fue retransmitido por televisión como parte de los actos conmemorativos del bicentenario de la Revolución Francesa. En la Galerie Yvon Lambert se expusieron dibujos de la escenografía de *La noche antes del día* y la primera pintura de gran formato de Wilson, basada en uno de sus dibujos para la obra. En mayo se estrena el segundo encargo que la Scala de Milán hace a Wilson, la ópera *Doctor Fausto* (*Doktor Faustus*) de Giacomo Manzoni sobre la novela de Thomas Mann. En junio se estrena en la Netherlands Opera en el Muziektheater de Amsterdam *De Materie*, junto al compositor minimalista alemán Louis Andreissen. También acude a La Haya y Rotterdam. En noviembre se estrena *Orlando*, revisión de Wilson de la novela de 1928 de Virginia Woolf, en la Schaubühne am Hellenischen Ufer de Berlín. Los textos del montaje fueron escritos por Darryl Pinkney. En su biografía de Orlando, un joven noble isabelino cuya historia ha traspasado los siglos y los continentes, Woolf introdujo el gusto en los británicos por las novelas históricas y las memorias. En el Año de las Luces, Orlando cambió misteriosamente de sexo y vivió el resto de su vida como mujer. La crítica feminista, dentro de aquella cultura victoriana, encontró en *Orlando* el vehículo para reforzar su hipótesis (también la de Virginia Woolf) de que el hombre y la mujer pueden coexistir como una individualidad. El programa de *Orlando* reproducía fragmentos del diario de Woolf como muestra del paralelismo entre vida y obra, incluyendo la forma en que influyó en la escritura de Orlando su relación con Vita Sackville-West.

En el mismo teatro en el que se presentó *DDD*, Wilson crea un montaje en el que el espectáculo visual cedió en favor de un monólogo de dos horas de la actriz Jutta Lampe. En la recreación de *Orlando* como soliloquio de una sola mujer, Wilson mostró muchos matices implícitos en el texto. María Nadotti escribe:

La historia de *Orlando* va de acá para allá de la primera persona del primer acto a la segunda del segundo acto, donde tiene lugar la transformación, para volver a la primera persona en el último acto, cuando lady Orlando asume, en el presente, una identidad que la ha modificado por completo. Jutta Lampe habla sin variaciones significativas en la palabra o en el gesto. Al tiempo que prevalecen en él/ella discretos movimientos femeninos, éstos son tratados en la mayor parte de la obra en un plano neutral. El paso de hombre a mujer está acompañado por un reposado pero brillante aparato retórico en el que todo depende de lo que no se muestra y de lo que no se dice. Un tronco de árbol (¿El viejo roble tan querido

por Woolf?), metafísico, abstracto, [...] desciende como un misterioso *deus ex machina*, dividiendo el escenario en dos partes equivalentes y simétricas. Orlando emerge de detrás del árbol transformado en lady Orlando, pero no hay nada excepcional en ello, en lo que podría haber sido un típico golpe de efecto teatral. La transformación ocurre. Un delicado y misterioso cambio, pero no ambigüo: entre el antes y el después, entre lo que es y lo que no será nunca.

En diciembre Wilson monta en el Kammerspiele Theater de Múnich *El canto del cisne* (*Swan Song* 1887-88) de Antón Chéjov. En su reseña en *The Village Voice* Marc Robinson escribe:

Swan Song presenta a Svetlovidov, un actor secundario de edad, en la oscuridad de un teatro vacío mucho después de que la función haya terminado. En él cuenta sus glorias pasadas al viejo apuntador Ivanitsch. Ambos poseen una mirada triste y abandonada. Las enormes paredes del teatro los hacen sentirse más pequeños y solos. Incluso los momentos más intrascendentes contribuyen a crear la atmósfera de desintegración real en que se encuentran los personajes. Un pilar griego situado en la parte alta del escenario evoca un esplendor perdido, el del actor: ahora alcoholizado y medio loco, lleno de esperanzas tardías y tratando de convencerse de que aún es importante. El movimiento no es tan soporífero como suele ser en los trabajos de Wilson: por el contrario, muestra ansiedad e inseguridad, lleno de gestos acentuados que convierten la tranquilidad [típica de sus obras] en nerviosismo. *El canto del cisne* se ve y se escucha como una de las obras más personales de Wilson, a lo que contribuye la escala pequeña en la que trabaja, al margen de sus obsesiones, para realizar un ejercicio [teatral] que aparentemente resulta hermético, carente de significado. En ocasiones el proceso es muy intenso. Lo que en una obra extensa podría entenderse como ceremonia se muestra así mismo como visceral sufrimiento: la mayor carga persuasiva está en la precisión con que Wilson revela este hecho.

Wilson crea RW Work Ltd. para producir ediciones limitadas de muebles y esculturas, fabricadas por Editions Dosi Delfini. La New York Public Library le concede el premio Lion of the Performing Arts. Los dibujos de *Parzival* y *Máquinahamlet* ganan el Gran Premio de la Bienal de São Paulo. Y *Doctor Fausto* recibe el Premio de la Crítica Italiana como mejor obra extranjera.

1990

En colaboración con William S. Burroughs, autor del texto, y con Tom Waits, autor de la música, Wilson dirige *El jinete negro: El casting de las balas mágicas* (*The Black Rider: The casting of the magic bullets*) para el Thalia Theater de Hamburgo en marzo. Cómico, vivo y muy germánico, este pastiche de opereta, cabaret y rock & roll presenta el cuento *Der freischütz* (1910) de August Apel y Friedrich Laun, el texto que inspiró la ópera de Weber del mismo nombre. El montaje visitó Viena en junio y París en octubre, y fue grabado para la televisión australiana por ORF junto al Thalia Theater.

En abril Wilson crea la instalación *Habitación para Salomé* (*Room for Salome*) para la exposición colectiva "*Energieen*" del Setedelijk Museum de Amsterdam: dos objetos de plástico y cuatro piezas de mobiliario diseñados en principio en 1987 para el montaje de *Salomé* fueron agrupados en una habitación a oscuras en un largo rectángulo en una pendiente de tierra seca; el ambiente sonoro estaba compuesto por fragmentos (en alemán y en inglés) del texto de Salomé. Wilson monta *Rey Lear* (*King Lear*), una versión de la obra de Shakespeare, para el Schauspiele Frankfurt en mayo. La actriz de ochenta años Marianne Hoppe hizo el papel de rey Lear. Como complemento, en la Kunsthalle Schirn de Francfort se exponen dibujos sobre la obra. En septiembre se presenta en la Lyric Opera de Chicago la versión de Wilson del *Alceste* de Gluck. Y Feigen Incorporated de Chicago presenta dibujos y muebles/esculturas de la obra en el mismo mes.

1991-1992

En febrero Wilson estrena una puesta en escena de *Cuando morimos despiertos* (*When We Dead Awoken*) de Henrik Ibsen. Después la obra visita São Paulo y Houston. En febrero el Museum of Fine Arts de Boston organiza la exposición *La visión de Robert Wilson* (*Robert Wilson's Vision*), dibujos, muebles y esculturas, con ambientación sonora de Hans Peter Kuhn. La exposición también fue vista en el Contemporary Museum of Arts de Houston y en el San Francisco Museum of Modern Art. En mayo se estrena la ópera *Parsifal* de Wagner en la Ópera de Hamburgo, en junio *La flauta mágica* (*La flûte enchantée*) de Mozart en la Ópera de la Bastilla de París, y en septiembre *Lohengrin* de Wagner en el centenario de la Ópera de Zúrich. Se realiza una exposición de dibujos para el teatro y de una serie de diez dibujos sobre el tema de la rosa en la Galerie Annemarie Verna, y el Kestner-Gesellschaft de Hannover organiza la exposición "*Monument*". En noviembre el Centre Georges Pompidou de París organiza la exposición "*La memoria del señor Bojangles... og hijo del fuego*" (*Mr Bojangles'Memory... og son of fire*) con dibujos, muebles/esculturas y la presentación del vídeo de creación *La memoria del señor Bojangles* (*Mr Bojangles'Memory*).

En julio de 1992 se presenta *El jinete negro* (*The Black Rider*) en el Teatro Central de Sevilla dentro del programa cultural de EXPO'92. En septiembre se estrena *Don Juan último* de Vicente Molina Foix y Robert Wilson en el Teatro María Guerrero (Centro Dramático Nacional) en el Festival de Otoño de Madrid. Coinciden en España tres exposiciones con Robert Wilson como protagonista. La galería Gamarra y Garrigues de Madrid presenta una exposición —bajo el título "*Robert Wilso*"— con dibujos, fotografías y muebles/esculturas del artista. El Círculo de Bellas Artes de Madrid presenta "*Convidados de piedra*", una exposición de vídeos de creación y grabaciones de ensayos y representaciones de obras de Wilson. Y por último el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) organiza en el Centre del Carme de Valencia una de las grandes exposiciones

monográficas sobre Robert Wilson que se han realizado en todo el mundo [junto a la del Museum of Fine Arts de Boston y el Centre Georges Pompidou de París] en la que se mostraron dibujos, muebles, esculturas y vídeos.

1993-1994

Los últimos días de 1992 se estrena en el Betty Nansen Teatret de Copenhage la versión danesa de *Orlando*, basada en la novela de Virginia Woolf, con adaptación de Robert Wilson y Darryl Pinckney, producción de Karen-Maria Bille, dirección de Katrine Wiedemann, diseño de Christian Friedländer e interpretación de Susse Wold. A partir de mayo se presenta la versión francesa de *Orlando* con música de Hans Peter Kuhn e interpretación de Isabelle Huppert. La gira comienza en el Théâtre Vidy-Lausanne (Suiza) y sigue en el Odéon Théâtre de l'Europe (Festival d'Automne de París), el Teatro Lírico de Milán y la Opéra du Rhin de Estrasburgo.

La colaboración entre Robert Wilson y Susan Sontag continúa con la obra de esta escritora norteamericana *Alice in Bed*, también con música de Hans Peter Kuhn, uno de los habituales en las producciones europeas de Wilson. El estreno tiene lugar el 15 de septiembre en el Hebbel Theater, producido por la Schaubühne am Lehniner Platz de Berlín. El año concluye con la puesta en escena de *Madama Butterfly* de Giacomo Puccini en la Opéra Bastille de París. Este montaje se repetirá en septiembre de 1994 y junio de 1997. En 1994 crea *Der Mond im Gras: einmal keinmal immer*, basada en cuentos de los hermanos Grimm y Georg Büchner, con música de Robyn Sculkowsky. El estreno es en abril en el München Kammerspiele de Múnich. En Italia dirige *Hanjo/Hagoromo: Dittico Giapponese* de Yukio Mishima (*Hanjo*) y Zeami (*Hagoromo*), con música y libro de Marcello Panni (*Hanjo*) y Jo Kondo (*Hagoromo*). Se presenta en junio en el Teatro della Pergola de Florencia (Maggio Musicale Fiorentino), y después viaja a la Opéra de Lille. Este será el año de una nueva colaboración con Glass: *T.S.E.: "come in under the shadow of this red rock"* de Robert Wilson con textos de T.S. Eliot y otros, y música de Philip Glass. Se estrena en la Case de Stefano de Sicilia (Orestyadi di Gibellina), y en la Hertzerhalle de Weimar (Kunstfest Weimar). Junto a uno de sus dramaturgos habituales, Wolfgang Wiens, Wilson monta la obra *The Meek Girl*, basada en un relato de Fyodor Dostoyevsky. La música es de Stefan Kurt y Gerd Bessler y la interpretación de Robert Wilson, Charles Chemin, Marianna Kavallieratos y Thomas Lehmann. La gira incluye el MC93 Bobigny (Festival d'Automne de París), De Singel (Antwerp), Stadhof 11 (Zúrich), Le Cargo (Grenoble), Das TAT (Theater am Turm de Franfort) y Théâtre de Caen (Caen). El otro gran montaje del año es *Skin, Meat, Bones: The Wesleyan Project* de Robert Wilson y Alvin Lucier, con música de Lucier. Se estrena en noviembre en el Theater Center for the Arts en Wesleyan University (Middletown, Connecticut).

1995

Comienza el año con la participación en una gala benéfica para una sala alternativa de Nueva York: *Knee Plays and Other Acts: A Gala Benefit for The Kitchen*. En marzo se presenta una versión de *Skin, Meat, Bones* en el Hudson Theater. Y en mayo se repone *The Magic Flute* de Mozart en la Ópera Bastille de París. Tras treinta años de trabajo, Wilson se enfrenta, según sus palabras, al mayor reto de su carrera: *HAMLET: a monologue*. Basada en la obra de Shakespeare con adaptación de Wilson y Wolfgang Wiens y música de Hans Peter Kuhn. Este monólogo interpretado por Wilson recorrerá el mundo durante años, comenzando por el Teatro Lirico (Piccolo Teatro di Milano), Tatr Narodowy, (Varsovia), Het Mizektheater (Holland Festival, Amsterdam), Schauspielhaus (Zúrich), LongHouse Foundation (East Hampton, Nueva York), MC93 (Bobigny), Teatro Central (Sevilla), Hebbel Theater (Berlín), Helsinki, Viena, Théâtre National Populaire (Villaubarne), Alley Theatre (Houston), Teatro Goldoni (Biel de Venecia), Alice Tully Hall (Serious Fun! festival, Nueva York)...

En julio Wilson estrena *Persephone* basada en la poesía de Ovidio con texto de Brad Gooch y música de Philip Glass, en el John Drew Theater, Guildhall, East Hampton, Nueva York. Se podrá ver también durante los próximos tres años en el International Meeting of Ancient Greek Drama de Delphi, Visas Festival de Maubeuge, International Istanbul Theatre de Estambul, Art Carnuntum Welttheater-Festival de Viena, Autumn Festival of Performing Arts de Tokio, Tollwood Festival de Múnich y Festival de Bogotá. Habrá también dos estrenos y dos reposiciones. Los primeros son la ópera *Bluebeard's Castle/Erwartung* de Bela Bartók (*Bluebeard's Castle*) y Arnold Schönberg (*Erwartung*) en el Groben Festpielhaus (Salzburger Festpiele, Salzburgo), y la pieza de danza *Snow on the Mesa* con texto de Paul Schmidt, vestuario de Donna Karan e interpretación de Martha Graham Dance Company, en el Eisenhower Theater (Kennedy Center, Washington DC). Las reposiciones fueron *the CIVIL warS* en versión concierto, en el Carnegie Hall (American Composers Orchestra, Nueva York), y *The Golden Windows* con dirección de Jens Nüssle y música de Stefan Hänlein y Jens Nüssle en el Theatre Galerie (Neckartailfingen, Alemania).

1996

El año comienza con una de las obras que marcan el regreso de Wilson a su país, en cuanto a producciones importantes se refiere, con la puesta en escena de *Four Saints in Three Acts* de Vyrgil Thompson (música) y Gertrude Stein (texto), con vestuario de Francesco Clemente e iluminación de Jennifer Tipton. Se presenta en el Brown Theater (Houston Grand Opera), New York State Theater (Lincoln Center Festival) y Edinburg Playhouse (Edinburgh Festival). Wilson monta *G.A. Story: Giorgio Armani: la sua storia, la sua moda* en la Stazione Leopolda de Florencia en junio, y vuelve a trabajar con su soprano favorita en

Jessy Norman Sings for the Healing of AIDS con dirección de George C. Wolfe y diseño de Wilson, en la Riverside Church de Nueva York el 4 diciembre.

Se reponen *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini en el Teatro Comunale de Bolonia, y *The Malady of Death* (*La Maladie de la Mort*) con interpretación de Lucinda Childs y Michael Piccoli, en una gira que incluye el Théâtre Vidy-Lausanne, Ruhr Festpielhaus (Ruhrfestspiele Recklinghausen, Alemania), Scène Nationale d'Orléans, Opéra du Rhin, Estrasburgo, Thalia Theater (Hamburgo), Centrum Amstelveen (Holland Festival), MC93 Bobigny (Festival d'Automne) y Peacock Theatre (French Theatre Season, Londres). Y aparece la versión inglesa de *Orlando* con interpretación de Miranda Richardson en el Royal Lyceum Theatre (Edinburgh Festival). También en junio se estrena la tercera parte de la trilogía de óperas pop a la que pertenecen *Black Rider* y *Alice: Time Rocker* de Robert Wilson, Darryl Pinckney (texto) y Lou Reed (música y canciones), en el Thalia Theater (Hamburgo). En los próximos dos años viajará por Europa y Estados Unidos. Concluye la temporada con *Oedipus Rex* de Igor Stravinsky con *Silent Prologue* de Robert Wilson. Música de Igor Stravinsky, texto de Jean Cocteau. Se estrena en el Théâtre Chatelet de París en noviembre, y se presenta también en el Royal Festival Hall de Londres —en versión concierto con narración de Robert Wilson con la Philharmonica Orchestra—, y la Opernhaus Zürich (96-97).

1997

El año comienza con uno de los grandes éxitos operísticos de Wilson: *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy, con música de Debussy, texto de Maurice Maeterlink, vestuario de Frida Parmeggiani, iluminación de Heinrich Brunke y Robert Wilson. Se estrena en el Palais Garnier (Opéra National de Paris) y viaja al Grosses Festpielhaus (Salzburg Festival). Continúa en el Festival Ars Musica de La Monnaie (Bruselas) con la ópera contemporánea *Prometeo: Tragedia dell'ascolto* de Luigi Nono, con música de Nono, texto de Massimo Cacciari, sonido de André Richard y vestuario de Halles de Scherbeek; y *Rescue* (parte de *Laurie Anderson's meltdown on the South Bank*), concierto/performance de Laurie Anderson donde intervinieron, entre otros y además de la directora, Christopher Knowles, Lou Reed y Robert Wilson, en el Purcell Room, Queen Elizabeth Hall de Londres. Termina el año con *Gertrude Stein: Saints and Singing* de Robert Wilson y Hans Peter Kuhn, con texto de Gertrude Stein, música de Hans Peter Kuhn, vestuario de Hans Thiemann, iluminación de Robert Wilson y AJ Weisbard. Se presenta en el Hebbel Theater y la Schaubühne am Lehniner Platz de Berlín y el Maysfield Leisure Centre de Belfast.

¹ Trevor Fairbrother, *Robert Wilson's Vision*, Museum of Fine Arts, Boston/Harry N. Abrams, Nueva York, págs. 109-136.

INVESTIGACIÓN DEL PROCESO DE CREACIÓN DE ROBERT WILSON A TRAVÉS DE LAS TRES VERSIONES DE *DEATH DESTRUCTION & DETROIT III*.

2.1.1 Byrd Hoffman Foundation

La visión de Robert Wilson como arquitecto se extiende a través de toda su obra. Es más: tiene una vertiente explícita en el mundo que hay fuera del escenario (aunque de forma paralela). Siempre ha necesitado una casa artística, un laboratorio para elaborar su arte. Wilson ha sustituido el grupo o la compañía tradicional por equipos de colaboradores. Y ha preferido crear —frente a las salas, espacios o teatros comunes— una fundación y un centro de arte. Tendencia que Wilson ha mantenido de principio a fin: desde el inicio de su carrera, cuando fundó la Byrd Hoffman Foundation hasta ahora. En la actualidad prepara su regreso a su país en el Watermill Center.

La Byrd Hoffman Foundation surge en Nueva York, donde Wilson inicia su trayectoria profesional. Con el paso del tiempo se convirtió en el centro de operaciones de sus producciones internacionales y en la casa a la que volver tras largas temporadas en otros países. Ahora, después de más de treinta años de trabajo prodigándose sobre todo en Europa, Wilson tiene la necesidad de construir una nueva casa —la definitiva— en su país. Una casa dedicada al arte, que es su vida, donde acoge a sus amigos y colaboradores, que son su familia. Dibujante y pintor, diseñador de muebles y esculturas, constructor de obras de teatro y óperas, en esta ocasión Wilson disfruta con el centro por antonomasia de la arquitectura: un edificio. Watermill Center.

Wilson siempre ha mostrado una capacidad extraordinaria para atraer a su entorno a un numeroso grupo de personas, ya sean estudiantes, colaboradores, patrocinadores o simplemente seguidores. Desde niño en Waco (su pueblo natal en Texas), después como estudiante en el Pratt Institute de Brooklyn, y más tarde como profesor y artista de *performance* en el SoHo neoyorkino: Wilson nunca está solo.

En 1968, cuando se hacía llamar Byrd Hoffman, Wilson se trasladó al *loft* del 147 Spring Street y formó la Byrd Hoffman School of Byrds. Se trataba de un heterogéneo grupo unido por el compromiso de seguir a Wilson y el interés por compartir su visión de la creación teatral. De aquella escuela, en un ambiente de vida comunal, surgieron producciones como *KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE* (*MONTAÑA KA Y TERRAZA GUARDenia*) que se representó en 1972 durante una semana sin interrupciones en una montaña de Irán. El *loft* de Spring Street se convirtió en una Meca para jóvenes creadores que llegaban desde

otros estados del país e incluso desde Europa. El recuerdo de diversos participantes en aquella experiencia ha quedado registrado, y lo presentamos a continuación como referencia para entender mejor el sistema de trabajo y las bases del proceso de creación de Wilson. Todas las declaraciones aparecen en la recopilación de Laurence Shyer en *Robert Wilson and His Collaborators*.¹

Objetivos

Robert Wilson: “Me gusta poner en contacto a diferentes clases de personas y que se relacionen de formas nuevas”. [...] “Creo que es importante que las personas sean ellas mismas. Todas las obras están creadas en torno a estas personas, sus personalidades y las cosas que quieren hacer... Nosotros sólo decimos: De acuerdo, hacedlo; y ellos lo llevan a la práctica. Nos interesa la diversidad: un teatro hecho por personas”.

Ambiente

Sheryl Sutton: “Trabajábamos por las tardes y teníamos ensayos durante los fines de semana que duraban de ocho a quince horas. Casi nadie cobraba. Más que una vida en comunidad, se trataba de una familia moderadamente incestuosa”.

Movimiento

Robyn Brentano: “Era un trabajo muy lento y meditativo como el yoga o el tai chi. Comenzamos sentados en el suelo con las rodillas levantadas y adoptamos una posición.... Nos levantamos y nos sentamos de nuevo de la misma forma. Después de algún tiempo nos levantamos otra vez y hacemos un movimiento como moliendo granos. Lo repetimos tres veces y nos tumbamos con la cabeza sobre el suelo como un animal. Entonces nos levantamos, retrocedemos un poco, nos sentamos y comenzamos el ciclo de nuevo. Era una maravillosa y relajante experiencia”.

Danza

Kit Cation: “En cierto sentido, la danza era nuestra forma de comunicación. Bob nos ponía una música y nosotros bailábamos hasta que paraba. Nos proporcionaba una gran energía a través de la danza y después nos sentábamos para canalizarla en algo como mover muy lentamente un brazo”.

British Columbia

Jim Neu: “Bob compró un terreno en British Columbia [Canadá] en 1972 o 1973 donde pasamos un par de meses durante el verano. Su idea era crear un centro internacional de arte pero no había tenido en cuenta los mosquitos que hacían el lugar inhabitable”.

KA MOUNTAIN

Charles Dennis: "Recuerdo que Bob a su regreso de Irán dijo que había encontrado una montaña, y que íbamos a hacer una obra allí. En otoño, después de la gira de *Deafman Glance*, apareció tras un retiro de dos meses en British Columbia con un montón de dibujos y planos y empezamos a trabajar en *KA MOUNTAIN*".

Kihuo Sato: "No quería ir a Irán. Bob me lo pidió muchas veces antes de marcharse, entonces lo encarcelaron y me escribió una carta. Entonces Jerome Robbins se ofreció a enviarme el billete y decidí ir. Cuando llegué Mel Andringa me enseñó la montaña. No se había hecho nada. No vi nada. Sólo una montaña".

Charles Dennis: "Cuando Bob apareció finalmente aquello se enloqueció".

Jim Neu: "Odio recordarlo. Bob había pasado un mes en una terrible cárcel griega y se encontraba en muy mal estado".

Charles Dennis: "Había mucha presión para terminar. Mucha tensión. Sólo me acuerdo de que estaba agotado todo el tiempo".

Jim Neu: "Todos se enfadaron. Daba miedo".

Charles Dennis: "Bob tenía un carácter terrible. Como todos. Me preguntaba: ¿Qué estoy haciendo aquí?".

Sheryl Sutton: "Bob había estado en prisión y había sufrido una tremenda experiencia. Escribió muchas notas y nosotros teníamos que crear a partir de ellas 179 horas de obra. Empezamos a ensayar, hicimos nuevas piezas y rehicimos todo el repertorio. Después llegó un artista y pintó una parte de la montaña, y fabricó cientos de flamencos de papier-maché. Cosas increíbles. Todos quedaron asombrados. Así es Bob Wilson. Posee la capacidad de inspirar a las personas más allá de lo que se pueden imaginar. La gente necesita creer en alguien que está motivado hasta ese extremo".

Byrd Hoffman Foundation

La School of Byrds se disolvió en 1975 tras la presentación *The \$ Value of Man* (*El valor \$ del hombre*) en el Brooklyn Academy of Music. Desde entonces Wilson continuó su carrera teatral sin asociarse a ninguna compañía, contratando a quien necesitaba para cada montaje.

La Byrd Hoffman Foundation es la base de Robert Wilson en Nueva York. Funciona como oficina administrativa y centro de producción. Un reducido equipo se encarga de distintas tareas como la gestión financiera, archivo, videoteca, seguimiento de prensa y publicaciones, actualización de curriculum vitae y

atención de visitantes (en su mayoría, vinculados a Wilson, investigadores o estudiantes).

La dirección y el teléfono de la oficina de Wilson son los de la Byrd Hoffman Foundation, si bien el director reside habitualmente en París. Y la Fundación acoge también la división RW Work, que se ocupa de su obra plástica, por lo general, organizando exposiciones internacionales tanto como la venta de la obra plástica de Wilson y sus adquisiciones para su colección particular.

Byrd Hoffman Foundation²

CONSEJO DE DIRECCIÓN

Dianne Benson	Lummi Ursula Krenz
Irving Benson, vicepresidente	Sylvia Mazzola
Lois Bianchi, tesorera	Steven J. Parkey, tesorero asistente
Alain Coblenca	Stuart Ray
Lisa Dennison	Katharine Rayner
Asher Edelman, presidente	Laurence Rickels
Christian Eisenbeiss	Stanley Stairs
Philip Glass	Robert M. Wilson
Gabriele Henkel, secretaria asistente	Robert W. Wilson, secretario

EQUIPO

Rober M. Wilson, director artístico
Steven J. Parkey, director ejecutivo
Ronald Vance, administrador
Geoffrey Wexler, archivista

PATROCINADORES

Lily Auchincloss	Donna Karan
Irving y Dianne Benson	Meredith Long
Pierre Bergé	Baroness Philippine de Rothschild
Michael Caddell	Mark Rudkin
Ethel de Croisset	Louisa Stude Sarofim
Cygne Design	The Juliet Lea Hillma Simonds Foundation
Marina Eliades	Annaliese Soros
Comune de Firenze	Stanley Stairs
Betty Freeman	Robert W. Wilson
Agnes Gund	The Woodward Charitable Trust
Christoph Henkel	y patrocinadores anónimos

2.1.2 Watermill Center

El Watermill Center fue fundado en 1992 por el artista/director Robert Wilson y la Byrd Hoffman Foundation como un instituto internacional y multidisciplinar para la creación y el desarrollo de trabajos en teatro, música, cine y artes plásticas. El ambiente de laboratorio y el programa de interinidad ofrecen una

oportunidad a los jóvenes de aprender de reconocidos profesionales en torno al sistema de talleres de Wilson.

El carácter de colaboración propio del trabajo de Wilson le indujo a la formación de Watermill Center. Durante más de veinticinco años, Wilson ha establecido relaciones de trabajo a nivel nacional e internacional con artistas y estudiantes para producir algunos de los trabajos en el ámbito del arte y el *performance* más innovadores y relevantes de nuestro tiempo.

Entre los artistas con los que Robert Wilson ha colaborado se encuentran Laurie Anderson, Trisha Brown, William Burroughs, David Byrne, Gavin Bryars, Lucinda Childs, Francesco Clemente, Christoph Eschenbach, Allen Ginsberg, Philip Glass, Suzushi Hanayagi, Isabelle Huppert, Donna Karan, Hans Peter Kuhn, Meredith Monk, Heiner Müller, Jessye Norman, Lou Reed, Jerome Robbins, Susan Sontag, Paul Thek, Jennifer Tipton, Wolfgang Wiens y Tom Waits.

Esta participación libre e interactiva de un grupo internacional de estudiantes, artistas y profesores hacen del espíritu de Watermill Center algo único entre las comunidades artísticas. Watermill Center está situado en una extensión de seis acres en Water Mill: el pueblo que le da nombre situado en Long Island, muy cerca de Southampton, Nueva York. El centro se encuentra en un antiguo laboratorio industrial de 25000 pies cuadrados que fue construido por la compañía Western Union en 1925.

En el terreno de entrada está prevista la construcción de la sala de ensayos y los archivos. Tras dejar el coche en el aparcamiento, se camina por un camino a través de un jardín. Una empinada cuesta conduce a la puerta principal y la planta baja. La entrada presenta un porche interior-exterior con un techo suspendido, que viene a ser una bisagra de mampostería dividiendo los espacios de trabajo y los espacios de vivienda.

El ala Sur la forman las oficinas de administración y una sala de ensayos sin columnas de dos pisos, con dos pequeños estudios de dos niveles. En la planta inferior se sitúan una amplia zona de trabajo, un cuarto de fotografía y una sala de proyecciones audiovisuales. El ala Norte acoge los dormitorios y cuartos de baño en sus dos plantas. La cocina y el comedor se encuentran en el piso inferior en un largo bajo de cemento, donde una pared de ventanas móviles orientadas hacia el patio dan aire y luz al sótano.

CARTA DE PRESENTACIÓN

Queridos amigos:

Ha sido mi sueño durante años construir un lugar en un ambiente natural donde personas y grupos de disciplinas y culturas diversas puedan reunirse para crear nuevos trabajos en el ámbito de las artes plásticas y escénicas.

El Watermill Center y sus edificios situados en la costa sur de Long Island ofrecen un lugar ideal para realizar este proyecto. Durante los últimos años he trabajado con un equipo internacional de arquitectos y estudiantes de arquitectura para desarrollar un plan de renovación con el fin de rehabilitar el edificio a un precio razonable. Una vez remodelado, el edificio presentará un área de dormitorios para la plantilla y artistas residentes, y un espacio de trabajo para los participantes en el Centro.

Nuestro objetivo es que Watermill Center esté disponible durante todo el año para artistas internacionales. Las colaboraciones entre profesionales y estudiantes se podrán presentar en todo el mundo en beneficio de muchas organizaciones artísticas y culturales.

Su asistencia financiera en esta importante fase del proceso contribuirá a que el Watermill Center consiga su cometido. Cuento con su apoyo.

Atentamente,

Robert Wilson

CONSEJO DE ASESORES

Pierre Bergé	Cesare Mazzonis
Devin Borden	Gérard Mortier
Hiram Butler	Claude Pompidou
Patrice Chéreau	Andrée Putman
Lucinda Childs	Lou Reed
Paula Cooper	Dominique Sanda
Bob Colacello	Richard Serra
Nele Hertling	Susan Sontag
Annie Leibovitz	Giorgio Strehler
Robert Longo	Tadashi Suzuki

PROYECTOS (desde su fundación hasta 1997)³

1992		
cine/vídeo	<i>Death of Molière</i>	INA, Francia
escultura	<i>Memory/Loss</i>	Bienal de Venecia
diseño	Exposición de vídeo	Festival de Otoño, Madrid
1993		
teatro	<i>Hamlet: a monologue</i>	Alley Theater, Houston
teatro	<i>Malady of Death</i>	Théâtre Vidy, Lausanne

teatro	<i>Saints and Singing</i>	Alley Theater, Houston Hebbel Theater, Berlín
teatro	<i>The Meek Girl</i>	Festival de Otoño, París
proyecto musical	<i>Monsters of Grace</i>	Philip Glass
cine/vídeo	<i>Winterreise</i>	Sony Classical Film/Peter Gelb
cine	<i>Hamlet</i>	Richard Rutowsky
diseño	<i>Sculpture park</i>	Bibliothèque Nationale, París
cine	<i>Film portraits</i>	Annie Leibowitz
1994		
teatro	<i>Hamlet: a monologue</i>	Alley Theater, Houston
teatro	<i>Pessoa</i>	Fundación Gulbenkian EXPO de Lisboa
teatro	<i>T.S.E</i>	Festival de Gibellina, Italia
teatro	<i>The Meek Girl</i>	Festival de Otoño, París
teatro	<i>The Time Machine</i>	Thalia Theater, Hamburgo
teatro	<i>R.O.S.E</i>	Guild Hall/R.I.S.D.
ópera	<i>Oedipus rex</i>	Théâtre Châtelet, París
ópera	<i>Bluebeard's Castle/Erwartung</i>	Festival de Salzburgo
teatro	<i>Prometheus</i>	Ministerio de Turismo de Grecia
instalación/ performance	<i>The Old Man and the Wolves</i>	Museo Guggenheim/Lucinda Childs
performance	<i>Skin, Meat, Bones</i>	Universidad de Wesleyan /Alvin Lucier
escultura/ instalación	<i>HG</i>	The Clink, Londres/Art Angel
escultura/ instalación	<i>Instalación</i>	Houston
cine	<i>Snake Eyes</i>	Daniel Ganz
cine	<i>Hamlet</i>	Richard Rutowsky
1995		
teatro	<i>Persephone</i>	Grecia, Canadá, Japón
teatro	<i>Time rocker</i>	Thalia Theater
diseño/ arquitectura	Instalación de interior	Museo de la Diáspora Judía, Tel Aviv
teatro	<i>Orlando</i>	Gran Bretaña
arquitectura	Watermill Center	Equipo internacional de trabajo
teatro	<i>The Lady from the Sea</i>	Francia
ópera	<i>Prometeo</i>	Royal Opera, Bruselas
1996		
teatro	<i>Orlando</i>	Festival de Edinburgo
ópera	<i>Monsters of Grace</i>	IPA/Philip Glass
instalación	Villa Stuck	Museo Villa Stuck, Múnich
ópera	<i>Prometeo</i>	Royal Opera, Bruselas
teatro	<i>DDD III</i>	Festival del Lincoln Center, Festival de Weimar
ópera	<i>Lohengrin</i>	Metropolitan Opera

diseño/ arquitectura	Public Art Project	Pittsburgh Cultural Trust
fotoperiodismo	Watermill Center	Suiza
diseño/ arquitectura	Watermill Center	Equipo internacional de trabajo
instalación	<i>The Old Man and the New World</i>	Museo de la Diáspora Judía, Tel Aviv
teatro	<i>The Lady from the Sea</i>	Italia, Suiza, Francia, Japón
teatro musical	<i>Year 2000 Project</i>	Festival de Salzburgo
1997		
teatro	<i>DDD III</i>	Festival del Lincoln Center, Festival de Weimar
teatro	<i>The Lady from the Sea</i>	Italia, Suiza, Francia, Japón
diseño/ arquitectura	Watermill Center	Equipo internacional de trabajo

PROGRAMA 1997 (25 julio-13 septiembre)

Información facilitada por la Byrd Hoffman Foundation en junio de 1997:

El sexto programa de talleres de verano en Watermill acogerá alrededor de 65 estudiantes y artistas para colaborar en proyectos de diseño y de artes escénicas y visuales. Los internos son seleccionados a través de una red de instituciones culturales y educativas de Europa y Estados Unidos así como de artistas participantes. Los participantes en el programa viven, comen y trabajan juntos en el Centro enfocando sus actividades en uno o más proyectos y desarrollando sus intereses particulares en el ámbito de las artes. La Byrd Hoffman Foundation ha diseñado los siguientes proyectos para el verano de 1997.

Watermill Center Design Project 25 julio-13 septiembre
Diseño y planificación de los edificios y del espacio del Centro realizados por un equipo internacional de arquitectos y estudiantes de arquitectura.

Death Destruction & Detroit III 25 julio-9 agosto
Coproducción del Théâtre Bobigny, Lincoln Center Festival y Festival de Weimar para 1999.

Old man and the wolves 1-23 agosto
Instalación para un lugar específico y trabajo teatral para el Museo Guggenheim basado en una novela de Julia Kristeva con texto de Wolfgang Iser y interpretación de Lucinda Childs.

Danton's Death 1-9 agosto
Producción para el Festival de Salzburgo y el Berliner Ensemble para 1998.

Thalia Theater Projects 3-16 agosto

Concepción y diseño de un nuevo trabajo musical para el año 2000 y un espacio creado por Wolfgang Wiens con los actores Annette Paulmann y Stefan Kurt.

The Lady from the Sea

3 agosto-1 septiembre

Adaptación de la obra de Ibsen por Susan Sontag y Wolfgang Wiens con música de Wayan Sudarsana y Charles Winkler, con Dominique Sanda para Change Performing Arts.

Lindbergh's Oceanflight

3-9 agosto

La primera producción teatral de una obra para la radio escrita por Bertolt Brecht y Kurt Weill en celebración del histórico vuelo en solitario de Lindbergh, producido por el Berliner Ensemble.

Year 2000 Project

3-9 agosto

Nueva producción multimedia con música de David Bowie y Brian Eno para la edición del Festival de Salzburgo del año 2000.

François Chat Project

17 agosto-6 septiembre

Nueva producción teatral para el mimo francés François Chat, producido por Change Performing Arts con estreno previsto para el Festival de Otoño de París en 1997.

Max Magazine

18-23 agosto

Concepción y diseño del número de diciembre de 1998 dedicado a Robert Wilson.

Strindberg: Dream Play

24 agosto-6 septiembre

Nueva producción de la obra de Strindberg *Dream Play* producida por el Stockholm State Theater y el American Repertory Theater.

White Raven

27 agosto-5 septiembre

Nueva ópera de Philip Glass producida por la Comisión de Celebración de los Descubrimientos Portugueses con estreno previsto para 1998 en la Ópera de Lisboa.

Scourage of Hyacinths

31 agosto-12 septiembre

Producción de la ópera de Tania León para la Ópera de Génova en 1999.

Châtelet Project

31 agosto-12 septiembre

Nuevas producciones de las óperas de Gluck *Orfeo* y *Alceste* para la temporada de 1998-99.

Winterreise

3-6 septiembre

Nueva producción con Jessye Norman.

Nightmares

Programa nocturno producido para el canal alemán ZDF.

2.2 TRES PRODUCCIONES DE *DEATH DESTRUCTION & DETROIT*

A continuación aparecen subrayadas las etapas del proceso de creación de las tres versiones de *Death Destruction & Detroit* que se estudian en este apartado con distinta extensión:

Death Destruction & Detroit

1975 investigación
1976 taller
1978 creación
1979 producción

Death Destruction & Detroit II

1984 investigación
1985 taller
1986 creación
1987 producción

Death Destruction & Detroit III

1996 investigación
1997 taller
1998 creación
1999 producción

2.2.1 REFERENTES DEL PROCESO DE CREACIÓN

***Death Destruction & Detroit* 1979** cuarta fase: producción

***DEATH DESTRUCTION & DETROIT* (1979) MUERTE DESTRUCCIÓN Y DETROIT**

A play with music in 2 acts/A love story Una obra con música en 2 actos/

16 scenes by Robert Wilson

Una historia de amor en 16 escenas de RW

dirección/diseño Robert Wilson

textos adicionales Maita di Niscemi

traducción al alemán Peter Krumme, Bernd Samland

música Alan Lloyd, con material de Keith Jarret y Randy Newman

colaborador escénico Manfred Dittrich

iluminación Beverly Emmons, Renato Berta

vestuario Moidele Bickel

sonido Hans Peter Kuhn

reparto Compañía del Schaubühne am Halleschen Ufer, Sabine Andreas, Philippe Chemin, Christine Oesterlein, Otto Sander, Gerd

Wameling, Günter Ehler, et al.

estreno 12 de febrero de 1979, Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlín

premios Premio de la Prensa Alemana a la "Mejor obra original"

nota Adaptación para televisión (no producida)

con *storyboards* de Tom Woodruff

TEXTO

Todo comenzó con una princesa italiana. Con estudios en Barnard College y la Sorbona, Maita Niscemi⁴ es una poeta y novelista de la alta sociedad. Ferviente admiradora de Wilson. Gioacchino Lanza (el entonces director de la Ópera de Roma, además de su primo), le dijo que sólo había un genio en Estados Unidos: “Un lunático de Texas”. En 1976 se encontraron en una función del New York City Ballet y durante los próximos diez años se convirtió en una de las colaboradoras más cercanas e influyentes del círculo Wilson.

Di Niscemi —Maita es un nombre que Wilson inventó para ella— fue responsable de la investigación de diversos montajes y actuó como una enorme fuente de alimentación de la imaginería teatral de Wilson. Además, introdujo de forma contundente el texto como referencia superior en sus obras. La primera producción en la que participó fue *Death Destruction & Detroit* (*Muerte Destrucción & Detroit*). En una fiesta en la galería Paula Cooper de Nueva York a final de enero de 1978, Wilson enseñó a Niscemi una fotografía y le preguntó: “¿Sabes quién es?”. (Era Rudolph Hess). Y después volvió a preguntarle: “¿Te gustaría averiguar algo de él?”. Así comenzó el trabajo de investigación de *DDD*. Niscemi presentó un detallado retrato de la vida del lugarteniente de Hitler: desde su joven acercamiento a las teorías geopolíticas que pretendían justificar la necesidad de la expansión alemana y el alzamiento del partido Nacional Socialista hasta su malogrado vuelo a Escocia para obtener la paz en 1941, y sus días de confinamiento en la prisión de Spandau.

La escritora recogió fragmentos de la Enciclopedia Británica, informes psicológicos, distintas versiones sobre la abortada misión de paz, extractos de las memorias de Albert Speers y numerosas fotografías de Hess y sus contemporáneos. “Siempre tiendo a lo visual porque es lo que a Bob le gusta, lo que atrapa su mirada; de otra manera no lo leería”, ha señalado Niscemi. La creciente fascinación de Wilson en torno a aquella fotografía, acompañada por una extensa documentación visual y escrita, se convirtió en el eje de *DDD*. Laurence Shyer lo cuenta así:

En contraste con los míticos protagonistas de las anteriores obras de Wilson [como Edison o Stalin], Rudolf Hess era una figura menor. Sin embargo encajaba en su galería de héroes. Para empezar, aquella imagen de Hess —solo en el patio de la cárcel, con los ojos vacíos— resultaba una inspiración. El misterio y el aislamiento de su vida en la penumbra, sus años de soledad y silencio, su ceguera progresiva, su locura... Hess era un soñador y un viajero, un prisionero de sí mismo que mira a través de los barrotes de su ventana hacia el paisaje de su propia imaginación.

De hecho *Death Destruction & Detroit* se construyó en base a esta idea: Hess está sentado en la cárcel de Spandau mientras su mente, libre de los muros de

piedra y las leyes de los hombres, viaja a través del tiempo y el espacio. De la corte de Luis XV pasando por el interior de un autobús hasta el fondo de un volcán de otro planeta. En el transcurso de las dieciséis escenas de la obra (Hess era el miembro nº16 del partido nazi) el espectador visita el pasado, el presente y el futuro, donde se traslada a una carrera de automóviles, un paisaje de cactus con indios y vaqueros, una tormenta, una azotea neoyorkina, una vista de una playa de palmeras y un agujero negro. Y el anciano de Spandau es la fuerza que agrupa todas estas imágenes disparatadas: la totalidad de lo que constituye la vida secreta de Rudolf Hess. Así transcribe Shyer la interpretación de Di Niscemi.

Lo cierto es que la mayoría de los críticos y espectadores que vieron *DDD* en 1979 desconocían el tema. Hasta que en una entrevista después del estreno el actor Otto Sander reveló su alusivo contenido. De hecho Wilson inventó la escenografía de la obra siete meses antes de la entrada en juego del personaje principal. Algo común en sus cuadros escénicos concebidos como espacios libres y abiertos capaces de absorber cualquier acción. Los temas y los significados no proceden de un concepto determinado o de una idea motivadora sino que tienden a surgir mediante la acumulación gradual de imágenes y detalles. De manera que las 16 escenas de *DDD*, esbozadas en el verano de 1977 —muchas de ellas tomadas de postales que Wilson había recibido—, se convirtieron en el escenario de la desolación y la tristeza de Hess junto a los pasajes de su vida, según el relato de Maita di Niscemi.

Su primera carta aportó muchas ideas e imágenes. Una fotografía del joven Hess en uniforme de la Primera Guerra Mundial y otra con casco y gafas de piloto inspiraron el vestuario. Un retrato de Karl Haushofer —responsable de geopolítica— sirvió de referencia para el grupo de figuras idénticas en las calles de Londres que presenciaban el descenso de un paracaidista. (Acompañada con el texto: “Ven, vamos a tomar el té con mi madre”, las palabras con las que un escocés recibió la caída de Hess en 1941).

Hess celebró el nacimiento de su hijo con una danza dionisiaca y ordenó que se le trajera tierra de las cuatro esquinas del país para simbolizar que el niño nació en tierra alemana. Así en la escena diez Otto Sander realiza el ritual de extender tierra bajo una cuna en un pequeño cuarto iluminado con una bombilla gigante, iniciando después una frenética danza de exultación atávica.

DDD también recoge la anécdota del pato que un año voló hasta Spandau donde puso sus huevos de donde salieron siete patitos a los que Hess le encantaba dar de comer; y cuando crecieron los soltaron en desfile por la puerta principal. Imagen que aparece en el segundo acto. Wilson tiende a agrandar pequeñas anécdotas o detalles de la conducta humana que despiertan su imaginación o se vinculan con su mitología personal. La fotografía de Hess y sus compañeros de cárcel frente a un muro de piedra se tradujo en el prólogo cuando tres hombres

vestidos con abrigos de invierno y capas carcelarias aparecían ante una pared gris caminando con sus bastones de ciego. (En alusión al reglamentado y oscuro mundo de Hess). Muro que aparece en el epílogo dejando evidencia de que las fantasías de libertad y viajes de Hess —cuerpo central de la obra—, se quedarían atrapadas en la realidad de cemento que lo mantendría prisionero.

En *DDD* hay una fuerte presencia textual. A lo largo de toda la obra se desperdigan reflexiones, observaciones y conversaciones con el carcelero de Hess, recogidos en el libro *Prisoner #7: Rudolf Hess* (*Prisionero nº7: Rudolf Hess*) de Eugene K. Bird. En cuanto a las imágenes, el libro visual contempla ocho escenas en la primera parte que encuentran su espejo en ocho escenas en la segunda. De modo que en ocasiones el contenido o la arquitectura del texto refleja esta composición. Por ejemplo, Wilson concentra la mayor densidad del pensamiento de Hess en dos escenas correspondientes: escena 7 (“Una gran roca en el mar”) y escena 15 (“Un bosque de palmeras en el mar”). Contienen declaraciones (“Me estaba obligando a recordar lo que hice”), consejos (“No deberías dormir sobre un colchón blando”), quejas (“La sangre no me circula bien por las piernas”) o conversaciones: el día antes de que Albert Speer saliera de prisión le dijo: “Hay mucho carbón y mañana todo será para mí”. Frases que flotan como pedazos de la memoria o la conciencia de Hess.

En *DDD* también aparecen textos no biográficos que están relacionados con el tema. Uno de ellos era una fábula infantil de Else H. Minarik llamada *Mother Bear's Robin* (*La madre oso del jilguero*). En ella Madre Oso encuentra un pequeño jilguero que cayó de un nido; lo recoge y lo cría como si fuera su hijo hasta que un día echa a volar y se marcha. La historia, que en la obra aparece en las escenas 2 y 10, tiene mucho que ver con Hess. En una carta de 1949 a su esposa, escribió: “Qué cosa tan extraña es la libertad. No volveré a encerrar a un pájaro en una jaula. Ahora entiendo porqué los chinos y los japoneses para mostrar gratitud por la buena fortuna van al mercado, compran pájaros enjaulados y los liberan. Haré lo mismo, también, algún día...”.

En la escena 15 un pequeño pájaro desciende desde un alambre y se posa en el hombro de Hess. La audiencia veía a una figura solitaria en la distancia, a un pájaro disecado como única compañía y oía las palabras: “escucha/oyes a los pájaros”, seguidas de las quejas de Hess acerca de los cuervos: “son ladrones/le arrebatarían el alimento a un pájaro pequeño e indefenso/no les daré nada”. También *DDD* recoge una nota estadística del libro de Albert Speer *Inside the Third Reich* (*Dentro del Tercer Reich*) sobre la producción de metralla: “Un fábrica en Schweinfurt había sido bombardeada y Speer la recuperó y produjo más metralla que nunca. La guerra continuó durante dos años y medio más gracias a que la factoría fue reconstruida”.

Este fragmento se incluyó en la escena del autobús y la del desierto. De manera que, además de la repetitiva frase de la escena 6 —“Eres de Detroit”—, en esos dos momentos se podían percibir referencias a la ciudad que fue capital de la fabricación de automóviles. Quedaría unida así la fábrica de guerra alemana con la industria americana del ensamblaje en línea, donde también se generan sueños de poder y destrucción. Similitud reforzada por el uso de gafas y cascos de aviación para los conductores de los coches de carreras.

En *DDD*, titulada “Una historia de amor en 16 escenas”, el amor es una constante. Wilson compuso textos llenos de protestas de amor, recriminaciones, expresiones de celos, clichés románticos (la mayoría vinculados a una pareja de jóvenes, Brian y Susan, que aparecen de vez en cuando), referencias al matrimonio, la amistad, el rechazo. Temas que fueron absorbidos en la vida de Hess: pasiones juveniles, amor por su hijo, devoción de su mujer, necesidad de contacto humano negada en su soledad... Un texto *Di Niscemi* causó hilaridad entre el público:

A veces sueño que estoy cocinando, y no una simple comida para niños. Platos complicados. Una vez me desperté en mitad de la noche y anoté la receta que estaba haciendo. Era el Pastel del Rey. Todos los ingredientes eran correctos. Mantequilla, huevos, azúcar, levadura, limón, zumo, cáscaras y peladuras, almendras, ron, pasas, maíz, extracto de almendra y sal. Tampoco fallaron las proporciones, excepto la sal. En vez de una cucharadita, puse un kilo de sal. Imagínense el Pastel del Rey con un kilo de sal.

El texto lo decía una anciana que Wilson encontró en una residencia de la tercera edad. (Le dictaban el papel por teléfono en escena). Para Rudolf Nureyev —quien se interesó en un principio por interpretar a Hess— se escribió un texto muy diferente: “Si consideramos el fin de la historia desde el *big bang* hasta el presente como si fuera un año, los dinosaurios aparecieron en el planeta el día de Navidad y fueron exterminados el 28 de diciembre. Y el hombre, quien había inventado la agricultura a las 11:59pm del 31 de diciembre, sólo comenzó a admitir la posible existencia de los dinosaurios una cienava parte de segundo antes de la medianoche del día de fin de año”. La puesta en escena de este fragmento es un ejemplo de la aproximación de Wilson a un texto. Aunque un enorme *Tyrannosaurus rex* de color verde y un *Triceratops* plateado cruzan el escenario varias veces en *DDD*, no aparecen aquí. El texto y su presentación permanecen independientes. Incorporando a Hess, Otto Sander se mantenía en un oscuro y abstracto paisaje desértico, relatando la historia del dinosaurio en una monótona voz mientras dirigía una orquesta imaginaria.

Cuando termina, los reducidos y precisos movimientos de la batuta se convierten en grandilocuentes gestos. Levanta la mano para el *crescendo* y, de repente, se queda congelado. La luces cambian y se transforma en el anciano delante de la

pared de Spandau. Y la batuta en su bastón. Aparecen las chimeneas de Westminster (el tiempo que ha terminado con Hess y con los dinosaurios) y la luz queda reducida a la sola vista del bastón en la oscuridad.

Si bien Wilson había empleado textos en producciones anteriores (Edwin Denby lee fragmentos de la autobiografía de Nijinsky en *Overture*, Stefan Brecht recita a Alfred Jarry, y George Ashley leía a Karl Marx en *Stalin*), *DDD* supone la primera vez en que adquiere una presencia central. Además, se acentúa la importancia del texto literario así como la relación entre lo visual y lo áureo.

ILUMINACIÓN

Wilson comienza a experimentar las posibilidades de la luz en un taller con Alwin Nikolais a principios de los años sesenta. Progresivamente sus producciones resultaban más complicadas y expresivas, hasta que cristalizaron en *DDD*. El jefe técnico de la Schaubühne no lo entendía. Tras muchos nervios y gritos, la representante en Europa de Wilson, Bénédicte Pesle, pidió a Beverly Emmons⁵ que tomara desde Nueva York el primer avión. Llegó a los dos días y en una noche elaboró el plan de trabajo.

Emmons, de la generación de Wilson, había trabajado con destacados artistas de danza y teatro (Joseph Chaikin, Andrei Serban, Martha Graham, Trisha Brown...). Durante doce años colaboró con Wilson en producciones como *Einstein on the Beach*, *Patio...*, *Great Day in the Morning*, *the CIVIL warS* y *Salomé*. *DDD* marcó el comienzo de un profundo entendimiento entre ambos. Wilson no se conformaría con el uso más convencional de la luz de sus montajes anteriores. En el futuro sus extraordinarios requisitos de iluminación serían especificados en sus contratos. El gran presupuesto y equipo técnico de la Schaubühne marcaron la transición hacia nuevos parámetros de producción.

La luz adquiere formas diferentes en los trabajos de Wilson. En ocasiones se trata de una especie de fuerza transformadora que viaja sin ser vista por el aire; mientras otras veces tiene una presencia tangible. Muchos de los elementos escénicos de *Einstein* estaban hechos de luz, de manera que la interposición de objetos y superficies luminosas jugaba un papel tan importante como la coreografía o la música de Philip Glass.

En *Einstein* el espectador se encontraba sumergido en un mundo de globos y relojes luminosos, maletines fluorescentes, misiles y artilugios emisores de luz, eclipses solares, estrellas y luces de naves espaciales. Y, sobre todo, esculturas de luz fluorescentes: estructuras blancas de luz sólida que aparecían a lo largo de la obra de forma diversa. Como una banda vertical que desciende tres veces

en la primera escena o bien como una barra horizontal que asciende y desciende hasta finalmente adoptar una posición vertical.

“Bob es capaz de realizar algo espectacular a partir de una cosa muy simple. La tira de luz de la primera escena sólo era una estrecha caja con un fluorescente cubierta de plexiglás, pero parecía una blanca y cristalina espada”, en palabras de Beverly Emmons. En *Edison* había ventanas luminosas y bombillas incandescentes y en *The Golden Windows* (*Las ventanas doradas*) un cometa atravesaba un ciclorama, y la luna y las estrellas desaparecían del cielo para aparecer después sobre el suelo. En *DDD* también se introdujeron elementos nuevos: varas móviles con llamas (como fósforos), cactus de neón verde y zapatos que desprendían luz. Experimentos que encuentran una variante esencial en lo que Wilson denomina “arquitectura de la luz en el aire”: perfiles de la luz que se manifiestan en el espacio a través de la niebla o el humo. Figuras radiantes que normalmente son triangulares dado que la luz se genera en triángulos”. En *DDD* se construye una pared con 41 puntos de luz sobre el suelo del escenario inspirada en la “Catedral de la luz” que Albert Speer diseña para el Día del Partido Nazi en Nuremberg en 1938.

Otro elemento luminoso que fascina a Wilson es el fuego. Manifestación del poder de la luz en montajes como *Deafman Glance* (*La mirada del sordo*), *The Golden Windows*, *Great Day in the Morning* y *the CIVIL wraS*. “No existe el color en el diseño de iluminación de Bob en el sentido en que otros artistas usan el rojo, el verde o el amarillo. Lo que hace es trabajar con los distintos tonos de la luz blanca”, señala Emmons. El color se reserva para la creación de contrastes y efectos dramáticos. Un objeto puede quedar resaltado en azul; un ciclorama cambia de repente al rojo o un personaje se cubre de arcoiris.

En los primeros años setenta las obras de Wilson mostraban colores saturados, quizá por la influencia psicodélica de los tiempos, de la falta de presupuesto, de la precipitación de los montajes y de la intervención de otros artistas o técnicos. Después cambió, como refleja *DDD*. Al igual que Wieland Wagner, Wilson pinta con luz. En los ensayos de iluminación, que pueden durar semanas, se sienta en la oscuridad de la sala frente a su lienzo, dando precisas órdenes para su composición. “Bob es un pintor. A él le interesa lo que ve. [Y como técnico] iluminas la imagen que tiene en su cabeza. No la tuya. No me pregunta mi opinión y no se espera de mí que aporte un concepto: el arte es tarea de Bob”, explica Emmons.

Wilson no es un experto de los entresijos de la realización técnica de sus ideas escénicas. En muchas ocasiones inventa cosas que no se pueden ejecutar. Y es frecuente que sus visiones sobre papel —los dibujos— sean imposibles. En cambio, resulta asombroso comprobar cómo los bocetos de sus diseños encuentran una réplica exacta en la realidad del escenario. Los diseñadores se

deben ajustar a los planteamientos de Wilson. Han de anticipar sus propósitos, ya que tiene por costumbre no decir lo que quiere. Y una parte esencial del proceso de producción es la necesidad de responder urgentemente a requerimientos de última hora. En *DDD* pidió que se situara a un actor inmóvil mientras su sombra se alargaba más y más sobre una pared situada a su espalda. Algo que, por falta de tiempo, no llegó a producirse.

También Wilson pensó incorporar en *DDD* una rama junto a la pared de la prisión. Tras un gran revuelo apareció por casualidad una fotografía de Hess en el patio de la cárcel donde la idea del director hallaba una referencia perfecta. Sin embargo, una vez más, la improvisación sustituyó a una solución más sencilla. “Bob demanda verdadera pureza y verdadera calidad en cada paso del proceso. [...] Lo cual conduce a una cierta compulsión de perfección en sí misma, al margen de su uso teatral. [...] Algo extraordinario y caro. Caro sobre todo por falta de prevención. [...] Para cualquier teatro resulta un reto llevar a cabo una producción suya”, señala Emmons.

Todo ello conduce a sobrepasar los límites de tiempo en los ensayos y a intentar constantemente soluciones imposibles. En *DDD* Wilson quería que un niño con disfraz de dinosaurio llevara un extintor, una batería y una bombilla de manera que al abrir la boca pudiera expulsar fuego. El disfraz medía casi tres metros de alto y había que colgarlo del escenario para que el chico se pudiera introducir en él. “Bob siempre quiere más”, concluye Emmons.

MÚSICA/SONIDO

Hans Peter Kuhn es uno de los compositores y diseñadores de sonido habituales en los trabajos escénicos de Robert Wilson. A mediados de los setenta abandonó la universidad de Berlín y comenzó a trabajar en la Schaubühne donde en tres años se convirtió en jefe de sonido. Tras supervisar producciones paradigmáticas de la época —entre ellas, *As You Like It* (*Como gustéis*) de Shakespeare bajo la dirección de Peter Stein— Kuhn inicia su colaboración con Wilson, la cual llega hasta nuestros días.⁶

Según Kuhn, en Alemania el público se preocupa por los directores y actores pero no existe un interés real por otros aspectos del teatro. Como el sonido. Así halló en *DDD* algo diferente. “Separar la voz del intérprete no resulta tan interesante. Es como una televisión con altavoces laterales: después de un rato terminas escuchando el sonido de las imágenes”, señala Kuhn acerca de *DDD*. De modo que propuso la creación de un espacio sonoro propio, diferente, que se convirtió en el modelo a seguir en otras producciones con Wilson. “Colocamos una línea con diez pequeños altavoces en los laterales y la parte trasera del auditorio. Había nueve fuentes diferentes de sonido: cuatro para la voz y cinco

para sonidos grabados. También había altavoces en el techo, el proscenio y la parte posterior del teatro”, explica Kuhn.

Algo parecido había ideado John Cage veinte años antes repartiendo en una sala músicos y sonidos pregrabados. Lo más novedoso en el diseño de Kuhn es la incorporación de sonidos de escasa presencia y la interacción entre las distintas fuentes. El diseño de *DDD* tenía dos elementos claves. Uno es el sonido real, vivo, en directo, de los actores —amplificados y transmitidos a través de altavoces—. Los micrófonos corporales han sido usados por Wilson desde mediados de los setenta, como corresponde a la importancia que concede a la relajación y la interioridad. De manera que con el tiempo se ha establecido una nueva relación entre el actor y la audiencia tanto como entre el texto y su emisor. Se alteraba así la unidad entre el actor y su voz.

“La voz acompaña al cuerpo desde la distancia sin quedar atrapada en ella”, señaló un crítico francés. Y el escritor Wolfgang Max Faust escribió en un ensayo acerca de *DDD*: “El individuo se convierte en ‘persona’. Es como si el sonido saliera de una máscara del teatro griego. La alienación electrónica, conectada con un discurso enfático y neutral, permite la aparición del individuo como medio, como espacio de discurso y gesticulación. Se crea la impresión de que no es el individuo quien usa el lenguaje, sino que el lenguaje usa al individuo”.

Andrzej Wirth escribe en su reseña de *DDD* en Theater Heute: “El altavoz acompaña al actor, pero nunca coincide exactamente con su voz. El altavoz produce palabras, pero éstas no le pertenecen; pertenecen al espacio... Separados del actor, el lenguaje y el discurso son elementos espaciales, no textuales”. Duplicidad que puede molestar al intérprete ya que debe perder parte de su autoridad natural en favor de un nuevo colaborador, el diseñador de sonido, que de esta forma se instala entre él y la audiencia. Un solo técnico controla y modula los elementos sonoros como si fuera un director de orquesta, haciendo reajustes en cada función según cómo sea el *performance* o incluso el nivel de ruidos del público. “También usamos un ordenador que nos permite separar señales sonoras y enviarlas a diferentes altavoces por todo el teatro”, explica Kuhn. En la versión holandesa de *the CIVIL warS* la diminuta figura de Guillermo el Silencioso estaba sentada en la mano de la mujer más grande del mundo recitando el Edicto de Nantes. Su voz viajaba describiendo un círculo perfecto alrededor del auditorio.

Además de dispersar el sonido, Kuhn interviene en el discurso del actor: puede prolongar sus palabras o complementarlas con una voz —doble— pregrabada. En palabras del crítico Judith Gershman, a través de la grabación “el monólogo se convierte en diálogo consigo mismo, la soledad se torna polifonía”. En la versión alemana de *the CIVIL warS* las voces de dos astronautas suspendidos en el

espacio estaban en una dimensión sonora diferente a la del resto de los personajes en escena. Sus voces parecían reverberar en una “catedral vacía”.

Muchas veces micrófonos invisibles recogen pequeños sonidos. En *The King of Spain* (*El rey de España*) se escuchaban el ruido de una silla y el de cubos de hielo cayendo en un vaso. Si bien la mayor parte de la banda sonora es una vasta mezcla de textos, música y sonidos pregrabados. En ocasiones Kuhn emplea hasta una docena de cintas al mismo tiempo. Aunque *DDD* duraba cinco horas y media, se calcula que se hubieran necesitado 150 horas para escuchar todas las cintas hasta el final.

Wilson cree que todas estas capas diferentes de sonidos y textos reflejan el mecanismo de la mente, a través de la cual pasan simultáneamente y sin orden estímulos e información, así como pensamientos e imágenes mentales. El sonido, así, viene a ser una metáfora de la forma en que pensamos y experimentamos el mundo. Introducirse en él supone entrar en una calma mental donde convergen lo exterior y lo interior. Los ambientes sonoros de Kuhn son a menudo atmosféricos y subliminales, pero también pueden resultar extremos. Algunos críticos interpretan su trabajo como el reflejo del caos de la vida moderna y de la sobrecarga sensorial producida por la tecnología. Por ejemplo, en *DDD* hay una escena en un tejado neoyorkino donde aparecen distintas fuentes sonoras: explosiones, cristales, una máquina de escribir, el disparo de un arma... “Es lo más ruidoso que he hecho nunca para Bob. Muy perturbador”, comenta Kuhn.

La conjunción de imágenes y sonidos de esta escena impresionó a Eugène Ionesco. El precursor del teatro del absurdo escribió que nunca había visto o escuchado una presentación tan vívida del apocalipsis que se aproxima del cual “la mayoría de la humanidad no es aún consciente”. En la escena una joven pareja sentada en sillas modernistas de playa en trajes de baño intercambia frases sin sentido en inglés y alemán. “A su alrededor las ametralladoras, las bombas, los obuses y el estruendo de nuestra muerte les deja insensibles. ¿Cómo es posible seguir viviendo así? Nos encontramos más allá de la amenaza, estamos ya en la realización de la amenaza”, asegura Ionesco.

En *The Golden Windows* Kuhn creó otra pieza paradigmática. Tomó un texto y lo dividió en dos grabaciones: una en voz normal y otra en un susurro con muchas repeticiones. Lo grabó seis veces en un sistema de multipistas y finalmente lo distribuyó en seis altavoces. Un efecto que recuerda la música de John Cage basada en la discontinuidad y la coexistencia de disimilares más que en la armonía, así como en el concepto de Varèse de la aceptación de todo fenómeno audible. Ideas que parecen encajar en el estilo Wilson.

En las construcciones sonoras de Christopher Knowles las palabras eran partidas y redistribuidas para formar una lenguaje abstracto cuasimusical. En la mayoría

de los casos el diseño del sonido de Kuhn evoluciona a partir de los ensayos. Pero nunca es ilustrativo, sino que trata de crear "otro mundo". "Prefiero no entender el texto. Si es en inglés o en otro idioma, sólo escucho los sonidos. Si lo escucho en alemán recibo demasiada información", explica Kuhn.

Aunque Wilson "está más interesado en el sonido que al principio, le preocupa más el aspecto visual de su trabajo: el espacio, la iluminación, el movimiento de los actores...". Prosigue Kuhn: "Es muy cuidadoso sobre estos elementos y sabe exactamente lo que quiere. También le preocupa el sonido pero no es su campo. De modo que puedo desarrollar más mis ideas". Al margen de John Cage como mutuo referente, Kuhn y Wilson no están interesados por principios estéticos ni conceptos ni sus implicaciones. Se preocupan por lo inmediato y lo concreto, los sonidos, las atmósferas, las texturas y la gratificación de realizar el propio trabajo. Es decir, ambos coinciden en su desinterés por la teoría.

***Death Destruction & Detroit II* 1987**

cuarta fase: producción

DEATH DESTRUCTION & DETROIT II (1987)
A play with music in 2 acts and 16 scenes
by Robert Wilson

MUERTE DESTRUCCIÓN Y DETROIT II
Una obra con música en 2 actos y
16 escenas de Robert Wilson

dirección/diseño Robert Wilson

textos Franz Kafka, Heiner Müller, Robert Wilson,
Maita di Niscemi, Cindy Lubar

dramaturgia Klaus Metzger

coreografía Suzushi Hanayagi

iluminación Heinrich Brünke

vestuario Moidele Bickel

sonido Hans Peter Kuhn

reparto Libgart Schwarz, Ernst Stötzner, Paul Burian, Gerd Wameling,
Udo Samel, Gregor Hansen, Tina Engel, Peter Simonischeck,
Branko Samarouski, Elke Petri, Christine Oesterlein, Jezy
Milton, Matthias Matuschka, Lucia Hartpeng, et al.

estreno 27 febrero-5 julio/18 septiembre-30 diciembre
Schaubühne am Lehniner Platz, Berlín

Death Destruction & Detroit se estrenó en Berlín en 1979. Ocho años después la Schaubühne am Lehniner Platz propuso a Robert Wilson la producción de una nueva versión. Algunos colaboradores participaron en ambas obras como Maita di Niscemi (texto), Modeile Bickel (vestuario) y Hans Peter Kuhn (sonido). En cambio *DDD II* contó con varias incorporaciones importantes: Heiner Müller (textos), Klaus Metzger (dramaturgia), Suzushi Hanayagi (coreografía) y Heinrich Brunke (iluminación). La segunda versión se llamó también *DDD: A play with music in 2 acts and 16 scenes*. Sólo se añadió al título el número "II". Fueron los cambios en el montaje los que transformaron la obra en su totalidad. A continuación se reproducen comentarios de Wilson acerca de *Death*

Destruction & Detroit II y, como introducción, algunas referencias a su primera versión de *DDD*.⁷

Death Destruction & Detroit

Origen

Un día compré una foto en el mercado de las pulgas de Berlín Este. En primer plano había dos hombres con rastrillos en un jardín, frente a un muro. No sabía quiénes eran, pero compré la foto porque me gustó. [...] Estudié la foto por lo menos quinientas veces, y fue el punto de partida de mi primera obra en Alemania: *Death Destruction & Detroit*, en la Schaubühne de Berlín en 1979.

Imagen

Había imágenes tales como Hess convertido en Sigfrido, luchando con un dragón o Hess como director de orquesta armado de batuta... Como prólogo tenía a un anciano con uniforme de preso caminando muy despacio cerca de un muro, seguido de una mujer elegantemente vestida.

Vestuario

Hess se negó siempre a recibir a su familia en la cárcel. Al ser liberados todos los otros prisioneros, quedó solo en Spandau. Una Navidad en que enfermó y pensaba que se moría, permitió a su esposa e hijo visitarle; y cuando ésta estaba a punto de penetrar en el cuarto, el guardia de prisiones le dijo: "Señora Hess, tiene el pelo fatal, ¿no le gustaría peinárselo?", y ella le respondió: "No soy una mujer vanidosa". Por esa razón vestí a la mujer con un traje muy elegante.

Gesto

[Tras comprar la foto en el mercado de las pulgas de Berlín]. Más tarde, alguien me dijo que eran Rudolf Hess (diputado de Hitler) y Albert Speer (arquitecto de Hitler) en la prisión de Spandau. Hess tiene una mano en un bolsillo, signo evidente de que se niega a rastrillar. Los otros rastrillan con impaciencia; Speer se ríe de Hess y Hess parece despreciar a todos.

Contraste

En la obra situé a una pareja joven tomando el sol por la noche en un tejado de Nueva York, mientras la ciudad es bombardeada y arrasada.

Death Destruction & Detroit II

Inspiración

Inicialmente tuve la idea de que la habitación debería ser como una tumba, un laberinto de la muerte. Heiner Müller me había hablado sobre un tipo de tortura mongólica, en la cual un hombre era enterrado hasta el cuello en el desierto, con la piel de un camello cosida muy firmemente a su cabeza rapada. A medida que recibía los rayos solares, la piel comenzaba a secarse y comprimirse, haciendo que el cabello creciese hacia adentro. En cuatro de cada cinco casos, el hombre moría. El quinto perdía la memoria. Y pensé que este trabajo que trataba sobre Kafka de una forma poética, podía tratar también sobre ese quinto hombre y su pérdida de memoria.⁸

Espacio

Diseñé un espacio formal en el proscenio (escenario A); dos largos y estrechos pasillos laterales, perpendiculares al proscenio y que se prolongaban hasta el fondo (escenarios B y C). Opuesto al escenario A había un enorme muro escalonado de nueve metros de altura (escenario D), no muy diferente de los gigantescos escalones de una pirámide o un templo maya. [...]

Había un balcón cerca del muro (escenario E), donde aparecía en el prólogo un emperador chino; así que, de alguna forma, representaba la Gran Muralla china. Dentro del muro creé una habitación (escenario F) y en un momento determinado se veía el interior, donde se encontraba el padre del emperador chino: una figura enorme. [...] Situé otra área de representación en la zona externa del muro del proscenio (escenario G). En la platea, entre el público, (escenario H) había una plataforma en forma de mesa. La mayor parte del tiempo aparecía cubierta con una caja negra semitransparente y, dentro de ella, Kafka o el hombre que había perdido la memoria estaba sentado bajo una bombilla. Siempre pensé que aquí debería haber alguien leyendo un texto sobre la tortura pero Heiner [Müller] nunca llegó a escribirlo.

Movimiento escénico

Dentro del muro tenía una caja de cristal que podía desplazarse desde el suelo hasta el techo (escenario J). Rudolf Hess se encontraba dentro casi todo el tiempo, ya que había construido para él un ascensor de cristal en Spandau. [...]

También había dispuesto un espacio sorpresa sobre el público (escenario I). En un momento dado, el techo se abría y de él descendía un mensajero que quedaba suspendido en el espacio, mientras toneladas de cartas se desparramaban sobre los espectadores.

En el preámbulo aparece Kafka entre el público. Entonces la caja negra desciende mientras en la habitación la caja de cristal se eleva diagonalmente entre la niebla con Hess: "Señoras y señores, bienvenidos a *Muerte Destrucción y Detroit*". [...]

Contábamos con diez espacios y el público estaba sentado en butacas triangulares en el centro. Los actores se hablaban desde escenarios diferentes,

formaban [líneas en el espacio] diagonales, rodeaban al público... Era como un niño jugando con una vieja radio, cambiando de una emisora a otra.

La primera escena iba a toda máquina, *in crescendo*. Era una confusión total. Al final del primer acto los muros de piedra se derrumbaban cerrando completamente el espacio. El público quedaba encerrado en una bóveda de piedra.

Movimiento de actores

Los actores podían trepar al muro de distintas maneras. Había cuerdas anudadas colgando, además de agarraderas de acero que se podían usar para acceder a la siguiente plataforma.

Explosión de DDD

En *Death Destruction & Detroit II* se emplearon elementos de metal y raíles como soporte, que daban la oportunidad al espectador de cambiar de posición. El espacio escénico presentaba el aspecto de una fortaleza inca, y disponía de pequeños salientes por donde los actores podían caminar y escalar. Un ascensor con paredes de cristal iba del suelo al techo.

En el texto se incluyen fragmentos de obras, cartas y diarios de Kafka. Entre los personajes aparecían un emperador chino, un asesino, un mensajero, un ejecutivo, una mujer de rojo, un rabino, un golem, una rata blanca gigante, un hombre con traje, una pantera, un guardia de tráfico, un oso, un dragón en un atasco y gente durmiendo en camas.

En *DDD II* se transmitía un tormentoso momento de la mente o de la memoria, respondiéndose a sí misma en el olvido. En cualquier caso, como apunta Patrice Pavis, “buscar un sistema de correspondencia de término a término entre el guión —es decir, el texto dramático— y la escena, es un contrasentido estético. La apuesta en escena correcta no es necesariamente la que expresa el texto y solamente el texto. Semejante consideración es idealista y excesivamente normativa y desconoce el trabajo interpretativo del director”.⁹

Según la reflexión del profesor Johannes Birringer, en *DDD II* las negaciones de los ritos y los rasgos propios de la memoria a través de la exhibición al borde del colapso de un mito cultural fue reemplazado de forma eficaz por elementos arquitectónicos posmodernos como espectáculo puramente técnico, cuyas ubicuas imágenes circulaban en torno a la audiencia en los cuatro lados (y desde arriba), e imponían un aura de una nueva cultura panvisual de simultaneidad, la cual eliminaba la memoria y la historia.¹⁰

Para Heiner Müller *DDD II* es una creación que, más que cualquiera de las obras anteriores de Wilson, consiste en su propia explosión. “La explosión ha progresado ya demasiado, el grado de su aceleración es muy elevado”,¹¹ escribía Müller para justificar la complejidad de escribir un texto para esta producción. En palabras de Müller:

La audiencia ideal de *DDD II* sería un solo espectador, a sus anchas entre los cuatro campos de los muertos en el centro del espacio escénico, crucificado por la geometría como en el dibujo de Leonardo basado en el texto de Vitruvius acerca del ‘homo circularis’ y ‘homo quadratus’. [...] Esta única persona del público debería tener uno solo ojo ajustado a un pilar que le saldría del ombligo, circular y católico, o [estaría] girando a gran velocidad como el ojo de un reptil cuyo nombre he olvidado.

En palabras del creador multimedia de vanguardia Jon Jesurun, “un ojo es mejor que dos; un ojo quiere ver una cosa y el otro ojo quiere ver otra”.¹² Y concluye Müller con aseveraciones de esta índole: “La literatura es la experiencia congelada. [...] Los muertos están escribiendo con nosotros en el papel del futuro en el que las llamas ya están apareciendo por todas partes”. Así *Death Destruction & Detroit II* prolongaba sus llamas, doce años después, hasta una tercera versión del apocalipsis que Wilson comparte con Müller.

2.2.2 CLAVES DEL PROCESO DE CREACIÓN

Death Destruction & Detroit III 1999

THE DAYS BEFORE

Death Destruction & Detroit III (1999)

LOS DÍAS DE ANTES

Muerte Destrucción & Detroit III
de Robert Wilson

dirección/diseño Robert Wilson

texto Humberto Eco, *La isla del día de antes*

música Ryuichi Sakamoto

dramaturgia Susie Lim, Anna Leygel

iluminación Robert Wilson, AJ Weisbard

escenografía Robert Wilson, Peter Botazzi

vestuario Jaques Reynaud

vídeo Christopher Kondek, Pedro Valiente

sonido Peter Cerone

director técnico Reinhardt Bichsel

asistente de vestuario Regina Gappmayr

reparto Fiona Shaw, Jeremy Geidt, Tony Randall e Isabella Rossellini,
12 actores-bailarines

producción Lincoln Center Summer Festival, Nueva York
MC93 Théâtre de Bobigny, París
Change Performing Arts, Milán
International Theater Festival, Istambul

***Death Destruction & Detroit III* 1996 primera fase: investigación**

En ocasiones encargan a Robert Wilson proyectos con una fecha de producción o estreno muy cercana. En el centro de 92nd Street Y de Nueva York a principios del 98, alguien contó en la recepción que siguió a la conversación entre Wilson y el crítico Mel Gussow que le habían propuesto un proyecto para el mes de noviembre. El acuerdo final se hizo para tres años después.

Es el procedimiento típico en un montaje de Wilson. *Death Destruction & Detroit* comenzó en 1996 para ser presentado en 1999. Durante el verano del 96 se inició el proceso en Watermill Center bajo la referencia de *DDD III/Research*. Mientras Wilson trabajaba en una docena de proyectos en un periodo de dos meses, un equipo de investigadores inició los trabajos de documentación. Los asignados para la tarea fueron Susie Lim y Felix Schnieder-Henninger, ambos asistentes de dramaturgia. Encontraron sus mayores fuentes de información en la New York Public Library. Objetivo: hallar imágenes —fotografías, dibujos, pinturas...— relacionadas con la muerte y la destrucción, el apocalipsis y los nefastos augurios que deparaban al fin del segundo milenio.

El resultado del trabajo fue un *Research Book* (Libro de investigación) de alrededor de cien páginas. Se conservaron después copias en color y en blanco y negro de imágenes reducidas a tamaño folio: una casa abandonada, un soldado en el campo de batalla, un entierro en un pueblo mediterráneo, un grabado de Goya..., y muchas pinturas bíblicas. Tras el taller de 1996 sólo quedó una reducida selección de veintitrés hojas, según se muestra en el *Workshop Book* (Libro del taller).

***Death Destruction & Detroit III* 1997 segunda fase: taller**

El antropólogo Victor Turner fue invitado a participar en un taller cuyo fin consistía en dilucidar las conexiones entre los ritos y el teatro. El director del taller era Richard Schechner y el lugar The Performing Garage del SoHo neoyorkino, a principios de los años setenta.¹³ Los estudios de Turner resultan una referencia básica con respecto al pensamiento antropológico aplicado a las artes escénicas contemporáneas: punto de partida teórico de la presente reseña del taller de *Death Destruction & Detroit III (DDD III)*. A la perspectiva antropológica se ha añadido una constante alusión a los elementos de la construcción dramática.

En el relato del taller de 1997 de *DDD III* destaca la descripción como aproximación al objeto de estudio tanto como opción de estilo. La investigación

y la documentación funcionan como complementos de un estudio exhaustivo en el programa y sintético en sus implicaciones estéticas. Los comentarios se incluyen para no obviar aspectos vinculados a la obra o la personalidad de Robert Wilson. Y la saturación informativa se pretende agilizar con una estructura textual fragmentada. El siguiente cuadro podría servir como guía:

Estructura según días y escenas:

DÍAS	División por días con fecha y orden numérico (14 días de taller)
ESCENAS	División por escenas ensayadas al día (12 escenas en <i>DDD III</i>)

Presentación gráfica en forma de cuadros:

IDEAS	Planteamientos estéticos de Wilson
PRODUCCIÓN	Inventario de elementos escénicos
ACTUACIÓN	Dibujos de movimientos/desplazamientos en <i>DDD III</i>

Contenido según el método de análisis:

PARTICIPANTE	Reseña de características de la obra de RW
EN EL TALLER	a través de un participante en el taller
WILSON EN	Reseña de características de la obra de RW
EL TALLER	a través de su trabajo en el taller

La segunda fase de *Death Destruction & Detroit III* se desarrolla en Watermill Center y consiste en un taller. Su principal objetivo era construir el esqueleto escénico de la obra. Se trataba de desarrollar las escenas con actores. El material de partida provenía de la investigación que se realiza en la primera fase en 1996. Además había que tener en cuenta la existencia de dos precedentes: *DDD I* y *DDD II*. Sin embargo el taller de 1997 no sólo sería una añadidura ni siquiera un desarrollo lógico de las etapas anteriores. Los colaboradores, sin duda, las tuvieron en cuenta y se encargaron de un trabajo de recopilación necesario para, por ejemplo, presentar una memoria final. Pero Robert Wilson no. Para él carece de interés la historia de una idea ni por la genealogía documental de una obra ni por el nacimiento razonado de una imagen. Si se puede establecer una conclusión a partir de una tesis y una antítesis que han sido establecidas de antemano significa para Wilson que el conjunto pierde todo interés. Durante el taller dijo en alguna ocasión:

No quiero que se graben los ensayos en su totalidad. Sólo sirve para la documentación. Y es algo que no me interesa en absoluto. Hay que registrar lo que hago porque tengo un problema: se me olvida. No sé lo que he hecho en el pasado.

TIEMPO

DDD III debía tener una duración total de tres horas y media. Ni más ni menos. La acotación temporal de las obras es esencial para Wilson, y está en el origen de

su concepción. Sus montajes no tienen una duración convencional —entre 1:30 y 2 horas—. *KA MOUNTAIN AND GUARDenia* duró varios días y *Einstein on the Beach* se alarga hasta 5 horas. Y, lo que resulta más interesante a la hora de analizar el proceso de creación de la obra, los contenidos están sometidos a una distribución previa del tiempo. Las escenas no se comprimen o alargan por capricho, un diálogo no se eterniza, una acción no fluye libre en el tiempo a partir de la improvisación de los actores. En cambio, lo mismo se podría decir de trabajos de otros directores en los que se supone que existe una mayor libertad creativa interna, ya que todos se suelen ajustar a un tiempo concreto, es decir, predeterminado. De hecho el método Wilson tiene mucho más de orgánico, de casual o de intuitivo de lo que parece a simple vista, a pesar de la precisión matemática de su estructuración. “El teatro es una composición arquitectónica de tiempo y espacio y da igual si aparece o no un actor. Una luz se mueve; un elemento de escenografía se mueve, y eso es tiempo: construcción en tiempo y espacio. Yo creo en la arquitectura, la construcción de algo, ya se trate de una obra de Mozart, de Wagner o de Shakespeare”, comentaba Wilson en conversación con Ariel Goldenberg.¹⁴

ESTRUCTURA¹⁵

La estructura es lo primero que surge en el proceso de creación de una obra de Wilson. O bien imágenes concretas de espacios escénicos. De modo que ambos elementos —estructura y espacio— están interrelacionados en su forma a través de la composición gráfica y en su contenido a través de asociaciones conceptuales. Acerca de *A Letter for Queen Victoria* Wilson escribió: “Estaba pensando en el número cuatro: cuatro actos, cuarteto de cuerda y cuatro personajes. No consideré los personajes como personas diferentes. Sonaban como cuatro personas diferentes al tiempo que lo hacían como una unidad”.¹⁶ *DDD III* se dividió en 12 partes. El contenido era totalmente incierto pero la estructura de *DDD III* en distintas secciones constituía una de las bases fijas. (Una de las pocas premisas existentes). También se habían fijado conexiones entre las partes. Si bien el tiempo de cada una se fija después, tras los ensayos, así como los títulos. Las doce partes, en correspondencia con las escenas, son las siguientes:

2 grupos de 6 escenas interrelacionadas

1	<i>Judgement Day</i>	Día del juicio	27
2	<i>Rooster</i>	Gallo	12:15
3	<i>Maelstrom</i>	Maelstrom	7:30
4	<i>Death of a Lady</i>	Muerte de una señora	13
5	<i>Execution</i>	Ejecución	10:13
6	<i>Pandora's Box</i>	Caja de Pandora	13
7	<i>The Flood</i>	La inundación	9:10
8	<i>Family Day</i>	Día en familia	12:10

9	<i>Chess</i>	Ajedrez	8:45
10	<i>Fallen Angel</i>	Angel caído	7
11	<i>The Owl</i>	El búho	7:50
12	<i>Titanic</i>	Titanic	8:20

PARTICIPANTES

Se contó con un grupo de internos dentro del programa de verano de Watermill Center 97, personas de distintos países —desde Finlandia a Brasil y desde Italia a Japón— con predominio de alemanes, franceses y norteamericanos. Las edades estaban comprendidas entre los diecisiete y los treinta años. El menor del grupo, el estadounidense Carlos Soto, de diecisiete, escribió una carta personal y envió una muestra de su trabajo de diseño escenográfico: una réplica perfecta del “estilo Wilson”. Susie, americano-japonesa de diecinueve años, participó en la investigación de *DDD III* realizada en el verano de 1996. Ella también escribió a Wilson y le mostró uno de sus escritos. Entre los mayores se encontraban Antonio Araújo, brasileño de treinta años, profesor y director cuya compañía se encontraba de gira en Dinamarca. Y Juan Carlos Giraldo, de veintinueve, actor de uno de los grupos más conocidos de Colombia (Corporación Teatro Estudio). Ambos contaban con becas del Kennedy Center de Washington —de unos 7000 dólares— para asistir al taller. La mayoría de los participantes había obtenido subvenciones para acudir a Watermill. Por parte de la Byrd Hoffman Foundation la compensación económica que recibieron por su trabajo osciló a partir de 150 y 300 dólares por semana. Formaban el grupo actores, bailarines, directores, asistentes de dirección, dramaturgos, escenógrafos, diseñadores de vestuario... Todos ellos habían aportado su curriculum o alguna prueba de su trabajo para participar en el taller. Si bien la mayoría participaron en *DDD III* como actores al margen de sus estudios o de su ocupación específica.

Junto con colaborar en trabajos de construcción en el edificio, ésta fue la principal razón por la que muchas veces había un gran descontento entre los asistentes. Debido a que no tenían la oportunidad de desarrollar sus habilidades concretas, compartir sus experiencias creativas, aplicar sus conocimientos al proceso de trabajo..., un buen número de participantes se sentía desilusionado. Lo más positivo para la mayoría era participar en un proyecto artístico multicultural, multilingüe y multidisciplinar. También, tener la ventaja de conocer a Robert Wilson: su personalidad, el método de trabajo con los actores, el proceso de producción de un montaje, la manera en que se relaciona con sus colaboradores... Algunos componentes del grupo no habían visto jamás ninguna obra de Wilson y ni siquiera conocían bien quién era. Otros habían recorrido medio mundo saltando un sinfín de obstáculos para estar cerca de su ídolo. Todos sufrieron las consecuencias de la construcción del edificio durante muchas horas al día durante muchos días. Todos conocieron la actitud de gran “vaca

sagrada" del señor Wilson. Y todos tuvieron la oportunidad de ver a uno de los genios del arte del siglo XX en ese momento mágico que se conoce como creación. A continuación aparece la lista de participantes:

ALEMANIA. Daniel von Behr, Moidele Bickel, Heinrich Brunke, Andreas Fuchs, Barbara Gries, Judith Haase, Setefan Hageneier, Stefan Kurt, Elisabeth Lesche, Annette Paulmann, Ann Christin Rommen, Felix Schnieder-Henninger, Urs Schonebaum, Oriana Schrage, Eckart Stein, Holger Teschke, Jorn Weisbrodt, Kaspar Wiens, Wolfgang Wiens

AUSTRIA. Holm Keller BRASIL. Antonio Araújo CANADÁ. Peter Cerone COLOMBIA. Juan Carlos Giraldo, Eduardo Salazar ECUADOR. Sandra Villegas ESPAÑA. Enric Ruiz-Geli, Pedro Valiente ESTADOS UNIDOS. Ivan Berry, Curt Ryan Bolar, Sarah Lively Clarke, Carlos Da Cruz, Leslie Elkins, Stuart Foster, Philip Glass, Richard Glukman, Linda Jackson, Christiane Leveque, Scott Lehrer, Tania León, Susiee Lim, Brian Nishii, Scott Poitras, Jamie Schlagbaum, Rick Shunway, Susan Sontag, Carlos Soto, Marco Steinberg, Gordana Svilar, Ken Travis, Darla Villani, AJ Weissbard, Robert Wilson, Charles Winkler FINLANDIA. Jukka Keskitalo GRECIA. Marianna Kavallieratos FRANCIA. Xavier Anthonioz, Francois Chat, Dion Doulis, Stephanie Engeln, Giuseppe Frigeni, Guillaume Gasnier, Pierre Jorge González, Ellen Hammer, Rossen Ivanov, Christiane Leveque, Christophe Martin, Kamel Melliti, Armel Reau, Jacques Reynaud, Dominique Sanda, Salvatore Stara HUNGRÍA. Anna Lengyel, Catherine Szant TURQUÍA. Koken Ergun ITALIA. Peter Bottazzi, Francesca Covatta SUECIA. Mans Lagerlof REINO UNIDO. Jennie Plimmer, Tassy Thompson, Rupert Wagg SUIZA. Reinhard Bichsel, Adrian Jolles, Christian Wasserman, Thomas Wollenberger

Primer día/lunes, 28 de julio

Son las nueve de la noche en la estación de tren de Southampton, en Long Island, Nueva York. Stefan Kurt, asistente de producción en Watermill, esperaba. Le acompaño a comprar la cena: pizza. Entonces era ya evidente la presión de trabajo en Watermill. A la llegada todos están al comienzo de la cena. Kurt me presentó a Wilson. (Desde entonces: Bob). Me saluda con la mano y una sonrisa amable. Entonces advierte a Enrique de la presencia de un compatriota.

Bob organiza los platos y los cubiertos con enorme meticulosidad. Se disculpa porque la cena no era adecuada. Y se queja en voz bien alta de la mala organización de las comidas. El interior del edificio deja ver detalles de exquisita decoración, de un escrupuloso orden y de un estilo muy particular en el diseño. Reconocible. El exterior parecía lo que era: un edificio en construcción con una vieja fachada de factoría junto a un ala moderna recién terminada.

Segundo día/martes, 29 de julio

Después de construir una puerta, junto al actor Juan Carlos Giraldo, fue destruida: como tantas otras cosas en el proceso interminable de cambios y recambios del Centro. Se construyó una pared, se derribó una casita, se hicieron dos mesas, se amplió el jardín, se trasplantaron árboles, se limpió, se fregó, se organizó y se reorganizó.

Todos los participantes en los talleres colaboran en las tareas de construcción del edificio en Watermill Center. Y el trabajo se lleva a cabo con el mayor orden

posible. Una vez un grupo se encontraba trasladando puertas viejas de una casucha que iba a ser demolida por la grúa. Los desechos se iban dejando sobre una pared. Wilson, supervisando el trabajo en el jardín, se acercó:

“Colocad las puertas en orden: por tamaño y color”.

Además de la estructura y el diseño, las medidas son importantes. Y, sobre todo, la perfección es una máxima en Watermill. Bien se trate de tener en cuenta los detalles o de realizar una labor con precisión. Además, a Wilson no se le escapa nada. En una ocasión recriminó a alguien en la cocina:

“Hay que limpiar la parte superior de los ventiladores del techo”.

Después de la cena y un par de copas de vino tinto, Bob llama la atención de todos tocando con una cucharilla en una botella. Silencio.

“Gracias por el trabajo que habéis hecho hoy. Mañana me gustaría hablar sobre la utilización de los espacios del edificio y deberíamos comenzar con *DDD III*. Quisiera que me presentáseis una sinopsis¹⁷ cada día para trabajar. Todos estais invitados a la cena que Richard va a dar para presentar la gala benéfica. Esta comunidad es lo que es pero tenemos que llevarnos bien con ella. En Europa el gobierno subsidia el arte pero aquí es diferente. Para realizar ésto [Watermill] no he recibido un sólo dólar del gobierno (...) En la gala tendremos a Lou Reed y Laurie Anderson. También Jessy Norman va a venir. Y ayer compraron entradas..., ¿quiénes son esos actores famosos? Los de Hollywood... No sé... Como no veo películas... Tom Hanks... Eso. Y esposa. El año pasado estuvo Demi Moore y salimos en todas partes (...) Armani tiene una idea..., pero es muy cara. Quiere crear un gran *living* al aire libre... El próximo año pediré a Jessy que cante... Watermill no está aún preparado”.

El pequeño discurso fue así de entrecortado e inconexo. Wilson había mantenido la mirada perdida, al frente. Su tono de voz, muy bajo, tenía una expresión seria. Estaba concentrado. Con el tenedor jugaba con unas migas de pan que quedaron sobre la mesa. Se paró durante unos segundos.

“Eso es todo. Gracias”.

En la semipenumbra de la cena, a la luz de las velas y el calor del vino, Wilson suelta los nombres de Armani, Norman, Reed o Anderson como si fueran vecinos del barrio que van a colaborar con la compañía del colegio que acaba de fundar. Alguien comentó después que cada año actúa así, sobre todo al principio, porque no conoce a nadie. Después toma más confianza. Aunque no mucho. La comunicación con Wilson es complicada. Enrique Ruiz, arquitecto de Barcelona, informa:

“Tiene nostalgia. Dice que no le importa el teatro, que quiere cuidar sus plantas. El alcalde de Hamburgo le ofrece cada vez que va un edificio [para que dirija un

teatro permanente], pero él quiere estar en Nueva York, en su casa. Ahora le interesan más que nunca cosas como el arte primitivo. Y cuidar cada detalle de la construcción del edificio”.

Tercer día/miércoles, 30 de julio

Comienza el taller de *Death Destruction & Detroit III* en la sala de ensayos. Cerca de veinte participantes esperan en un enorme cuarto rectangular de paredes altas. Se encuentran sentados en sillas dispares en tamaño, color, estilo y periodo histórico detrás de tres largas mesas de madera. Sobre una de ellas habían sido colocados unos folios en blanco y seis o siete lapiceros amarillos en perfecta alineación.

Wilson se sienta en la mesa central y comienza a dibujar el plano del edificio sobre cuatro hojas. Hace hincapié en el jardín y un pasillo que conduce al bosque tras el cual se podrá ver la puesta del sol. Después pasa al centro de la sala para hablar acerca del edificio sobre una maqueta. Hubo algunas preguntas sobre materiales de construcción y usos de los distintos espacios.

“No habrá escuela —comenta Wilson—. Está bien para otros pero a mí no me interesa. Tampoco quiero formar una compañía”.

Terminada la presentación de Watermill Center una asistente de dramaturgia, Susie Lim, anota los nombres de todos los participantes. Wilson toma la lista y pregunta cuál era el área de interés de cada uno en el taller: dirección, interpretación, diseño de escenografía, etcétera.

Susie y Felix Schnieder-Henninger explican lo que se había hecho en el taller del verano de 1996. Al concluir su breve intervención, en la que indicaron que se había iniciado el trabajo sobre *DDD III* con una investigación sobre imágenes que ilustraran el fin del milenio, Wilson preguntó a Felix: “¿Qué crees que debemos hacer ahora? ¿Me puedo marchar ya?”.

“Esto es muy aburrido para mí —continúa Wilson—. Me siento como si estuviera en la consulta del dentista o en el colegio”.

Después cuenta que inicia cada montaje pensando en la estructura, dice que *DDD III* estará en Nueva York, París, Weimar y Pittsburgh, y pide a Susie que explique por qué aparece un gallo en el proyecto: una ocurrencia de Richard Lando, quien colaboró en las investigaciones del año anterior. Alguien pregunta qué tiene que ver Detroit en la secuencia de “muerte” y “destrucción” del título.

“No lo sé. Me gusta cómo suena. Pensé que era divertido: es como el título de una mala obra de bachillerato”, responde Wilson.

Entonces menciona que en *DDD* fue esencial la idea de “un hombre que rehúsa la muerte rehúsa también la vida”. Sobre *DDD II* señaló que giraba en torno a las figuras de Kafka y Hess y los viajes en el espacio, que contiene una escena importante donde aparecen una mamá pato y sus siete patitos, y que dos personas fregando platos funcionan como *leitmotiv*. En algún momento dijo que su cantante favorita es Montserrat Caballé “por la pureza, el color y la simplicidad de su voz”. Y pensó que debería hacer algo dentro del audiovisual: “No he trabajado mucho en cine”. Entonces habla del edificio:

“La rodilla conecta una parte larga con otra parte larga, pero es redonda. Como el capullo de una flor que se abre”.

El grupo sigue después a Wilson hasta el centro de la sala. Comenzó a hablar y dijo que no le interesaba el trabajo de directores como Peter Sellars, para el que todo se basa en la acción. También envistió contra el teatro de Estados Unidos y sentenció que lo que se hace en Broadway es una porquería.

“¿Qué te gusta?”, pregunta alguien.

“Muy pocas cosas. [Pausa] Una obra nô”, responde. “La puedo ver una y otra vez sin cansarme: simplemente admirando cómo camina un actor, cómo levanta un brazo o cómo se mueve”.

Entonces alaba a Merce Cunningham, un artista del que “sólo puede surgir algo puro y bueno”, y muestra su interés por Jerome Robbins en quien encuentra un clasicismo que permite una gran libertad de movimiento.

“¿Y Pina Baush?”.

“*It's okay*. Ella sí tiene un lado oscuro...”.

Al hablar de Martha Graham se detiene en su rostro, en su mente abierta: “Algo que incluso sus bailarines no tienen”, sentencia Wilson. Entonces pide a los actores que comiencen a caminar.

“Es muy importante caminar. En un escenario no se camina como en la calle. El noventa por ciento de los actores son malos: no son inteligentes y no tienen una mente abierta. No saben caminar”.

Y enlaza con el tiempo y el espacio.

“El tiempo es vertical: va desde el centro de la Tierra hasta el Universo, el infinito. En cambio el espacio es horizontal. Por ello el actor debe estar abierto en el espacio: su mente debe estar abierta horizontalmente”.

Los actores siguen caminando. En pocos minutos se habían arrojado nombres que seguramente contenían algún significado para los participantes en el taller. Al menos habría referencias, estereotipos o incluso mitos sobre los que acababa de pasar un huracán. En segundo lugar, se encontraba la alusión al teatro nō japonés, que —al margen del conociminetto que se tuviera acerca de él— introdujo de forma instantánea un elemento de espiritualidad, de profundidad en el trabajo corporal que se estaba iniciando. Por último, aquella insistencia en la importancia de algo tan simple como caminar podría parecer desconcertante.

Caminar. Cambiar de dirección. Correr hacia adelante. Luego, en círculos. Tirarse al suelo. Mover los brazos. Luego las manos.

“En quince segundos puedo saber si un actor es bueno o no por la forma en que mueve sus manos”, dijo Wilson.

En ese momento señala que es esencial el espacio que existe detrás de la cabeza: detrás de la nuca. Insiste en la necesidad de ser conscientes de la existencia de ese espacio y, sobre todo, de sentirlo. El grupo corre por toda la sala de ensayos. Primero solos, después en parejas, de la mano. Hay que tirarse al suelo y levantarse en periodos de dos minutos. Muy lentamente. Después, los brazos deben levantarse durante dos minutos. Pausa. Bajar los brazos durante dos minutos. Lentamente.

“Una vez pregunté a un actor japonés qué pensaba cuando estaba actuando. Y me respondió que sentía que tenía ojos delante, en su cara, y detrás, en su nuca. Y que cuando se movía hacia adelante o hacia detrás siempre lo tenía presente”.

Así que ahora había que sentir que se tenían los ojos en la nuca y ver, primero: Long Island, luego: Nueva York, luego: Chicago, luego: Hong Kong, luego: Marte, luego: el infinito.

“Escuchad vuestros sonidos interiores. El silencio no existe. [Pausa] No existe la inmovilidad: siempre hay movimiento”.

Un actor contemporáneo occidental interrumpe la continuidad del movimiento y del sonido, según Wilson:

“Comienza. Se para. Comienza. Se para. Comienza. Se para... En cambio un actor japonés, incluso cuando está parado, mantiene el movimiento”.

Entonces todos permanecen quietos para sentir que se mantiene el movimiento. Y en silencio se comprueba que no hay silencio. Llegan los ejercicios vocales.

“*Hello* [breve]. Va al mundo en dirección recta. *Hello* [largo]. Da una vuelta alrededor del mundo”.

Wilson comienza y los demás repiten.

"Hello, Hello, Hi, Tacata, Tacata, Tacata, Texas".

Wilson recita *Hamlet*. Al principio, dos o tres palabras, después, frases. Al final, algún párrafo. Y, en cualquier momento, vuelve a los monosílabos y las frases. Advirte que se han de masticar las palabras, pero no explica nada más. El grupo se sienta. Entonces Wilson pide a Susie que explique cómo había sido *DDD II*, a Felix que cronometre cada movimiento y a Jorn Weisbrodt (asistente de dirección) que comience a esbozar el libro visual.¹⁸

ESCENA 1 Juicio final

Síntesis:

Se abre un libro.
Hay un trono blanco.
Dios se sienta en el trono.
Se dispone a juzgar a un hombre.
Algunos son arrojados inmediatamente al mar.
Un arcángel pesa las almas.
Las buenas almas van a la izquierda.
Las malas almas van a la derecha.
El Jerusalem celestial aparece desde las alturas.
Las almas buenas se dirigen a Jerusalem.
Las malas son expulsadas al infierno.

Wilson busca un libro. Le pega dos páginas en blanco. Lo abre. Realiza una acción. Después pide a una actriz que la repita. Sarah Lively Clark lo hace.

"Es el problema con los actores —acusa—. Los actores no ven. Piensan pero no ven. Esto les ocurre al noventa por ciento de los actores. Y es el gran problema de la enseñanza".

El director repitió la acción. Otra actriz (Tassy Thompson) lo intenta, pero tampoco consigue imitar la acción. Dos participantes en el taller la corrigen y tratan de servir de memoria. Al fin Wilson se resigna.

Se extiende una sensación de extrañeza, incomodidad, inutilidad. Es imposible repetir los movimientos. Hay que memorizar en milésimas de segundo acciones únicas. Y las reacciones de Wilson no eran muy amistosas. En este primer día el grupo parecía contento por el comienzo de los ensayos: el proyecto se ponía en marcha. Entonces se creó una situación en la que los comentarios del director, los ejercicios iniciales y el método de trabajo causaron un gran impacto.

Lo que se escuchó en este ensayo no resultaba nuevo ni original ni innovador. Al tratarse de alguien como Robert Wilson se podrían esperar teorías o métodos

diferentes: experimentales, vanguardistas o, quizá, extraterrestres. De hecho, había una tremenda expectación. Daba la impresión de que se iba a presenciar la resolución de un misterio, la revelación de una fórmula secreta. Los comentarios acerca de otros creadores, lógicamente, eran wilsonianos, únicos. Pero el desarrollo de aquellos ejercicios iniciales y su correspondiente explicación (breve) resultaban familiares, comunes. No obstante, el grupo consiguió realizar de una forma uniforme y ágil las acciones requeridas.

En el momento de sentir cómo de las puntas de los dedos salían rayos láser hasta el infinito, así lo creyeron muchos. Tocaron con sus manos el más allá. Caminaron como nunca. Pronunciaron palabras sin sentido con sentido. No cabía duda de que todos tenían ojos en la nuca. Y el viaje hasta los confines del cosmos resultó fantástico. Estaban cargados de energía, como cuando se toca una pieza metálica o se da la mano a otra persona y da calambre. Una energía, ¿estática? Aparte de una pequeña carrera y unos cuantos gritos, todo fue muy reposado. Tranquilo. Lento. Muy lento. ¿Qué clase de energía era aquella? ¿Y cómo llegó a crearse de una forma tan simple? Una parte importante del alma teatral de Wilson se encuentra aquí. Y en presenciarlo queda algo parecido al desconcierto del iniciado en una nueva forma de espiritualidad, el rubor del espectador de un espectáculo pornográfico o el perverso placer del *voyeur*.

La complejidad del trabajo que se había consumido en un tiempo muy reducido (unas pocas horas) era enorme. Se trataba de una mezcla en la que intervenían *DDD II* y *DDD III*, la investigación realizada en el taller de Watermill Center 96, la improvisación, la participación de los actores, la celeridad del proceso por el retraso contraído y la simultaneidad con otros proyectos. Termina la sesión:

“El día 9 de agosto está prevista una representación de *DDD III* para algunos invitados, colaboradores y participantes que llegarán a Watermill por esa fecha”, anuncia el director.

El transcurso de la primera jornada acaparó las conversaciones durante la cena. Se escuchaban todo tipo de comentarios, en general: sosegados, por parte de colaboradores, y acalorados, por parte de participantes.

Cuarto día/jueves, 31 de julio

A estas alturas del taller se habían forjado expertos en distintas tareas relacionadas con la construcción y acondicionamiento de un edificio. La albañilería, la carpintería y la jardinería eran nuevas habilidades que muchos desconocían en Watermill Center. La decoración de interiores y la gastronomía estaban reservadas para los más sensibles.

De Colonia llega Ann Christin Rommen. Asistente de dirección de Robert Wilson durante cerca de quince años, se encargó de la coordinación del trabajo de *DDD III*. En los últimos años los colaboradores de Wilson han tenido una participación

más activa durante la totalidad de los montajes en los procesos de preparación, producción y posproducción.

Se reconstruyen las dos escenas que se habían ensayado el primer día. Ann Christin tomó notas de todo. Se cambia la dirección del escenario: de vertical a horizontal, según la planta de la sala. Y entonces aparece el director. Wilson repite para Ann Christin lo que había hecho el día anterior. Lo que parece fruto de la más aleatoria de las improvisaciones encuentra al día siguiente un espejo exacto. Nadie hubiera dicho sin haber asistido al primer ensayo que aquello era la repetición de una ocurrencia.

Al mismo tiempo que no era menos sorprendente comprobar de qué forma tan automática, inmediata, se originaban transformaciones —más o menos importantes— que pasaban a formar parte del patrón que desde ese momento había que seguir, imitar y ejecutar. La manera de caminar, las posiciones de las manos y algunos gestos cambiaron. Cuando se llegó donde se había dejado, el ensayo continuó repitiendo el mismo esquema de trabajo: Wilson improvisa una acción, elige a un actor y éste la repite.

En el segundo día de ensayos se introducen dos novedades significativas. La primera fue que Wilson comenzó a utilizar objetos como punto de partida en la creación de la escena. Para iniciar el proceso construyó una casita de papel y colocó una silla en el centro del escenario. Desde entonces ésta sería una parte esencial de la composición del resto de las acciones y las escenas. De manera que así comenzaba un proceso que solía seguir las fases que aparecen a continuación. Etapas del proceso de creación de las escenas:

Primera etapa: Se construyen objetos con distintos materiales como papel, palos, cuerdas, hojas o maderas.

Segunda etapa: Se colocan en escena muebles, principalmente sillas y mesas.

Tercera etapa: Wilson realiza una acción.

Cuarta etapa: Uno o varios actores repiten la acción.

Quinta etapa: Se incorporan los demás elementos escénicos: sonidos, elementos audiovisuales, etcérea.

La estructura básica se repite con frecuencia y por lo tanto se podría decir que fue la habitual. Si bien no se trata en absoluto de un orden estricto. Estas etapas se intercambian de lugar y se modificó su método de ejecución. Se introducen modificaciones o matices. Y no se respeta ninguna regla. En definitiva, esta técnica fue la más empleada en el taller de 1997 de *DDD III*. Revela una forma

peculiar de trabajo y se puede constatar su uso frecuente en otros proyectos escénicos realizados con anterioridad y simultáneamente por Wilson. En este segundo ensayo se desarrolla por primera vez un personaje —un intérprete masculino— mientras el día anterior las escenas fueron sobre todo de conjunto.

En las acciones corales hay una preponderancia de la composición coreográfica. Destaca la distribución de intérpretes, objetos y muebles en la geografía del escenario. La creación de cuerpos de representación (división en grupos de actores), los movimientos alternativos o simultáneos y la diagramación gráfica configuran las líneas maestras de la escena. En cambio el trabajo individual es diferente. Los elementos anteriores también intervienen en el desarrollo de un personaje o carácter concreto, pero el énfasis se encuentra ahora en el detalle revelador, en la contención emocional, en la síntesis expresiva. La composición es, si cabe, más minimalista.

De carácter coreográfico en todo caso, el trabajo individual es más concentrado, recogido. Ya se trate de una acción simple, pequeña, de reducida proyección espacial o bien de una acción compleja, abierta, muy amplia en recorridos y traslaciones. El foco de la atención suele ser más sutil en cuanto a la construcción del personaje.

Un día me preguntó Wilson qué me parecía esta acción. Le dije que había sido algo muy diferente de lo que hasta ahora se había hecho, y que había un desarrollo muy contundente de un solo personaje, una especie del Puck del *Sueño de una noche de verano*. Y respondió: “Ah, sí, ¿había algún personaje [en esta escena]?”. Y esta sí que es una mecánica común en el trabajo con Robert Wilson. Las personas que están a su alrededor tratan de hallar sentido a las cosas. Crean estructuras, buscan respuestas, racionalizan emociones, inventan historias, sacan conclusiones, en suma: tratan de entender. Lo ininteligible. Por supuesto, los colaboradores más veteranos conocen las claves de funcionamiento, sobre todo, cómo es el proceso de trabajo y cómo es la relación con su creador. De modo que no interactúan con Wilson según lo descrito anteriormente. Pero lo cierto es que en su relación con otros colaboradores, por ejemplo, sí aparecen esas interpretaciones que se convierten en puntos en común del grupo de trabajo, quizá por la necesidad de entenderse con los demás y de ponerse de acuerdo.

Los nuevos suelen agarrarse al sentido. Tal vez los bailarines y coreógrafos tiendan menos a teorizar o conceptualizar. Pero los actores, directores, escenógrafos o diseñadores de vestuario asistentes al taller necesitaban encontrar respuestas. Al menos hasta entrar en ese *Alicia en el país de las maravillas* que es el mundo Wilson donde nada parece tener explicación. Por ello los dramaturgos (que intervinieron en el taller de 1996) tanto como los asistentes de dirección (participantes por primera vez) tiraban de los hilos intelectuales de la razón. Trataban de buscar conexión entre significantes y significados. Y así llegaron a su primera conclusión: aquella escena representaba la lucha entre el bien y el mal.

Un actor se desplaza libremente realizando diversos movimientos al tiempo que hace percusión con dos pequeños objetos de madera (reposacabezas minúsculos africanos). En la segunda parte de su intervención se mostraba como un gran padre protector, un dios bueno que defiende y protege, guía a los suyos: desvalidos, inocentes, ¿seres humanos?

Al final del ensayo Wilson repite para Ann Christin la escena primera, y se reafirma en la idea de incorporar elementos audiovisuales y el pasillo de arena al final del escenario. En esta ocasión habla de un hombre viejo caminando de lado a lado. El grupo de intérpretes en *smoking*, tomando un cocktail, actuaría de forma coreográfica: como un cuerpo de ballet. El director no dice nada en esta ocasión de escenario lateral a modo de nave espacial. Para terminar, en el proscenio estarían personajes famosos. Menciona a Einstein y Spike Lee.

Durante este segundo día de ensayo Ann Christin se muestra muy segura dirigiendo la ejecución de las acciones. Conoce a la perfección a Wilson y su método de trabajo. Los participantes en el taller pudieron encontrar en ella una réplica en la forma de implementar el proceso de recreación —por lo tanto, creación— de las escenas. Y el resultado es fiel al estilo del artista originario y omnipresente. La asistente de dirección repite palabras e incluso utiliza los mismos ejemplos que el director. Las explicaciones se aclaran con idénticas analogías y las dudas se resuelven con respuestas similares. Aunque las soluciones a muchos problemas —dónde colocar un objeto o cómo repetir un gesto— provienen de la creatividad de Ann Christin. De su capacidad de interpretación y de su sensibilidad al transmitir indicaciones escénicas. Al tiempo que sabe cómo y cuándo cambiar cosas. Incorporar transformaciones. De manera que un espectador de un montaje final se podría preguntar ¿qué habrá querido decir con esto Wilson?. Y ese “esto” bien puede proceder de otra decisión. Siempre dentro de la esfera Wilson. Se corrige una posición, se matizan miradas, se pule un movimiento, se liman gestos, se limpia un desplazamiento, se aclaran coreografías. Un movimiento se puede variar. Un gesto es susceptible de ser eliminado. Y hasta si un objeto estorba, se saca de escena. Pero nunca, a lo largo de todo el taller, el director echó nada en falta o recordó que no encajaba una pieza. (Será verdad cuando dice que no recuerda lo que ha hecho con anterioridad, por lo que todo lo que hace en escena ha de estar grabado en vídeo).

Más que supervisión meticulosa por lo que ya había sido hecho, se trata de una recreación constante, orgánica, de algo —una acción, una escena— que tuvo un principio, que está en desarrollo y que tendrá un final, años después. Wilson había mantenido su aspecto serio y su actitud de superconcentración. Algo a lo que, aunque menos impresionante que al principio, no dejaba de provocar un estado de alerta receptivo. Comunica tensión. Transmite energía.

ESCENA 2 El gallo

Sinopsis:

Un ángel trae un mensaje para Dios.

Dios habla a través de Juan.

Juan escribe 7 cartas para 7 iglesias.

Cuando termina gira la cabeza y ve un cordero.

El director indica desde fuera del escenario las acciones que deben hacer los actores. Entre otras cosas, dos sirvientes trasladan un trono en el que se sienta con majestuosidad el rey. Se trata de una secuencia de acciones. La situación presentada parece difusa. No hay personajes. Parece la preparación literal, física, de algo que va a ocurrir: ¿una actuación?, ¿una obra de teatro?, ¿el relato de una historia?

Los intérpretes actúan como actores mecánicos. Como marionetas. Guiados por la composición de la escena, al modo de Martha Graham, la gran coreógrafa adorada por Wilson —a la cual mencionó ese día—. Lo esencial de Graham ha sido definido como “naturalismo estilizado donde predomina el ritmo emocional” tanto como “aproximación formal [a la danza] donde se reprime el impulso emocional”.¹⁹

Wilson piensa introducir tres pantallas con imágenes del desierto y de O.J. Simpson. Entonces dibuja el escenario donde habría un espacio frontal para las acciones, pantallas en la parte frontal y el fondo con un pasillo de arena por donde caminaría un bebé o un anciano. Los actores irían vestidos con trajes de cocktail, beberían martinis y podrían hablar con “*vocoders*”²⁰ o aparatos como los que usa Laurie Anderson”. Y las paredes podrían simular una nave espacial.

“Cada cosa que hago debe ser filmada. Mi problema es que no recuerdo lo que hago en el pasado”, confiesa Wilson. “Alguien debe tomar notas de las acciones y hay que grabar en vídeo los ensayos”.

Dos cosas más ocurrieron durante aquel ensayo. Wilson repitió que quería emplear vídeo en *DDD III* y que debería escribir a David Lynch o Laurie Anderson. También habló de un encargo del canal de la televisión alemana ZDF: *Nightmares*, un programa diseñado para los sufridores de pesadillas consistente en retransmitir pesadillas durante toda la noche. Y, en algún momento, observando cómo los actores se desplazaban en escena, comentó:

“Martha Graham dice que cuando nos movemos todo el universo se mueve con nosotros”.

Quinto día/viernes, 1 de agosto

Los participantes en el taller en el área de dramaturgia, Susie y Felix, colocan sobre una de las paredes de la sala de ensayos un gran mural. Se trata de la muestra de una selección del trabajo de investigación visual realizado en el taller de 1996. Los rótulos representan las doce partes de *Death Destruction & Detroit III*: Día del juicio, gallo, Maelstrom, muerte de una dama, ejecución, caja de Pandora, inundación, día en familia, ajedrez, ángel caído, el búho, Titanic.

Los rótulos aparecen en letras mayúsculas, negras y alargadas, al estilo Wilson. Susie se encarga de realizar la caligrafía, lo cual no es cualquier cosa como se observó el primer día: la lista con los nombres de todos los participantes la debía hacer sólo Susie, pues ella conocía la forma adecuada: limpias y verticales mayúsculas en perfecta simetría. Las imágenes se distribuyen en función de las secciones a las que corresponden. En su mayoría son copias de originales hallados en libros de la New York Public Library. Todas ellas tenían el mismo tamaño (folio). Y eran denominadas *visuales*.²¹ Hay pinturas, dibujos y fotografías de todo tipo: en color y en blanco y negro, antiguas y contemporáneas. Si bien todas tienen algo en común: tratan de ilustrar aspectos específicos de un todo llamado *DDD III*. El mural queda en forma de cruz y las imágenes se ordenan bajo los encabezamientos que aparecen a continuación.

Las imágenes seleccionadas (fotografías e ilustraciones) se colocan en una pared en tres filas (A, B y C) bajo los siguientes títulos:

Fila A	gallo, construcción, último juicio, búho, utopía
Fila B	<i>palabras clave</i> : soy el Alfa y el Omega, los siete sellos, gusanos de madera nuevo mundo, viejo mundo, el día después, el día antes, invenciones estrellas en la mano, mar de cristal, 7 trompetas, 4 jinetes
Fila C	destrucción, muerte, demonios, plagas, infierno

Quienes realizaron la selección mostraban un criterio atinado. Cabría suponer que Wilson aceptaría aquel fondo visual: encajaba dentro de su estética y sus principios. En cambio, ni lo miró. Se apreciaba homogeneidad. En el caos aparente había un cierto estilo y de forma explicativa o bien sugerente aquellas imágenes ejercían de punto de partida. Aunque sólo fuera como referencia alucinatoria, resultaban inspiradoras.

Aparecen utopías como *La tierra de la cocaína* y muertes como *El triunfo de la muerte*, ambas de Brueghel; mundos perdidos como *El jardín prohibido* de John Taine; calamidades como *La plaga escarlata* de Jack London; y muchos pasajes de la Biblia: el juicio final, la caída de Babilonia, la resurrección, las revelaciones, el apocalipsis... También, aunque muy pocas, hay imágenes contemporáneas: Ébola y un niño cavando tierra tras un terremoto. Y dos españoles: el grabado *¡Qué pico de oro!* de Francisco de Goya y una fotografía en blanco y negro de la

manchega Cristina García-Rodero, que había sido identificada como “Plagas” y localizada en Italia.

Los participantes en el taller, colaboradores y visitantes no dejaron de mirar y remirar estas imágenes. Por su parte, Wilson les echó un vistazo distraído un par de veces e hizo un intento de enseñárselas a John Rockwell (director del festival de teatro del Lincoln Center). Le invitó a que las viera antes de asistir a un ensayo y a los dos segundos evitó actuar de guía pidiendo a una asistente que le explicara por qué estaban allí aquellas fotocopias. A Wilson no le gusta ser ni intérprete ni maestro. Pero sí parece disfrutar explicando cómo va a ser su nueva casa-estudio y cuál va ser el lugar de los cuadros, los objetos antiguos o las plantas. Cuando entró a la sala de ensayos ni se fijó en el mural.

“No soporto un lugar desordenado. Necesito orden para trabajar”, dijo Wilson.

Y después de un rato, al ver cómo se habían dejado los zapatos en una puerta de la sala, advierte:

“Debeis colocar los zapatos en línea”.

Y así se hizo. Entonces se dirigió a las chicas:

“Recojeros el pelo: así puedo ver las líneas y las formas”.

Tras esta entrada, coloca una serie de ramas con algunas hojas secas sobre el suelo del escenario. Una operación que se repetiría de forma constante a lo largo del taller. El director se sitúa en algún lugar de la sala. Muchas veces mira al suelo, al techo o a través de alguna ventana. Después de un par de minutos pregunta: “¿Qué es lo siguiente?”. Alguien le responde —tal o cual acción—. De repente desaparece por algún pasillo en busca de cosas que, probablemente, ni él mismo sabe qué son o qué apariencia final tendrán en escena.

Aquellas ramas secas se convierten en un anillo. Cada elemento tenía siempre en escena un aspecto, una posición, una función y un tamaño determinados. Con frecuencia Wilson retoca alguna cosa o la cambia de lugar. Pero una vez colocada o utilizada en el escenario no es reemplazada. Dentro del círculo coloca una mesa de madera y comienza el ensayo, en esta ocasión, de forma diferente. Por primera vez se mantiene fuera del espacio escénico, elige a una actriz (Darla Villani) y da indicaciones que ella ejecuta casi simultáneamente. Después la siguen el resto de los actores.

Algunas veces Wilson entra en el escenario para aclarar alguna acción concreta pero, sobre todo, se limita a describir las líneas de acción. Su actitud concentrada es la misma pero la dinámica de trabajo resulta muy diferente. Para

los asistentes de dirección, por ejemplo, la tarea tenía un nuevo sentido. Si Wilson realiza una acción primero, los asistentes anotan sus movimientos para, después, mostrárselos a los actores. En cambio, si los actores inician la acción, los asistentes realizan sus anotaciones para ayudarlos a recordar y matizar.

Se trata de un proceso común, de equipo, en el que varias personas dan diversos pasos: observación, anotación de datos y, al final, interpretación. Dramaturgos, asistentes y actores siguen el mismo procedimiento. De forma más o menos activa, todos participan en las distintas fases de la construcción de la obra. En la primera escena el énfasis estaba en la individualidad. Entonces es más necesario —quizá como premisa— que los intérpretes capten un cierto sentido de representación, sin que por ello se descuidara el concepto coreográfico. Si bien en la segunda escena, como muestra el hecho de que Wilson no iniciara las acciones, el grupo adquiere una mayor relevancia. Las líneas de composición están muy pronunciadas, los movimientos son menos contenidos y más dinámicos, y los gestos son menos sobrios. Además hay un número mayor de objetos escénicos: el círculo de ramas, la mesa, dos botas y dos escaleras rodeadas de papeles de periódicos. Y de elementos utilizados por los actores: una larga tira de papel con hojas numeradas y angelitos de papel. Así se crean dos mundos: los buenos y los malos, los ángeles y los demonios. De modo que los intérpretes/ángeles llevan colgada en un dedo una figurilla de papel que representa un ángel.

Al terminar el ensayo, Wilson se marcha a rastrillar piedras en el porche. Mientras el grupo se queda con Ann Christin repitiendo la escena. Darla —bailarina y coreógrafa de Boston que había trabajado con Bill T. Jones— no recordaba casi nada. Una persona con su capacidad de memoria corporal estaba en blanco de manera que los asistentes la ayudaron a recuperar los movimientos. Resulta una clara muestra de la dificultad de trabajar con Wilson. Los nervios traicionan más de la cuenta: la esencia de las acciones —cómo son y cómo han de ejecutarse—, la gran cantidad de movimientos —a veces largísimas combinaciones encadenadas sin pausas— y, sobre todo, la tensión que provoca el alto nivel de exigencia que demanda el director. Al final del ensayo, se podían realizar varias conclusiones:

Trazado de líneas en el espacio.

Diferencia en el trabajo con los objetos escénicos
y los objetos empleados por los actores.

Movimiento en función de una coreografía de grupo.

Predominio de la composición gráfica.

Sexto día/sábado, 2 de agosto

El tercer ensayo dura tres horas: de 4 a 7 de la tarde. Cuando Wilson llega a la sala pregunta, ya como de costumbre, qué es lo siguiente. Y los asistentes de dramaturgia le cuentan una historia. Aquí se llega a un momento muy interesante del taller. Se trata de un fragmento de *Un mundo feliz* de Aldous Huxley en el que unos niños sufren en las camas de un hospital.

“No me sirve”, responde el director.

Después de unos segundos continúa:

“Necesito una situación. No quiero historias ni ideas. No son teatrales. Eso no es teatral. Ese es el problema de la mayoría de las obras”.

Tras la segunda historia, repite.

“No me sirve”.

Pausa. (Otros segundos interminables).

“Necesito un *outline* . Algo que tenga de siete a diez puntos muy breves, muy concretos. Por ejemplo: dos personas viajan de Turquía a Grecia; tienen dos hijos; uno de ellos muere. Etcétera”.

Este silencio sí que fue eterno.

ESCENA 3 Maelstrom

Sinopsis

Un hombre camina por el borde de un precipicio.

Ve cómo se forma un *maelstrom* en el océano.

El *maelstrom* crece inmensamente.

Queda hipnotizado por él.

Logra escapar, pero convertido en un hombre viejo.

Wilson se sitúa en el centro del escenario. Pide que se traigan unos ladrillos de hormigón sobre los que se colocaron dos andamios, uno junto al otro. Se añade una mesa. Quedan, pues, tres puentes paralelos de distinta longitud. Entonces se pone un sombrero de ala ancha, se cuelga una talega sobre un hombro y toma una vara. Inventa una acción en la que un hombre despierta, camina por un andamio tratando de mantener el equilibrio, salta, se dirige al frente, se maquilla la cara frente a un espejo y vuelve hacia el andamio encorvándose cada vez más; antes del salto, una mujer da vueltas en una silla.

Al principio piensa en un intérprete. Luego decide que sean tres y que haya un personaje femenino. Cuando se repite la escena, Wilson se mantiene al margen y fue Ann Christin quien dirigió todo el tiempo. Después de un largo rato de ensayos, había que tomar notas muy precisas sobre las acciones. El director dice que le gusta la escena, que es simple y que le parece bien que sólo intervengan tres personas. Además añade:

“Permite emplear cualquier cosa en escena: proyecciones. Sexo”.

De hecho era la escena más sencilla de las tres. La simultaneidad de movimientos de los intérpretes originó una primera reacción general por parte de los participantes en el taller. Aquello tenía algún sentido: no se sabía cuál, pero se entendía. Queda muy elegante, muy limpio, desde el punto de vista plástico. También suscita emociones: de curiosidad (¿quiénes son y adónde se dirigen?), de incertidumbre (¿cuáles son las fuerzas contra las que luchan: empujando algo invisible que les aprisiona por delante y por detrás?), de temor (están a punto de caerse), de sorpresa (se maquillan la cara como mujeres)... Y propone interpretaciones más nítidas que lo realizado hasta el momento.

Los elementos escénicos también aportan algunas diferencias: los andamios, frente a las sillas y las mesas de las otras escenas; la silla con ruedas, frente al estatismo del resto de los elementos empleados, y el *atrezzo* de los actores, que introducen un mayor desarrollo de vestuario. Después de tres escenas había más entendimiento del trabajo. Poco a poco los componentes del grupo parecen entrar en el juego. Ya se conoce el sistema de ensayos, cómo se crean las escenas, y cuál es el papel de cada uno en función de si Wilson inicia o no las acciones, la necesidad de ayudar a situar los objetos, etcétera.

Séptimo día/domingo, 3 de agosto

La mesa en la que se reúnen los asistentes de dramaturgia llama la atención de otros participantes. De manera que un numeroso grupo se sienta en el comedor para hablar de posibles ideas. La búsqueda se centra en los periódicos que hay sobre la mesa: ejemplares atrasados de The New York Times que habían sido guardados siguiendo una idea de Wilson. Se trata de recopilar la primera página de The New York Times durante un año; pero la persona encargada de tal misión se cansó a los pocos meses y paró.

Se leen en voz alta algunas historias que se anotan para guardarlas en la recámara. (En un momento de desesperación tal vez se podría disparar alguna de aquellas ocurrencias). Todas estaban relacionadas con muertes, asesinatos y

otras calamidades mayores que sugerían la idea “fin de milenio”. Esa misma tarde se inician los ensayos de la escena cuarta.

ESCENA 4 Muerte de una dama

Sinopsis

Un pequeño apartamento en invierno.
Una señora mayor se sienta en la mesa y escribe una breve nota.
Coloca una llave sobre la mesa.
Bebe la mitad de una taza de té y toma un trozo de pastel.
Se pone tanta ropa interior como puede.
Se coloca una bolsa de plástico en la cabeza.
Se enrolla una cuerda alrededor del cuello y lo ata a una barra del interior.
Cae lentamente al tiempo que la cuerda se estira.
Se desmaya, y muere.

Se repite el mismo esquema de trabajo que el día anterior. Wilson llega a la sala de ensayos, se concentra durante unos breves minutos y pide la sinopsis de una historia. Los asistentes de dramaturgia intentan la primera: no resulta. La segunda: tampoco. Hasta que acepta la tercera: un suicidio. Una señora mayor prepara con mucho cuidado una taza de té, después escribe una nota y se ahorca con un largo hilo.

La intervención de los dramaturgos destaca al inicio de cada escena. A estas alturas del taller ya se han perfilado las funciones de los componentes del grupo: un ayudante de dirección (y tres asistentes), un dramaturgo (y tres asistentes), un diseñador de escenografía, un diseñador de vestuario, once actores, un técnico de vídeo y un técnico de sonido. El cuadro siguiente muestra cuáles son las funciones concretas de cada componente así como el significado de su participación en el proceso de creación de Wilson de *DDD III*.

Componentes del equipo:

Ayudante de dirección

Ann Christin Rommen. Cuando está Wilson registra todo lo que sucede en el escenario. Cuando no está dirige a los actores y reconstruye las escenas. Mantiene la continuidad de los ensayos y coordina el equipo y la producción. Es la mano derecha de Wilson: supervisa y aporta su creatividad al trabajo, y la “memoria humana” del taller: almacena la información útil que Wilson empleará para continuar su trabajo de creación en el futuro.

Dramaturgo

Holm Keller. Aporta las historias, en forma de breves resúmenes, para la construcción de las escenas. El ensayo no comienza hasta que no inventa una

historia válida. Controla el contenido de la obra, su estructura, las conexiones entre las escenas y el tiempo de su duración. Es el “motor” del taller: alimenta a Wilson para que pueda iniciar su trabajo.

Escenógrafo

Peter Bottazzi. Asiste a los ensayos y hace anotaciones. Está pendiente de las indicaciones de Wilson acerca de la escenografía. También ve la obra en vídeo. Realiza dibujos del espacio escénico, así como de los objetos y los muebles que se utilizan. Colabora en ocasiones en la construcción de elementos de *atrezzo*. Comienza a hacer algunas observaciones al término del taller (por ejemplo, en la reunión de producción). Llevará a la práctica el diseño del espacio escénico de Wilson con las aportaciones de su visión particular.

Diseñador de vestuario

Jacques Reynaud. Asiste a los ensayos y hace anotaciones. Está pendiente de las indicaciones de Wilson acerca del vestuario. También ve la obra en vídeo. Comienza a hacer algunas observaciones al término del taller (por ejemplo, en la reunión de producción). Creará un diseño de vestuario según las ideas de Wilson.

Asistentes de dramaturgia

Susie Lim, Anna Lengyel, Felix Schnieder-Henninger. Cuentan los argumentos de cada escena o, al menos, lo que se ha de representar. En el transcurso de las cuales toman apuntes o simplemente observan. Se encargan de elaborar el libro de presentación y el libro visual. Son los asistentes del dramaturgo.

Asistentes de dirección

Koken Ergun, Urs Schonebaum, Jorn Weisbrodt. Anotan todo lo que ocurre en escena: con palabras, dibujos y gráficos. También coordinan la utilización del *atrezzo*. De hecho, actúan como asistentes de producción (aún en esta fase de preproducción). Forman el equipo de la asistente de dirección.

Actores

Antonio Araújo, Juan Carlos Giraldo, Marianna Kavallieratos, Sarah Lively Clarke, Brian Nishii, Jennie Plimmer, Jamie Shlaghaum, Tassy Thompson, Pedro Valiente, Darla Villani, Sandra Villegas. Auxiliares: Koken Ergun, Felix Schnieder-Henninger, Urs Schonebaum, Jorn Weisbrodt y Armel Reau, Salvatore Stara, Catherine Szanto. Incorporan a los personajes de la obra. Como actores o bailarines, realizan las acciones que les son asignadas. También colaboran en tareas de producción. Son las “marionetas” de Wilson. O sus “pinceses”.

Operadores de imagen

Eduardo Salazar, Ivan Berry. Encargados de la grabación de los ensayos, especialmente de las intervenciones de RW (al inicio de cada escena, cuando improvisa las acciones), los pases finales de cada escena y el pase general. Encargados de tomar fotografías del taller de *DDD III* y de Watermill Center 97. Realizan el registro de la “memoria técnica” del taller: el vídeo servirá de base del trabajo posterior para RW y sus colaboradores.

Operador de sonido

Kaspar Wiens. Funciona como asistente de producción asegurándose de que el micrófono (que utilizan Wilson, el dramaturgo o los asistentes de dramaturgia) esté listo al comienzo de cada ensayo. Opera el sonido. (En *DDD III* sólo se utilizó música a bajo volumen al final de "Titanic", la última escena).

Así termina la primera semana, en la que se ensayó un tercio de la obra.

Habían pasado un mal día los asistentes tratando de hallar soluciones y respuestas. Aunque las historias eran buenas —gustaban a muchos participantes— no eran aceptadas. Al menos ahora conocían el proceso y la técnica de contar las historias. Pero si no servían, ¿qué se podía hacer?. No había otras alternativas. De esas historias debía salir la creación de las siguientes escenas. En las conversaciones de la cena se escuchan comentarios de todo tipo.

"Bob es un tirano".

"Me interesa trabajar con Richard Foreman".

"Peter Greenaway va a empezar su próxima película".

Algunos pensaron que aquella debió de ser una escena difícil de interpretar para Wilson. Una vez intentó el suicidio porque, según parece, no consiguió con su pintura los resultados que pretendía. La biografía del director se entrelazaba tanto en la creación de la obra como en las conversaciones indiscretas de la cena.

Octavo día/lunes, 4 de agosto

ESCENA 5 La ejecución

Sinopsis:

Una casa al este de Rusia; medianoche, julio de 1918.

El comandante despierta a la familia real y tres sirvientes.

Los guardias revolucionarios los conducen hasta una pequeña cámara en el sótano.

El comandante coloca a los miembros de la familia para tomar una fotografía.

El comandante lee la orden de ejecución.

El padre no entiende la orden al principio.

El comandante dispara al padre en la frente.

La reina comienza a hacer la señal de la cruz.

Los guardias abren fuego sobre el resto de la familia.

Una hija sobrevive, grita, corre tratando de escapar.

El comandante y los guardias le insertan sus ballonetes 32 veces.

Hubo suerte con esta escena. Holm Keller, que había colaborado con Wilson en varias ocasiones, contó la siguiente historia: La ejecución. Se trata del fusilamiento de la familia imperial rusa a manos de los bolcheviques el 17 de julio de 1917 en Ekaterinburgo.²² La historia cuenta que el zar Nicolás, la emperatriz Alexandra, sus hijos Alexis, Olga, Tatiana, Marie y Anastasia, y sus sirvientes fueron ejecutados por un pelotón de doce soldados. Los soldados dijeron que

debían trasladarse al piso inferior por cuestiones de seguridad. Después los colocaron en fila (para hacer una fotografía, dijeron) y dispararon: al corazón, para que murieran deprisa y derramaran menos sangre.

Wilson sitúa a todos los personajes en escena y luego fue incorporando las acciones que cada uno debía realizar. A rasgos generales, había una diferencia muy marcada entre tres elementos: el comandante, que era el protagonista de la escena, con acciones más desarrolladas y enlazando la intervención de los demás; los soldados, retratados como inútiles, bobos y crueles y, por último, la familia imperial, hierática, digna, casi inmovible.

Por primera vez el método Wilson funciona siguiendo su propia lógica: rechazo de unas historias y elección de una de ellas, relato de la historia de forma sintética —telegráfica—, composición de la escena situando personajes y objetos, improvisación de cada uno de estos personajes... La historia en su forma —su estructura— y en su contenido —real o ficticio— adquiría así una dimensión diferente. ¿Qué sabía Robert Wilson de lo que había pasado aquella noche en Ekaterinburgo? ¿Disponía de alguna documentación histórica? ¿Por qué la torpeza de los soldados? ¿Por qué la familia no se inmuta?

Lo cierto es que el comandante, Yakov Yurovsky, tuvo un papel protagonista en la ejecución; entre los soldados hubo una gran tensión y nerviosismo; la familia imperial se mostró muy tranquila: no se resistieron ni gritaron ni lloraron. También parece ser que el zar pidió dos sillas, una para la emperatriz y otra para su hijo Alexis, que padecía hemofilia. Los soldados eran once, y Yurovsky antes de ordenar fuego leyó: "En vista de que los miembros de su familia continúan sus ataques a la Unión Soviética, el Comité Ejecutivo de los Urales ha decidido su ejecución". Entonces el zar miró a su familia y a Yurovsky quien, tras leer de nuevo rápidamente el comunicado, sacó su *colt* y mató al zar con un certero disparo en el corazón.

Tras él, abrió fuego el pelotón: a la emperatriz y a Olga no les dio tiempo de persignarse; cayeron también los sirvientes Botkin, Trupp y Kharitonov; Alexis, las tres hijas más jóvenes y la sirvienta, Demidova, resistieron la primera batería de tiros. En la segunda descarga todos cayeron menos Demidova. Los fusileros corrieron hacia una habitación contigua, recogieron nuevos fusiles y la persiguieron con sus ballonetes. Ella trató de defenderse con una almohada, salpicando las paredes de sangre en un intento histérico por escapar. Al terminar con Demidova, en el suelo, la mujer recibió aún treinta bayonetazos.

Wilson dice que en el fondo del escenario podrían aparecer rostros de personas desconocidas y personajes históricos —bustos hieráticos, en piedra, en mármol— sobre telas ondeando al viento. Idea que explicó al tiempo que la dibujaba sobre un papel. Lentamente, sin borrar ni una sola vez, fue trazando

todos los elementos de la escena, que aparecía ahora más clara. Estos bocetos gráficos, que surgen a la par de improvisaciones escénicas, guardan una enorme similitud con el aspecto final de los montajes. Meses o incluso años más tarde. Al terminar sus dibujos, el director se marcha a trabajar en otro proyecto y el grupo se queda con Ann Christin para seguir ensayando la escena. Durante horas se repitió una y otra vez la masacre rusa.

Se prepara la sesión con ejercicios previos: caminar, mover los brazos... Ann Christin emplea la misma técnica que su maestro: la misma tranquilidad al hablar, actitud reposada, idénticos ejemplos y referencias.

“Cuando se hace un giro, gira con nosotros el mundo entero. Tened en cuenta la verticalidad y horizontalidad, donde hay que mantener la mente abierta. Mirad hacia el infinito. Sentir los ojos en la nuca”.

Al final de la jornada, acerca de la versión teatral de la ejecución, el operador de vídeo Ivan Berry comenta: “Es una mezcla de kabuki y Merce Cunningham”.

ESCENA 6 La caja de Pandora

Sinopsis:

Dios decide castigar a los seres humanos.

Pide a su herrero que cree una bella mujer.

Dios le da una caja que contiene todos los males del hombre, plagas y desastres.

La envía a la Tierra.

La mujer abre la caja.

Después de una hora de descanso, se retoma el ensayo. Wilson entra en la sala, se concentra durante tres minutos, deja las gafas sobre la mesa, se pasea por el escenario. Y como de costumbre lanza la pregunta: “¿Qué es lo siguiente?”. Holm Keller cuenta la historia de Pandora; al terminar, el director le dice que es muy complicada: necesita algo más sencillo en seis u ocho líneas. Los otros elementos —como el vídeo— “aportarán mayor densidad”. Segunda oportunidad. Holm se aleja de la fidelidad a la mitología, sacrifica detalles y reduce complicaciones innecesarias. Tampoco funciona. Este es uno de los peores momentos en el taller. Sobre todo para el dramaturgo. (Debe sufrir quien está en la posición de aportar las historias con las que Robert Wilson va a construir sus macroespectáculos que acudirán a los más prestigiosos teatros del mundo. Y no hay otra alternativa).

El dramaturgo tiene que decir algo. El director no inventa otras posibles historias. Ni se consulta al resto del equipo, donde se produce un silencio helado.

Un momento de tensión. Holm acertó con el tercer intento. O al menos sirvió. No se sabe si Wilson acepta una historia porque le gusta o le interesa o porque no hay otro remedio. En cualquier caso da la impresión de que el alimento creativo que necesita es mínimo en cuanto a desarrollo argumental y extensión. Así la caja de Pandora se convirtió en una pequeñísima cajita que una intérprete debía colocar sobre una mesa con sus otras pertenencias. Su actuación era muy contenida, mirando de frente al público, en una especie de teatrillo de marionetas o *bunraku* japonés.

A sus pies, en el proscenio, se sitúa el cuerpo de actores sentados en el suelo con una varilla larga y un vaso de plástico lleno de papelitos blancos. Es una fiesta. Y todos ejecutan movimientos mecánicos pretendiendo beber y hablar sin beber ni hablar. A los pocos minutos los actores se levantan, entran al escenario y luchan con sus varillas, que ahora son espadas de esgrima. Tras una pelea coral en *crescendo*, de repente, todos lanzan al unísono las espadas al aire y se tiran al suelo. Fin.

Era una de las escenas más entretenidas para los actores. Relajada al principio, favorecía el trabajo en parejas y la conexión con los demás. Había cierta improvisación individual y la práctica de la esgrima resultaba divertida. Quizá por ello los participantes disfrutaron. Después de la escena anterior —la ejecución— servía para reducir la presión. Y llamaba la atención el hecho de que los elementos escénicos principales, las espadas, tuvieran un efecto teatral tan diferente. Diversión, en cualquier caso, dentro de ciertas coordenadas. Cuando estaba ayudando a colocar la mesa de Pandora, durante el ensayo, Wilson me corrigió: “Fíjate en lo que haces”. Las cosas no se podían hacer de cualquier manera. Ni en Watermill Center ni en *DDD III*. Había que estar muy atento a cada palabra, cada gesto, cada detalle. Todo seguía alguna clase de organización, de estilo, de criterio. La posición de un actor en escena era tan importante como la colocación de una silla o la forma de doblar un papel. La meticulosidad, el orden y la perfección se encuentra en cada rincón de Watermill.

El día había sido productivo en cuanto a ensayos (se avanzó bastante) y comentarios del director (fue el día que más habló, después de la introducción del primer ensayo). Algunas ideas de Wilson acerca de la puesta en escena aparecen a continuación en forma de esquema:

ESTRUCTURA	No es importante: lo relevante es el contenido.
GESTO	Es una extensión del movimiento del cuerpo.
MOVIMIENTO	Es imprescindible pensar en cada momento en el movimiento que se está haciendo.
MENTE	El actor debe tener una mente abierta.

MOVIMIENTO	Hay que pensar justo en el momento en que se ejecuta el movimiento: no antes.
SONIDOS	Es necesario escuchar los sonidos internos tanto como los sonidos externos.
SILENCIO	No existe: siempre hay sonido.
EQUILIBRIO	Entre la tensión y el relajamiento, entre la acción y la calma.
CONTINUIDAD	El movimiento nunca se detiene.
TEATRO	Es un arte plástico: permite todas las posibilidades: se puede comprimir y ampliar, se pueden introducir otros elementos como la música...

El taller está a punto de entrar en su ecuador. El próximo objetivo es ensayar la escena 6 y si es posible adelantar la 7.

Esa misma noche al terminar la cena Wilson pide a Christopher Knowles:

“¿Por qué no haces uno de tus números?”.

“¿Ahora? ¿Cuál?”, responde Knowles.

“Uno de los buenos”.

Entonces Knowles recita un fragmento de *A Letter for Queen Victoria* (1974):

*THE SUNDANCE KID WAS BEAUTIFUL
THE SUNDANCE KID DANCED A LOT
THE SUNDANCE KID DANCED AROUND THE ROOM*

*RAISING RAISING
RAISE RACE RACING
THE SUNDANCE KID RAISE DANCE RAISE*

*DANCE RAISIN
RAISE RAISING
RACE RAISING*

YEAH THE SUNDANCEKID CULD DANCE A LOT

*THE SUNDANCE KID WAS BEAUTIFUL
THE SUNDANCE KID WAS BEAUTIFUL BEAUTIFUL
THE SUNDANCE KID WAS VERY VERY VERY VERY VERY VERY VERY VERY VERY
VERY VERY VERY VERY VERY VERY VERY VERY VERY BEAUTIFUL BEAUTIFUL*

THE SUNDANCE KID WAS VERY BEAUTIFUL

Aplausos para Christopher. Algunos lo encuentran patético; otros piensan que es espontáneo y simpático: los extremos se tocan en Watermill. Wilson realizó una terapia con Knowles, quien sufre una deficiencia mental, a través de ejercicios corporales, lo introdujo en la School of Byrds y lo inició en la escritura. Trabajaron juntos en varias piezas en los setenta y realizaron giras por Estados Unidos y Europa. Chris escribió finalmente textos para la producción final de *THE DAYS BEFORE Death Destruction & Detroit III*.

Noveno día/martes, 5 de agosto

El martes por la mañana se dedicó al ensayo de las escenas 6 y 7. La escena 6 necesitaba más tiempo debido a la cantidad de intérpretes que había en ella y a la necesidad de mejorar la coordinación de dos momentos de coreografía de grupo: la acción de fiesta del inicio y la acción de esgrima del final todos lanzan sus espadas al aire y se tiran al suelo. La escena 7 era la siguiente. Tras la ejecución y Pandora, en el paralelo de la obra, la expectación era mayor.

Los intérpretes son esenciales en el taller: las individualidades determinan el tipo de trabajo que se desarrolla: personajes, caracteres, situaciones... Pero también existe la sensación de ser al mismo tiempo espectador, de estar sentado en una butaca contemplando la obra: el espectáculo Wilson.

No todos los participantes corrieron la misma suerte. Algunos se pasaron la mayor parte del taller sentados o decorando pequeñas acciones de conjunto. Otros recibieron más atención y protagonizaron diversas escenas. Para la asistente de dirección, Ann Christin Rommen, lo más interesante del proceso era ese primer contacto con gente nueva. Ver sus reacciones, conocerlos a través de su trabajo en escena, presenciar cuando Wilson se enfrenta por primera vez a ellos. Luego el proyecto sigue su rumbo de una forma más mecánica. La espontaneidad del principio da paso a un sistema de megaproducciones internacionales.

ESCENA 7 La inundación

Sinopsis:

Dios decide castigar a los seres humanos.

Envía una inundación.

Una pareja construye una caja de madera.

Se llevan todo lo necesario para sobrevivir.

La inundación cesa.

La pareja da las gracias a Dios, el cual le concede un deseo.

La pareja pide crear una nueva humanidad.

Arrojan piedras sobre sus hombres.

Cada piedra se convierte en un hombre o una mujer.

Wilson desaparece de la sala. Vuelve con una mesa, la pone patas arriba y la envuelve con un hilo. Es un barco. Elige a dos protagonistas: el actor americano-japonés Brian Nishii y la bailarina griega Marianna Kavallieratos. Desde la primera acción, queda claro que se trata de una pareja en un largo y penoso viaje. En cambio, en uno de los giros característicos de Wilson, cuando los dos entran en el barco, toman el té en una vajilla bien preparada. Tranquilamente. Como apuntó un participante en el taller, cuando el público entiende lo que está pasando en escena, ocurre algo inesperado, extraño, en una dirección opuesta. Ellos serían los pasajeros que harían frente a las olas, es decir, el resto de los actores. Divididos en dos grupos, los intérpretes sostenían unas cuerdas finas a las que se les habían colgado unos papelitos blancos. Los movimientos alternativos de las cuerdas crearían la ilusión del océano.

Era fácil imaginar que aquel efecto podría funcionar, pero de ningún modo con aquellos elementos. Es la típica escena de Wilson en la que se crea una situación o se emplean unos elementos escenográficos que recuerdan al estilo de una obra de teatro de bachillerato. A finales de los sesenta y principios de los setenta propuestas muy similares causaron un gran impacto en la audiencia y la crítica internacional. Fue entonces cuando Louis Aragon, en su carta abierta a André Bretón, expresó su admiración por Wilson. En el Festival de Nancy de 1971 *Deafman Glance* presentaba unas escenas muy sencillas, básicas, no muy lejos de esa "estética de bachillerato". Años después resultaron insuficientes para muchas voces exigentes. Tal vez la respuesta de espectadores y críticos haya sido durante las dos últimas décadas el reflejo de un proceso de exigencia a la vanguardia teatral que los creadores norteamericanos han resuelto con desigual fortuna. Da la impresión de que las audiencias crecen *con* los artistas. (La cuestión está precisamente en esa preposición, ya que podría ser *junto a* o *más/menos que* o *de la misma/diferente manera...*).

Los actores sonríen y se dirigen miradas cómplices. Pasito adelante, pasito atrás. No hay ni movimientos individuales interesantes ni composición coreográfica. Eran los momentos en los que se escuchaban comentarios contrarios al método Wilson. Cuando los actores y bailarines no encontraban la forma de desarrollar sus habilidades técnicas, sus conocimientos, su sensibilidad artística. Entonces se hablaba de la carencia de una mejor comunicación entre el director y sus intérpretes así como del escaso interés de la propuesta escénica. Quienes estaban poco acostumbrados a este tipo de trabajo o no conocían a Wilson, simplemente, se sorprendían. Los más próximos a su trabajo hacían apreciaciones más concretas.

Los rasgos más comunes de los movimiento de los actores, a partir de los ensayos transcurridos de *DDD III*, se podrían resumir como sigue:

Desplazamientos	caminar en ocasiones: carreras <i>breves, precisos, lentos</i>
Direcciones	en línea recta en ocasiones: diagonal <i>formando figuras geométricas</i>
Posiciones	sentados (suelo o silla) de rodillas en pie sin movimiento <i>estáticas</i>
Acciones	traslado de un mueble uso de un objeto <i>acompañamiento coreográfico</i>

La intervención de un actor en el taller podía servir de ejemplo de la labor del resto de los participantes, como aproximación al elemento esencial del taller: la construcción de las escenas a través de la interpretación de los actores. De modo que las características específicas de las coreografías, acciones y movimientos constituyen un referente primordial al analizar el método de trabajo de Wilson. Método que es menos matemático y cerrado de lo que parece a simple vista, pero que presenta una serie de rasgos reconocibles. Las excepciones a las siguientes categorías de movimientos se dan en su mayoría en acciones individuales debido a dos factores primordiales:

Improvisación de RW	como sistema de trabajo como inicio en la construcción de las escenas
Interpretación de los actores	como imitación de las improvisaciones de RW como manifestación de indicaciones escénicas

Se organiza un pase de las escenas que se habían trabajado hasta ese momento: de la 1 a la 7. De manera que a las tres de la tarde estaba programado un pase general para que fuera visto —¿supervisado?— por varias personas. La sala se prepara aquel día con especial cuidado y se colocan algunas sillas más de lo habitual. Además de algunas caras desconocidas y varios miembros de la comunidad de Southampton, entre los visitantes se encontraban Susan Sontag, Salman Rushdie y John Rockwell. La escritora Susan Sontag participaba en Watermill en el taller de su adaptación de la obra de Enrik Ibsen *The Lady from the Sea* (*La mujer del mar*). El autor de *Versos satánicos* era un invitado especial para el ensayo general. John Rockwell había sido crítico de teatro en The New York Times y entonces se encontraba al frente del festival de verano de artes escénicas del Lincoln Center.

En su primer año Rockwell protagonizó una gran polémica con Harvey Lichtenstein, presidente del Brooklyn Academy of Music (BAM). Se trataba de una cuestión de poder y de prestigio: ahora el BAM tenía que compartir su papel como casa de las vanguardias escénicas con el Lincoln Center. En la disputa, difundida por la prensa, entró en juego el hecho de que el BAM no pudo asumir una producción que cayó en manos del Lincoln Center: *Three Saints in Four Acts* (*Tres santos en cuatro actos*) con música de Virgil Thomson, libreto de Gertrude Stein y dirección de Robert Wilson.

En esta ocasión Rockwell había sugerido a Wilson que se presentara en el Lincoln Center en 1999 la producción que él consideraba más genuina y más apropiada para el fin del milenio: una nueva versión de *Death Destruction & Detroit*. Tras ver aquel ensayo Rockwell comentó que Umberto Eco sería una opción para ocuparse del guión.

“Eco es un escritor de prestigio que conoce muy bien los temas del apocalipsis. Aunque no creo que sea imprescindible”, señala Rockwell.

Añade que se podría trabajar sobre textos ya escritos. También pide información más concreta acerca del estado en que se encuentra *DDD III* para otros colaboradores o responsables así como para seguir de cerca el proyecto e informar a directivos del Lincoln Center. (Se hablaba de varios elementos: vídeo, libro visual, informe, etcétera). Wolfgang Wiens, dramaturgo de *DDD III*, prefiere no precipitarse en comentarios rotundos, si bien adelanta algunos comentarios.

“Los planteamientos son muy sencillos, muy simples. Las historias están poco desarrolladas y tienen una lectura demasiado fácil”, según Wiens.

Cuando se marcha la mayoría de los espectadores invitados, Wilson pide la opinión de Susan Sontag.

“Me ha gustado y hay actores increíbles. Pero lo quiero ver de nuevo para tener un juicio mejor”, responde Sontag.

Desde dentro las impresiones son muy diversas. Los participantes se sienten nerviosos. Aunque se había ensayado durante bastante tiempo cada escena, no era suficiente, mucho menos teniendo en cuenta la coordinación de las coreografías, la complejidad de las acciones y la gran cantidad de movimientos. Surge entonces un nuevo problema de producción: la organización de entradas y salidas, la colocación de los objetos y muebles en escena, la creación de espacios fuera del escenario y de vías de acceso... Hasta ese momento sólo se habían ensayado escenas aisladas.

Al final, gracias a la colaboración entre los actores y los asistentes, el pase fue bastante ágil. Los espectadores pudieron tener una idea de conjunto, falto de

ritmo, pero con una evolución apreciable. En las interpretaciones individuales se notó la responsabilidad y las escenas de grupo resultaron desiguales en su acabado. Lo interesante en aquel momento fue asistir a la primera representación en que la obra tomaba forma. Algo que sirvió para entender algunas decisiones de dirección y también para entrar en un mundo —ya sea de ideas, de situaciones o de emociones— que era conocido por alguien —Wilson— y que entonces comenzaba a tener algún sentido para los demás. Como resultado de una visión general de las siete primeras escenas de *DDD III*, eran evidentes detalles que antes pasaban inadvertidos: el juego de identidades, la importancia de los distintos personajes, la alternancia de secuencias con distinto número de intérpretes, la interrelación de tonos (dramático, cómico, fantástico....), etcétera. Y continúa el taller.

ESCENA 8 Día en familia

Sinopsis:

Una familia se reúne para comer.

El padre se come un trozo de su hijo.

La madre explica un asunto de negocios de Harvard.

Se entretiene al perro y al pato.

El abuelo aparece inesperadamente.

El dramaturgo lanza una idea que Wilson desarrolla sin protestar. Llega el turno de la escena de la familia con pato y perro. En una situación como la dada —una familia— la interpretación de lo que está ocurriendo es más asequible y más rápida. Se pueden identificar con facilidad los personajes —el padre, la madre, la sirvienta, la abuela, los animales domésticos...— así como las razones por las que Wilson selecciona a los intérpretes y el tipo de movimientos y gestos que les indica. Las referencias mitológicas, bíblicas o apocalípticas adquieren un carácter cotidiano. No desaparece la abstracción de la composición teatral en sus elementos visuales y conceptuales, pero la lectura del texto escénico requiere unas claves diferentes. La mecánica de la codificación varía. Es una escena “isla” en esta obra, que sigue las peripecias de Roberto Della Griva en un barco —como isla— naufragado.

En *Einstein on the Beach* (1976), por ejemplo, aparece Einstein tocando el violín porque en la investigación sobre el proyecto se descubrió que el genio de la física tocaba este instrumento. (Se encontró una fotografía que así lo mostraba). Y en *Death Destruction & Detroit II* (1989) se conocía la afición a volar de Rudolf Hess. (Como tantos otros detalles de la biografía de los numerosos personajes de la historia contemporánea que han sido amplificados y tratados de una manera estética en los montajes de Robert Wilson).

La ilustración de esa información común (de dominio público) deja paso a una reinterpretación particular (de Wilson) que, no obstante, tiene un origen en teoría descifrable para el espectador. Si bien en una escena como la de la familia el desenmascaramiento de la verdad es diferente. Absurdo, tal vez. Para desentrañar el sentido aquí se puede mirar alrededor, en el caso de que tenga algún sentido y, sobre todo, de que sea relevante. En la vida diaria se hallan actitudes similares a las de los personajes e incluso hay lugar para el reconocimiento, pero en una obra de Wilson se trata de una noción extraña.

El resultado de esa interpretación, subjetivación o interiorización a través de un acercamiento a lo conocido, lo próximo, es otra cosa. Se puede llegar a una conclusión mundana o simbólica, pero en cualquier caso será libre desde la misma intención de su creador. Quizá se trate, por ejemplo, de cómo se consideren el pato y el perro que acompañan a la familia. La composición gráfica tan presente en otras secuencias no resultaba aquí muy trascendente. La estabilidad de la mesa dejaba poco margen para la coreografía. Se aprecian algunos rasgos típicos del taller. Fuera de escena: el silencio entre los participantes/espectadores y la concentración de los asistentes. En escena: el agotamiento de los intérpretes en posiciones inestables y la sorpresa en las reacciones de los actores ante las indicaciones del director. Tras la escena octava Wilson vuelve a sondear a Sontag.

“Susan, ¿cres que hay alguna historia en esta escena?”.

“Sí. Para mí tu obra nunca es abstracta: siempre está llena de historias. [Pausa]

“Creo que necesita algo más. Le falta”.

Sontag pertenece a la legión de colaboradores de Robert Wilson. Una ecléctica lista que incluye nombres como Lucinda Childs, David Warrilow, Sheryl Sutton, Pierre Cardin, Allen Ginsberg, Heiner Müller, Alan Lloyd, Maita Di Niscemi, Hans Peter Kuhn, Jessye Norman, Laurie Anderson, David Byrne, Tom Waits, Lou Reed... Sin contar otros muchos profesionales y artistas que participan en las numerosas producciones de Wilson en los últimos años. A veces son instrumentales, pero con frecuencia desempeñan una labor esencial en la creación de las obras. Son diseñadores de vestuario y de escenografía, músicos, escultores, pintores, actores, asistentes, técnicos...

Décimo día/miércoles, 6 de agosto

Continúan los trabajos del edificio, pero no con la intensidad de los primeros días. Algunos proyectos estaban muy retrasados, los horarios designados para cada uno se cruzaban cada día y la complejidad de todo, en conjunto, era cada vez mayor. Por todo ello hasta las ocho de la tarde no comenzó el ensayo de la siguiente escena.

ESCENA 9 Ajedrez

Sinopsis:

La muerte y un joven juegan al ajedrez.

El joven gana.

Tras la coloquial escena de la familia se retoma el tono apocalíptico de *DDD III*. Muchas cosas habían sonado a muerte con anterioridad. Ahora queda explícito: la muerte juega al ajedrez. Lo extraño parece que perdiera la partida, en medio de tantas catástrofes naturales y desgracias humanas. Y lo que no llegó de sorpresa fue la idea del juego y el tratamiento limpio de la muerte. "Ajedrez" era el título provisional. Se forman tres grupos: en el centro, la muerte (Brian: moreno, fuerte) y el niño (Juan Carlos: bajito, tierno); al fondo, el rey (Felix: rubio, alto) y la reina (Marianna: pura estatua griega), y en los laterales de la izquierda y la derecha, el resto de las piezas del tablero (tranquilos espectadores).

El rey, pues, es un asistente de dramaturgia que como tal no había intervenido durante toda la obra. Aunque había otras opciones, nadie mejor que aquel altísimo alemán encarnaría a la máxima figura. (Así actuó Wilson durante el taller: improvisa algo, busca lo que necesita o a quien necesita para hacerlo y pide que se realice de inmediato y a la perfección).

La estructura, tan explícita en la cuadrícula del ajedrez, cobraba vida propia en esta escena. Acerca de *A Letter for Queen Victoria* Wilson escribió:

"Me gusta el rectángulo, que es el marco del escenario de proporciones clásicas. Es como un sobre: hecho de líneas rectas. La idea de la carta vino después. Primero fue algo que vi y algo que escuché. Tenía una fotografía de Cindy Lubar, tomada en un ático en Francia, vestida con un trozo de tela triangular con un agujero por donde sacaba la cabeza. Parecía un sobre. Entonces escuché en la radio o en la oficina que alguien decía: Tienes una mancha en tu collar. Lo escribí y pensé: Todo tiene la misma forma. Si tienes un collar blanco con restregón en él y lo enmarcas, tendría las mismas líneas diagonales que un sobre".⁸

Así surgió *A Letter for Queen Victoria*. En cuanto al contenido de la escena, la muerte ha encontrado muchas interpretaciones a lo largo de su trayectoria, sobre todo en las óperas y en los textos de dramaturgos contemporáneos que Wilson ha montado. El personaje del niño le ha acompañado a lo largo de su carrera. Y los reyes conectan con la seriedad, la firmeza, la actitud erguida de los personajes (y del propio director). La resolución del tablero de ajedrez fue muy sencilla: una cuadrícula con pequeñas piedras sobre las que había una hoja de árbol y un papelito. Se inventó así un juego en el que gana quien llega a coger antes que el otro unas determinadas piedras.⁸

De modo que casi no se emplean las piezas humanas, que actúan como referencia. Los grupos de los laterales tan sólo ejecutan algunos movimientos al compás de la acción principal, y dos actrices se convierten en improvisados caballitos: corriendo alrededor del tablero y llevando en la batalla final a la muerte y el niño. Los reyes se mantienen mayestáticos en sus sillones hasta que al final participan en el rito de la condecoración del ganador: el niño, quien vence con limpieza y elegancia.

La escena en conjunto parecía bien resuelta con la eficaz disposición de los personajes y el dinamismo del juego. En cambio, faltaba algo. Para el dramaturgo Wolfgang Wiens el fallo estaba de nuevo en la simpleza, en la fácil lectura de la historia. Entre los demás dominaba la sensación de que no se había explotado una situación con una mayor riqueza de posibilidades. Terminaba así el tercer cuarto de la obra. Quizá por ello se resentían las últimas escenas: los dos primeros tercios habían sido más interesantes. Ahora ya sólo quedaba el final: Ángel caído, El búho y Titanic.

Se pudo disfrutar de una gala benéfica donde era conveniente que aparecieran los muchachos de Watermill. Más tarde se pusieron vídeos sobre Wilson en el Centro. Durante los visionados, Ann Christin Rommen habló de la gala benéfica de 1996. Se utilizaron varias zonas alrededor del edificio y la azotea para el *cocktail* y para la función. Hubo pequeñas actuaciones de Wilson, Knowles, Philip Glass, Lucinda Childs... Y se recaudaron 250.000 dólares para la subvención del programa de talleres de verano y la construcción del edificio de Watermill Center. (En 1997: 1.200.000 dólares).

Undécimo día/jueves, 7 de agosto

ESCENA 10 Ángel caído

Sinopsis:

Diez ángeles caídos.

Dios acaba de crear el universo.

Entre sus fuerzas de trabajo un ángel inicia una rebelión.

Se proclama a sí mismo "Rey de la luz".

Dios pone fin a la revuelta y expulsa al "Rey de la luz" fuera del universo.

Caen

caen y caen

y aún hoy siguen cayendo.

La escena 10 lleva el título de *Fallen Angel*. Después de una breve descripción de su contenido, el orden que se sigue en su construcción fue el siguiente: Wilson coloca las mesas y las sillas de los ángeles, y el sillón del rey/dios; después

construye una bola gigante (el mundo); sitúa a los actores y, por último, se fabrican y se colocan las alitas de los ángeles.

Se trata de la escena con más texto de toda la obra. (Junto con la recitación del poema *The Wind*). Al día siguiente todos los participantes en la escena reciben la transcripción exacta de la improvisación del director, es decir, de los diálogos. El texto, según la anotación de uno de los asistentes de dirección (Ergun) aparece mecanografiado en una página como la siguiente.

Lights up
ANGELS PIRUP PIRUP PIRUP PIRUP PIRUP PIRUP PIRUP (7)
P AGA AGA AGA AGA AGA AGGAA
ANGELS PIRUP PIRUP PIRUP PIRUP (4)
P AGA AGA AGA AGGA AGA MINDA EARTH
AGA AGA AGA AGGA AGA MINDA EARTH
AGA MINDA EARTH
AGA MINDA EARTH
AGA AGA AGA AGGA AGA MINDA EARTH
ANGELS PIRUP PIRUP PIRUP (3)
P AGA AGA AGA AGGA AGA MINDA EARTH (*holds up the ball*)
ANGELS PIRUP PIRUP PIRUP PIRUP PIRUP PIRUP (6)
S ARCH ARCH ARCH ARK ARCH ARCH... (*stop near PEDRO*) (*stand*)
ARK!
ANGELS PIRUP (1)
S ARK ARK ARK ARK ARK ARK... (*turn to angels*) **ARCH!**
ANGELS **ARK!**
P AGA AGA AGA AGA AGGA
S **ARCH!**
ANGELS PIRUP PIRUP (2) (*quick*)
J ARCH
S ARCH
ANGELS PIRUP PIRUP PIRUP PIRUP (4)
P AGA AGA AGA AGA
S ARCH ARCH ARCH ARCH ARCH ARCH... (*to Sandra*) **ARK!**
SA ARK ARK ARK ARK ARK (*stop near PEDRO*)
ANGELS PIRUP PIRUP PIRUP PIRUP (4)
J ARCH ARK
S ARK ARCH
J+SA ARCH ARK ARK ARCH
SA ARK ARCH
J+SA ARCH ARK ARK ARCH ARK... (*till centre*)
ANGELS PIRUP PIRUP (2)
J **ARK!** (*to Marianna*)
M ARCH ARCH ARCH ARCH ARCH ARCH... (*stop near Juan*)
P AGA AGA AGA AGA
A+JU PIRUP PIRUP PIRUP PIRUP PIRUP PIRUP PIRUP (7)
LADIES ARCH ARCH (2)*
A ARK ARK ARK (3) (*sitting*)
LADIES ARK ARK (2)
P AGA AGA AGA AGA AGA AGA AGA AGA
JU PIRUP PIRUP PIRUP PIRUP... (*Antonio comes to Juan*) PIRUP

A	ARK!
JU	ARK
LADIES	ARK (<i>sticks up</i>) (<i>low</i>)
A+JU	ARK ARK ARK ARK ARK (<i>in centre</i>)
LADIES	ARCH (1)
P	AGA AGA AGAA AGGA AGA AGA AGA MINDA EARTH (<i>sneeze</i>)
JU	PIRUP (1)
ALL ANGELS	PIRUP PIRUP PIRUP PIRUP... (<i>fall down</i>)
P	AGA AGA AGA AGA AGGA AGA AGAA AGA... (<i>put right foot on chair</i>)

Lights down

La escena provoca la hilaridad de los participantes. Requiere un gran número de actores, se crea una buena complicidad y la ridiculez del planteamiento desemboca en carcajadas constantes. De un lado, los angelitos: sentados en sus sillas, frente a sus mesas (pequeños pupitres de colegio), movían sus alitas-manitas y protestaban con sus "PIRUP PIRUP"; de otro lado, el rey/dios: sentado en su trono, sosteniendo el mundo (una gigantesca bola envuelta en papel de periódico), imponía su ley con un atronador "AGA MINDA EARTH".

Wilson también se ríe y de vez en cuando hace alguna indicación. Le interesa que el texto sea neutro: sin entonación especial ni interpretación ni emoción. Es la única escena en la que los actores se enfrentan a un texto. Se enfatiza la claridad de la dicción, la frialdad de la expresión y la diferenciación del volumen. Los movimientos en ocasiones parecen ajenos a lo que se dice y sólo en determinadas ocasiones acompañan a la palabra para realzar su expresión. Así el efecto de la escena procede del resultado del conjunto: un diálogo incomprensible entre seres celestiales. Resulta esencial la incorporación de un lenguaje inventado, desconocido, que no obstante porta mensajes codificables por parte del espectador. Aquello parecía al público tan estúpido como extraordinario. No en vano en el teatro contemporáneo, sobre todo desde Eugène Ionesco, se sabe que lo absurdo se halla en el filo de la navaja donde se deslizan la ridiculez y la genialidad.

Duodécimo día/viernes, 8 de agosto

ESCENA 11 El búho

Sinopsis:

Un búho enjaulado hace una proclamación.

Una niña mira a través de su telescopio.

Ve un meteoro que en su caída amenaza con destruir un pequeño pueblo.

La gente del pueblo camina en sueños.

La niña tira un par de dados para determinar el destino de la gente.

Se pone una falda enorme y libera al búho.

Su falda cubre a la gente del pueblo.
La niña atrapa el meteoro y salva al pueblo.

Sobre una mesa en el margen derecho del escenario está el búho. Realiza unos movimientos mecánicos y da paso a la acción del resto de los personajes, de identidad incierta. Unos portadores trasladan frente al ave la silueta de una ciudad —recortada sobre cartulina y transportada con varillas, en conexión con la técnica empleada en la escena de Pandora—. La actriz más bajita, Sandra Villegas, aparece en el centro de la escena con una máscara gigante: es una especie de ser andrógino extraterrestre cabezón de color blanco. Cuatro verdugos —entre ellos, el asistente de dirección Jorn Weisbrodt, que no había participado en la obra hasta ahora, pero encajaba en el papel: alto y rudo— atan cuerdas muy finas a la cintura del andrógino. Después llevan las puntas a los laterales del escenario formando algo parecido a una tela de araña.

No hay texto ni movimiento ni coreografía: Es una acción teatral sonoramente muda y mínima, aunque de conjunto. Quizás la introducción de la máscara por primera vez era lo más significativo en esta penúltima escena. (Durante el ensayo la actitud del director es seria, rígida, severa. Entra en una especie de trance. Y su máxima concentración crea tensión entre los participantes). Wilson pensó que el grupo del anfiteatro podría vestir trajes de baño. Luego leyó algunos fragmentos de textos de Christopher Knowles a quien pidió que compusiera algo acerca de los elementos: tierra, fuego y agua. (Ya había escrito sobre el viento. Knowles participó como actor en una escena de *DDD III*. Cuando el director le pidió que escribiera un texto no supo bien lo que tenía que hacer, sorprendido por la petición y preocupado por su falta de tiempo).

Después de los ruidos y la actividad del “Ángel caído”, sigue una secuencia tranquila. A estas alturas de *DDD III* ya se perciben con claridad estos cambios de ritmo. De hecho resulta perceptible una cadena continua de elementos como los que aparecen a continuación. Es un juego de contrarios:

individuo	grupo
parejas masas	
acción	reacción
rapidez	lentitud
grande	pequeño
lleno	vacío
bondad	maldad
positivo	negativo
norte/sur	este/oeste

ESCENA 12 Titanic

Sinopsis:

Una mujer está sola, abandonada, en el salón de baile del Titanic.

El agua le llega hasta las rodillas.

Llora.

Un hombre entra y se le acerca.

Se presenta y le pide un baile.

Mientras el agua sube, hacen pequeñas piruetas de baile en el salón.

Holm Keller, que no había tenido problemas de aceptación de sus historias durante las últimas escenas, lanzó la última. Brevísima. Las ideas claves son: Una mujer/abandono/salón de baile/Titanic. ¿Qué mujer, de qué edad, qué hace? ¿Qué tipo de baile? ¿Cómo representar el barco? ¿Dónde está el mar? El escenario está vacío por completo. Wilson se sitúa en una esquina, alejado. Entonces comienza a caminar. Se marcha y vuelve con una silla. Coge una mesa. Otra mesa. Trae más sillas, sillones: de todos los colores, tamaños y épocas. Algunos de los participantes ayudan a trasladar muebles. Al final forma una línea periférica en forma de “u” invertida. En la sala se crea un gran silencio: la descripción resulta mínima (mujer en el Titanic). Wilson empieza a señalar: “Tú, aquí; tú, allí...”. Convoca a todos los participantes del taller. Pero necesita más gente: “Llamar a Kamel, a Cato, a...”, ordena. Hasta que llegan refuerzos. Aquel cuadro, el último, requería muchos colores y figuras. Se finge un apagón total. Hay mucho bullicio y expectación en la sala contigua al escenario. Los actores salen a colocar los muebles. Se marchan y vuelven a tomar su posición. Luz.

Veintidós intérpretes en total. Todos aparecen sentados o en pie ocupando el mobiliario de aquella simple sala de baile del Titanic. Excepto dos: la mujer abandonada (Tassy) estaba en el centro de la escena hacia el fondo, sobre una pequeña tarima; y un hombre (Jamie) viejo de andar lento y cansado, con una barba blanca de papel. La mujer se movía en un ligero balanceo, muy suave; daba la impresión de que estaba volando, de que era una gaviota o de que estaba flotando sobre el mar. Sobre las aguas que arrastraban hasta el fondo el buque insignia de la tecnología y el progreso del siglo XX. (¿Fin de la era industrial? ¿Fin, por tanto, de la modernidad? Algo difícil de definir, sin leyes: sólo con lógica e ideología, como señaló Jean Baudrillard.²³ ¿Comienzo de la posmodernidad, modelo de la sociedad posindustrial, con leyes pero sin lógica ni ideología? Posmodernidad a la que se vincula a Wilson.

El hombre sigue la “u” marcada por los muebles, tocándolos todos, deteniéndose a cada instante, acariciando los inmóviles seres que permanecían como estatuas en aquel lugar desolado. Hasta que, al final de su largo recorrido, llega donde está la mujer. El hombre la mira. La observa durante mucho tiempo. La acompaña en su ligero balanceo. Roza su piel. Un brazo. Las miles de muertes causadas por el hundimiento del Titanic encontraban reposo en un instante hermoso. Después de tanta destrucción: un momento de encanto. Como se ha

escrito: "Hay plagas y horrores del todo inevitables: en lo que deliberadamente elegimos y situamos ante nosotros mismos, todo debería ser, al menos, perfecto y bello. El tiempo y los bárbaros me han enseñado ésto. No es posible a ningún ser humano alcanzar la felicidad. [...] Es posible elegir muchos deleites absolutos y gustar, antes de morir, algunos momentos de total encanto".²⁴ Y así termina el taller de *Death Destruction & Detroit III*.

Decimotercer día/sábado, 9 de agosto

Último día del taller. Está previsto un pase final de *DDD III* ante el resto de participantes en Watermill Center 97. Las grabaciones en vídeo habían sido muy importantes en el transcurso de los ensayos debido sobre todo a la complejidad de repetir los movimientos y las acciones con total exactitud. Por las noches, después del largo día de trabajo en el Centro y de ensayos, los actores se pasaban horas mirando el televisor. Jamie, el viejo de la escena final, ensayó su parte hasta las cinco de la mañana: ¡Un simple recorrido que tan sólo duraba unos minutos mirando muebles!

El pase final resulta importante por la necesidad de tener una visión global de lo que hasta ese momento era *DDD III* y la imprescindible grabación en vídeo para recordar lo que se había hecho en 1997. (La tercera y última fase del taller de *DDD III* comenzaría en el verano de 1998 tomando como punto de partida la grabación en vídeo. Los participantes en el taller del 97 no estarían en el 98. Nuevos participantes y colaboradores verían el resultado de aquellas dos semanas para iniciar el trabajo definitivo. La obra se había construido con mucha rapidez. En los últimos días se trabajó durante horas y se terminaron dos o tres escenas al día. Los problemas de coordinación ahora resultaban más preocupantes que los momentos individuales. En cambio había nerviosismo: era una función ante un público exigente.

Además, los detalles son muy reveladores en la obra. El carácter minimalista de las acciones multiplica su intensidad y el tiempo dilata su significación escénica. Todo salió bien. Algunas escenas mejor que otras. Se había realizado un gran esfuerzo. Los márgenes de tiempo eran razonables. Casi no hubo errores importantes. Y la tensión contribuyó a cargar las energías de los actores.

"Muy bien. Muchas gracias a todos. Habéis estado fenomenal", concluye Wilson.

Tras algunas observaciones e indicaciones del director a sus colaboradores, terminan los ensayos. Alegría entre los participantes en el taller. Las cosas han salido bien. Pesan algunos fallos y surgen comentarios de todo tipo sobre algún actor o escena en particular o algún momento en especial. Un sector continúa reticente al método Wilson. Les parece muy frío, piensan que todo está muy calculado y que el trabajo con los actores se basa en la repetición mecánica de movimientos con poco sentido. La obra en conjunto quedaba hueca: poco sugerente y distante. Otro sector, tras la visión final de la obra, había captado con claridad elementos que antes habían quedado dispersos. La evolución

dramática cobraba una significación que de forma aislada se perdía en ocasiones. En los montajes de Wilson la estructura es fundamental, por lo que conocer cómo operan sus mecanismos internos ayuda a entender ciertas claves escénicas. No sólo argumentales ni emocionales. El psicoanálisis de un sueño puede conducir a la comprensión de lo que antes parecía inconexo o incoherente, pero no es una técnica infalible para curar males de la mente. Como no es el único camino para conectar con el corazón de una obra de Robert Wilson.

Wilson recita más tarde su *Hamlet: a monologue* en LongHouse Foundation.

Todos los participantes son invitados a una gala benéfica. Organizada por LongHouse Foundation en Southampton, la recaudación sería compartida entre Watermill Center y esta fundación dedicada a la organización de actividades culturales para la comunidad de los Hamptons. Estaba prevista una lectura de Wilson de su versión de *Hamlet*. De modo que la tarde estuvo dedicada a este acontecimiento de sociedad. El director comenzó a ensayar su monólogo, pero decide dejarlo en manos de la improvisación. A las seis tiene lugar la función. Wilson, vestido de negro, destaca en la blancura de la mesa y las lonas del pequeño escenario al aire libre. Allí da vida frente a unas cien personas a Hamlet, Laertes, Ofelia, Gertrudis, Polonio.... Con pasión y elegancia, lee su *Hamlet* sirviéndose de unos cuantos objetos. Alineados sobre la mesa aparecen una daga, una máscara, un velo, una pluma para escribir... Wilson los tomaba con delicadeza y los mostraba. Se cubre la cara con el velo antes de matar a Polonio y al final muere con la daga envenenada. Se trata de la actuación de un director de escena: la transformación del creador en ser creado. Ver y oír la interpretación de un texto en su visión. Conocer sus inflexiones. Descubrir su fortaleza y su debilidad. Indagar en su presencia escénica. En el espacio mínimo de una mesa y una silla, con el uso de aquellos pequeños artilugios, Wilson mostraba su porte erguido y su característica contención expresiva. Domina la palabra y no la maltrata con voluptuosidades. “La actitud está en el gesto”, decía el maestro catalán del movimiento Albert Vidal. Y así es el *Hamlet* de Wilson. Gesto que en sí mismo pretende ampliar su eco cargado de ideas y de emociones, de sabiduría universal y de desgarró infinito. Sin embargo algunos asistentes —entre ellos varios participantes de los talleres— sucumbieron ante el sueño profundo. No se sabe si por la avanzada edad del público, el cansancio tras la larga jornada o la falta de conexión necesaria para escuchar con atención a Wilson-Hamlet.

El sábado es un día libre en Watermill. Por la noche muchos participantes asisten a una fiesta en una isla cercana. En el Centro se queda el resto frente a los vídeos. Entre ellos, un reportaje de la BBC dedicado a Wilson y una representación de *Alice*. Hay personas que jamás habían visto una de sus obras. Y todos descubren detalles como el origen del edificio que aparecía en *Einstein on the Beach* basado en el edificio que hay frente al apartamento de Wilson en Manhattan. Y también se ve el desastre ocurrido en Italia. En un pase de una sección de *the CIVIL warS* para los productores que iban a decidir si financiaban la obra o no, se cayó una figura gigantesca de Abraham Lincoln. “¡Basta, basta! ¡Quiero una respuesta ahora! ¡Ahora mismo o no se hace!”, estalla Wilson. (Los

italianos, sentados unas filas más atrás, se alborotan). “¡No hay discusión! ¡No quiero oír ni una palabra!”.

Decimocuarto día/domingo, 10 de agosto

Al día siguiente del pase final se organiza una reunión de producción. Dirigida por Ann Christin Rommen (asistente de dirección), intervienen en ella Jacques Reynaud (vestuario), Peter Botazzi (escenografía), AJ Weissbard (iluminación) y varios participantes (asistentes de dirección) en el taller. Según cuenta Ann Christin, Wilson formaba parte de este tipo de reuniones años atrás, cuando seguía muy de cerca cada fase del proceso en cada producción. En los últimos años delega más funciones en sus colaboradores. De modo que el director siempre tiene el control del resultado final —su marca personal es indisoluble—, pero los artistas y profesionales que trabajan con él se sienten más libres en un régimen de trabajo abierto. Junto con la grabación en vídeo, de aquella reunión saldría la memoria de *DDD III* tras el taller de 1997. Se planta la elaboración de dos libros y dos recopilaciones:

Libro de presentación:

Para el Lincoln Center y los demás teatros promotores de la obra, con el fin de que se pueda realizar un seguimiento de la producción; también serviría para presentar el proyecto a posibles patrocinadores o bien otros teatros.

Libro visual:

Para Wilson y sus colaboradores, como punto de partida para continuar el trabajo en el verano de 1998. Aquella reunión de producción sirvió para hacer un primer recuento de todas las ideas y los elementos que habían surgido en la creación de cada escena, así como una primera puesta en común de sugerencias.

Inventario de producción:

Se elaboraron diversas listas, con aportaciones de todos y en particular de los responsables de cada sección: intérpretes, objetos (*atrezzo*), mobiliario.

Ideas de Wilson:

Recopilación de las principales ideas de Wilson en función de los distintos elementos que intervienen en cada escena: interpretación de los actores, espacio escénico, vestuario, iluminación, elementos audiovisuales...: texto, movimiento, imagen, sonido.

Ideas de colaboradores:

Primeras impresiones creativas a partir de una visión global de la obra junto a otros colaboradores: observaciones, sugerencias.

Al término de la reunión queda hecho el siguiente inventario de producción:

ESCENA 1	juicio final
TIEMPO	21 m

REPARTO	cantante del Tíbet / pesador de almas / dios ángel de Nueva Jersey / 2 sirvientes / 3 muertos / 3 pecadores (?) anciano-bebé / 10-12 personas en una fiesta
ESPACIO	libro / escala / trono / silla de dios / pequeña casa envases de palomitas / tablas de percusión / divisores
IMAGEN	3 pantallas con imágenes de desierto+O.J. Simpson
ESCENA 2	el gallo
TIEMPO	12:50 m
REPARTO	gallo / músico / mensajero / cordero / 3 ángeles / 7 iglesias
ESPACIO	isla: tabla+ramas / botas / estatua de cordero 2 escaleras: alta+baja / arbusto / vara+rodillo periódicos
ESCENA 3	Maelstrom
TIEMPO	7:30 m
REPARTO	mujer / 3 hombres
ESPACIO	silla con ruedas / 3 tablas de diferente altura 3 ponchos / 3 sombreros / 3 bastones / 3 espejos
IMAGEN	3 pantallas con imágenes de desierto + O.J. Simpson
ESCENA 4	muerte de una dama
TIEMPO	13 m
REPARTO	anciana
ESPACIO	gafas / llaves / papel / pluma / peine / taza pastel / varilla / tela / plástico / mesa / silla
TEXTO	2 narradores leen un texto de Christopher Knowles
IMAGEN	(?) imágenes de muerte
SONIDO	antinaturalista, acompañando las acciones
ESCENA 5	la ejecución
TIEMPO	10:30 m
REPARTO	zar / emperatriz / hijo / 2 hijas comandante / 4 soldados
ESPACIO	silla / 5 varas-armas
IMAGEN	bustos de personas sobre telas al viento
ESCENA 6	la caja de Pandora
TIEMPO	13 m
REPARTO	mujer alfarero / 8 jugadores de casino
ESPACIO	hombre-marioneta / varilla / papel / cerillas rollo de papel / bolsa / 8 varas de ruleta-espadas vasos / gafas / plataforma
ESCENA 7	la inundación
TIEMPO	9:10 m
REPARTO	hombre / mujer / 6 ondeadores de olas
ESPACIO	2 juegos de café / 2 bolsas de viaje / caja-barco cuerdas-barco / cuerdas-olas, papelitos-olas

TEXTO	narración de un texto acerca del agua
ESCENA 8	un día en familia
TIEMPO	12:10 m
REPARTO	padre / madre / hijo / hija / abuelo / pato / perro
ESPACIO	sombrero de pescar / sombrero de pato brazo escayolado / trozos de papel / mesa / 6 sillas
ESCENA 9	ajedrez
TIEMPO	8:45 m
REPARTO	muerte / niño / rey / reina / 10 piezas-sirvientes
ESPACIO	2 sombreros-cascos / 2 sillas-tronos 30 grupos de piedras-hojas de árbol-papeles
ESCENA 10	ángel caído
TIEMPO	7 m
REPARTO	dios / ángel rebelde / ángel fiel / 4 ángeles
ESPACIO	bola del mundo-tierra / 6 pares de alas de ángel trono / 5 pupitres (mesas) / 6 sillas
TEXTO	"Aga Minda Earth" + "Pirup Pirup" + "Ark" & "Arch"
ESCENA 11	el búho
TIEMPO	7:50 m
REPARTO	búho / niña / hombre / 2 portadores de la caja 3 portadores del telescopio / 3 ovejas
ESPACIO	máscara / caja / telescopio / pueblo de papel / mesa cuerdas / 7 piedrecillas
ESCENA 12	Titanic
TIEMPO	8:20 m
REPARTO	mujer / hombre / 16 pasajeros
ESPACIO	barba de papel / plataforma / 2 sofás / 14 sillas / 16 mesas
IMAGEN	proyección de imágenes de agua
SONIDO	música muy suave

Recogida de equipaje y direcciones. Entrevistas pendientes. Y reunión de producción. En el tren de regreso estaban Susie Lim (dramaturga), y Jenny Plimmer (diseñadora de vestuario). La primera era ya una colaboradora de Wilson; a la segunda, sufridora del temperamento del director, aún le quedaban ánimos para repetir una experiencia similar. Resultaba extraño estar de vuelta en Nueva York. Watermill quedaba atrás entre sensaciones de liberación y nostalgia.

PARTICIPANTES

La mayoría de los participantes que asistieron a Watermill Center en el verano de 1997 realizan actividades vinculadas a las artes escénicas. También acudieron

los colaboradores de Wilson que trabajaron en los proyectos que estaban programados. Los primeros en llegar fueron los responsables de la construcción y de la producción de los talleres. Los participantes mostraban una alta formación o bien una reconocida experiencia profesional. Los curriculums parecían selectos. (Enviar una fotografía era importante). En cuanto a cómo habían llegado a Watermill los participantes, se dieron diversas vías. Algunos habían escrito cartas personales a Wilson incluyendo alguna muestra de su trabajo y otros solicitaron su participación en los talleres a través de sus universidades o centros de estudio. Muchos habían conocido a Wilson en Alemania o Francia donde fueron invitados. Y algunos profesionales simplemente enviaron su curriculum.

A través de los años se han originado dos fuentes principales de reclutamiento: los acuerdos con universidades de Estados Unidos y de otros países a través de los cuales cada verano llegan estudiantes a Watermill, y los contactos directos de estudiantes o profesionales de todo el mundo con Wilson. Los llamados "participantes" son aquellos que acuden al Centro como internos, con y sin beca, con mayor o menor sueldo, artistas, estudiantes o profesionales. Y los "colaboradores" son aquellos que trabajan o han trabajado en régimen profesional con Wilson. La idea era hacer entrevistas breves, empleando siempre las mismas preguntas. Se obtendría así una visión diversa y contrastada sobre un único tema: la obra de Robert Wilson. El objetivo era evitar lugares comunes, los comentarios típicos que la mayoría hace sobre Wilson, tanto como juicios personales. Y ambos objetivos resultaron también complicados. El primero porque, según era evidente al finalizar las entrevistas, incluso personas cercanas o colaboradores de Robert Wilson no profundizan en la personalidad y el interior de su trabajo. O no les interesa. Y el segundo porque en Watermill era difícil separar la experiencia personal del análisis objetivo. En definitiva: los participantes trataban de esclarecer las entrañas del Wilson/mito y del Wilson/bestia. Las preguntas fueron las siguientes:

- 1 ¿Qué distingue a RW del resto de los directores de escena?
- 2 ¿Cuáles son las características particulares de la obra de RW desde el punto de vista de su disciplina y su colaboración con él?
- 3 ¿Cómo definiría el trabajo de RW con tres palabras?

La primera pregunta solía ir acompañada de apostillas como: "¿Qué tiene él que no tengan otros directores o artistas?". "¿Qué lo hace único (si lo es) o genial (si lo es)?". Y en ocasiones se despejaban comentarios muy consabidos para que no se repitieran. La segunda pregunta llevaba especificaciones del tipo: "No responda en general sino como actor o como escenógrafo (lo que corresponda)". La tercera pregunta era la más difícil. Por lo general los entrevistados lanzaban lo primero que les venía a la cabeza (que era lo que se

pretendía). Aunque algunos tardaron mucho, y unos cuantos pidieron responder al día siguiente.

ENTREVISTAS A PARTICIPANTES

Juan Carlos Giraldo/actor, Colombia

Actor de Corporación Teatro Estudio de Bogotá, había obtenido una beca del Kennedy Center de Washington para asistir a Julliard School.

1 Wilson realiza un trabajo totalmente formal. Las emociones en su obra tienen un sentido estético, por lo que creo que no considera las sensaciones comunes sino que crea una especie de mundo traspuesto. Un mundo que refleja un punto de vista extremo en el que lo mínimo es llevado a lo máximo.

2 Su capacidad de crear imágenes con elementos muy sencillos. Wilson hace pinturas escénicas. Maravillosas. Para mí, como actor, es difícil seguir sus pautas porque no estoy acostumbrado a este tipo de trabajo. Trato de cargar de energía los movimientos que él marca para que no se genere algo vacío, para no actuar como un maniquí. De otra forma, el cuerpo no llamaría la atención. Intento saber por qué se hace cada movimiento ya que el actor debe conocer el sentido de lo que hace, aunque no sea la misma intención pretendida por Wilson. Nunca dice lo que quiere.

3 Limpieza, línea, inteligencia.

Sarah Lively Clarke/bailarina, Estados Unidos

Cursó estudios de baile en Nueva York, donde trabaja como free lance

1 Lo que más me llama la atención son sus movimientos aññados: la manera en que Wilson proyecta la inocencia de un niño. Algo que está conectado con otras cosas muy reveladoras. La postura de sus pies, por ejemplo, refleja algún tipo de impedimento que él convierte en algo hermoso. Es como un defecto que cobra vida de una forma maravillosa.

2 Su trabajo también recoge la influencia de la danza asiática, del teatro japonés. Y el resultado final es algo sorprendente. La creación de las diferentes escenas se basa, más que en historias o personajes concretos, en la coreografía. No se trata de la individualidad sino del conjunto, de la construcción gráfica, la composición arquitectónica.

3 Impulsivo, gráfico, inocente.

Sandra Villegas/actriz-directora de escena, Ecuador

Estudió teatro en Ecuador y Nueva York donde trabaja como directora.

1-2 Wilson ve el interior de los actores. Sabe exactamente lo que sienten. Sólo observándolos al caminar fuera del escenario o realizando cualquier otra actividad, tiene la capacidad de leer, de saber cómo son. No todos los directores

tienen esta habilidad. Y no se conforma con cualquier cosa. Es muy exigente. Me encanta.

3 Excéntrico, genio, chistosísimo.

Francesca Covatta/directora-asistente de dirección, Italia

Dirige sus montajes y trabaja como asistente de dirección en Italia y Francia.

1-2 Lo más importante es que no vincula las emociones con los movimientos. A Wilson le interesa la creación de pinturas vivientes, de esculturas en movimiento. A partir de ahí añade el resto de elementos. Los actores no saben lo que hacen. Las emociones provienen de las imágenes. Realiza arquitectura en teatro.

3 Frío, inteligente, preciso.

Tassy Thompson/escultora-artista de *performance*, Escocia

Al margen de su trabajo como escultora, participó como actriz en el taller.

1-2 El espacio que hay detrás de las esculturas. Cuando sitúa una escultura en el escenario se puede ver desde distintas posiciones. Muestra en todas sus dimensiones. Y son piezas en sí mismas. Tienen un propósito escénico.

3 Caos, orden, caos.

Antonio Araújo/director de escena, Brasil

Director, profesor y especialista en artes escénicas de vanguardia.

1 El trabajo teatral de Wilson se centra en la construcción plástica del movimiento en el espacio. Es lo que lo distingue de otros directores de escena. Además, supone el primer paso del proceso creativo situándose antes que el texto o incluso antes que la interpretación de los actores. Trabaja como un coreógrafo, como un director a la antigua. Se sube al escenario y realiza las acciones que los actores deben imitar. Su método de dirección pertenece a tiempos pasados.

2 En cierto sentido es clásico. Lo que sucede es que accede al naturalismo desde lo conceptual. Resulta muy interesante como parte de algo muy concreto —bien sea una situación o una historia—, a partir de la cual elabora otra cosa abstracta. Tomando como base una situación realista, a través del tratamiento del movimiento, del espacio, del sonido..., llega a la abstracción total.

ENTREVISTAS A COLABORADORES

Wolfgang Wiens/*dramaturg*, Alemania

Uno de los dramaturgos de mayor prestigio en Europa y asiduo colaborador de Wilson. En Watermill participa entre otras obras en "The Lady from the Sea".

Todo en escena ilustra el texto. De distinta forma. Pero lo más peculiar es que desde las acciones hasta la iluminación o el decorado no tienen porqué estar relacionados con el texto. Lo primero es una situación. Después los demás componentes: el espacio escénico, los objetos, el vestuario... Y finalmente el texto. En ocasiones se adelanta su llegada, otras veces se retrasa. El orden no es exacto. No está preconcebido en esta fase del proceso.

El texto puede representar en diferentes grados la acción. Con mayor o menor precisión. A una escena sencilla en términos de acción o incluso de historia le corresponderá arbitrariamente un texto con la misma sencillez. O todo lo contrario. Si ya está escrito determina la secuencia en que las otras partes se añaden. Puede variar un poco o mucho o bien puede permanecer intacto, pero no por ello deja de servir como base. En cambio, si no preexiste la estructura se arma desde otro punto de vista.

Lo esencial es que el texto aporta estructura. A partir de esta funcionalidad se adapta una partitura musical, un texto narrativo o poético, se crea un texto totalmente nuevo, etcétera. Si bien en general se parte del diseño escénico, las acciones, las situaciones, las interrelaciones entre los personajes/intérpretes... Más adelante, el texto introduce arreglos, cubre huecos o vacíos, aporta unidad.

Ann Christin Rommen/asistente de dirección, Alemania
Trabaja con Wilson desde mediados de los ochenta.

1 El inicio del proceso creativo es lo más interesante para mí. Bob no trabaja sobre personas o personajes en general sino que reconoce inmediatamente detalles, pequeñas cosas de un intérprete. Capta si es débil o fuerte, divertido o aburrido, maduro o inocente, y entonces exagera esas cualidades específicas. Después se incorporarán el resto de los elementos. Es como una cebolla que se va descubriendo capa a capa.

El proceso depende en gran parte de cómo sean los actores. Si tratan de imitar lo que Bob hace o bien si incorporan esos movimientos a su propio yo, a su carácter como intérpretes. Siempre resulta mucho más enriquecedor cuando hay una actitud abierta. Bob trabaja con actores que conoce o bien se organiza un *casting*., pero siempre se hacen reajustes en función de la personalidad de los intérpretes.

3 Genio, loco, divertido.

Jaques Reynaud/diseñador de vestuario, Italia
Ha realizado el diseño de vestuario en varias obras de Wilson.

3 Palabras, imágenes, luces.

Enrique Ruiz-Geli/arquitecto-escenógrafo, España
Colabora en "Danton's Death".

1 Wilson tiene cincuenta años y conserva de una forma intacta, genial, inconsciente su faceta *naïve*. Es algo incoherente e inmaduro. Por otro lado, tiene una gran visión de la economía, los negocios, lo práctico, junto a una infantilidad y un surrealismo total.

2 En cuanto al diseño escenográfico, quizá lo más particular de su trabajo sea el hecho de que genera una tensión constante: en el momento en el que la audiencia adivina, entiende el sentido del escenario, introduce un cambio, un elemento contrario. Lo cual tiene mucho que ver con el tiempo: hay un tiempo destinado a la comprensión pero cuando el público comienza a entender, da un salto, provoca un impacto. El espacio teatral de Robert Wilson representa muy bien el espacio del corazón del espectador. Me interesa el carácter abierto de su obra. Nada responde a nada. Y por lo tanto no existen explicaciones. Se juega con la posibilidad de introducir nuevos elementos desde la perspectiva de una mente abierta, un espacio abierto, un teatro abierto.

3 Magia, piel, perversión.

EXPERIENCIA DE UN PARTICIPANTE EN EL TALLER DE *DDD III*

Intérprete y personaje

Comienzo como observador para realizar un estudio exhaustivo del centro de la presente tesis: el proceso de creación en la obra de Wilson. Y terminé como marioneta de este director durante dos semanas. Participé en diez escenas de *DDD III*. Y si —como él mismo dice— conoce a un actor en los primeros quince segundos en los que actúa, Wilson decidió en ese suspiro de tiempo que debía incorporar los siguientes personajes: sirviente, ángel malo, hombre-caminante, zar de Rusia, jugador de casino-espadachín, ondulador de olas, pieza de ajedrez, dios del universo, búho, pasajero del Titanic. Había varios papeles de grupo (sirviente, ángel, jugador, ondulador, pieza, pasajero) y diversos momentos individuales (caminante, zar, dios, búho). Las intervenciones corales eran mecánicas y colectivas. En ellas es necesario tener en cuenta la coreografía general y las acciones que se realizan en parejas o en grupo. Al ensayar se inventaron indicaciones entre los actores para coordinar movimientos muy *precisos*. *En los momentos individuales destaca el estatismo más que la acción y las posturas más que los movimientos*. La actitud del caminante era normal, relajada, pero los otros tres personajes tenían el mismo perfil rígido: el búho debía ser tan hierático como el zar y dios. El personaje de dios fue la intervención más significativa. Se formó un coro de ángeles que movían sus alitas-manos, sumisos, frente a un demiurgo-rey-dios que sostenía la Tierra sobre su cabeza. Se convirtió en la única escena con texto para los actores, de modo que las *indicaciones para dios enfatizaban mantener un tono de voz neutro y atronar a los ángeles con una proyección fuerte y áspera*. Pero, ¿cómo se interpreta a un ángel, un búho o un ondulador de olas? Sin duda las claves de interpretación eran nuevas para muchos de los participantes. Se podrían resumir como sigue:

RETENCIÓN de acciones físicas

memoria - visual y sonora

anotación - indicaciones escénicas

REPETICIÓN de secuencias físicas

improvisación - acciones

imitación - gestos y movimientos

INTERPRETACIÓN de personajes

marionetas - intérpretes

caracteres - actores

COORDINACIÓN de situaciones coreográficas

individuales - solo

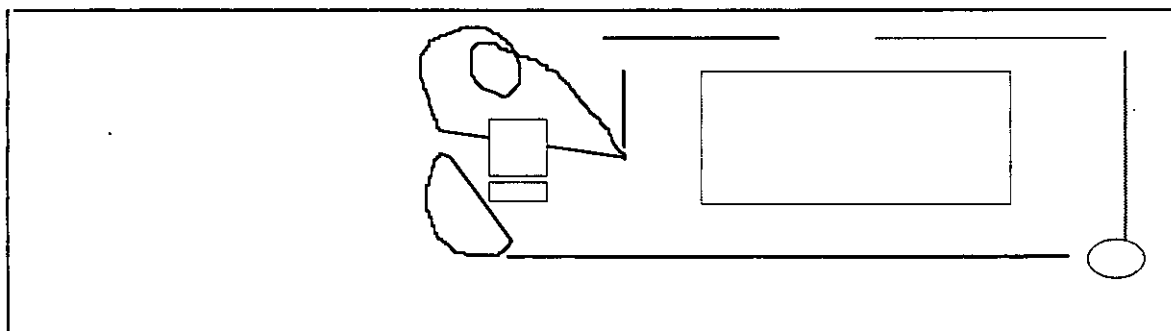
en pareja - dúo

en grupo - cuerpo de baile

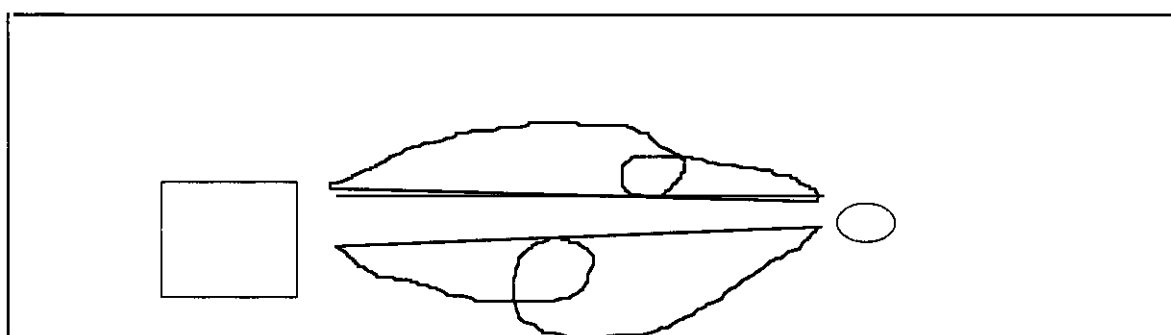
A continuación aparecen gráficas de los movimientos en escena; y se incluyen también los muebles-objeto. De esta manera se muestran dos aspectos esenciales de *DDD III* y, por extensión, de las obras de Wilson: Desplazamientos (individuales y colectivos) y elementos básicos de composición escénica (actores y objetos/muebles).

Desplazamientos de un intérprete y posición de objetos/muebles en *DDDIII*:

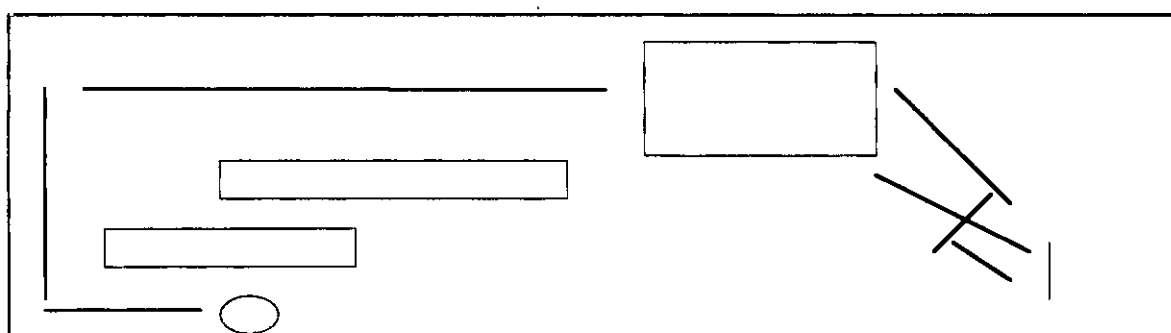
ESCENA 1 juicio final



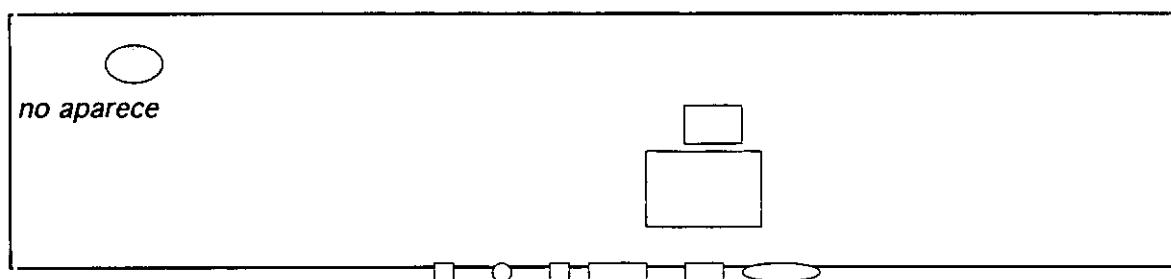
ESCENA 2 gallo



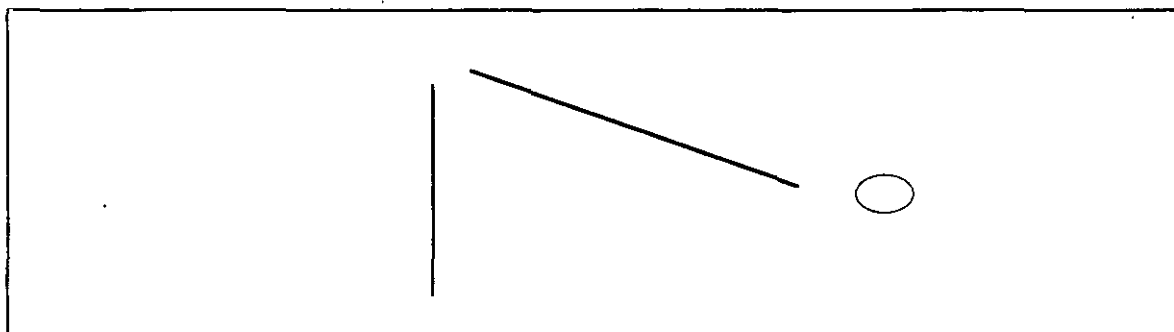
ESCENA 3 Maelstrom



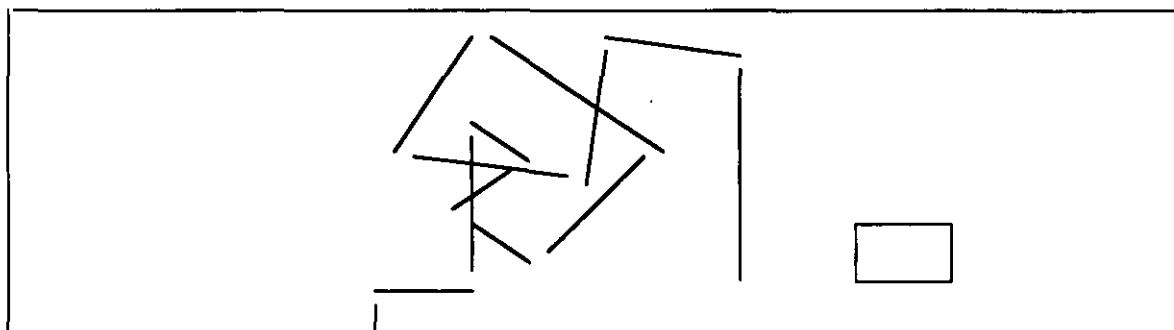
ESCENA 4 muerte de una dama



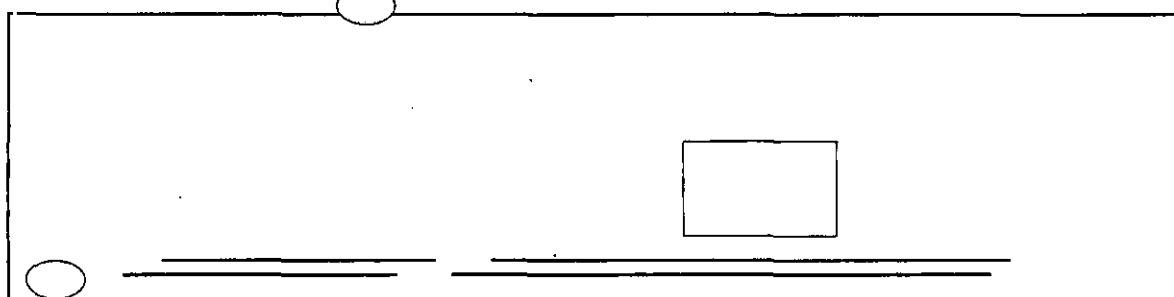
ESCENA 5 la ejecución



ESCENA 6 la caja de Pandora

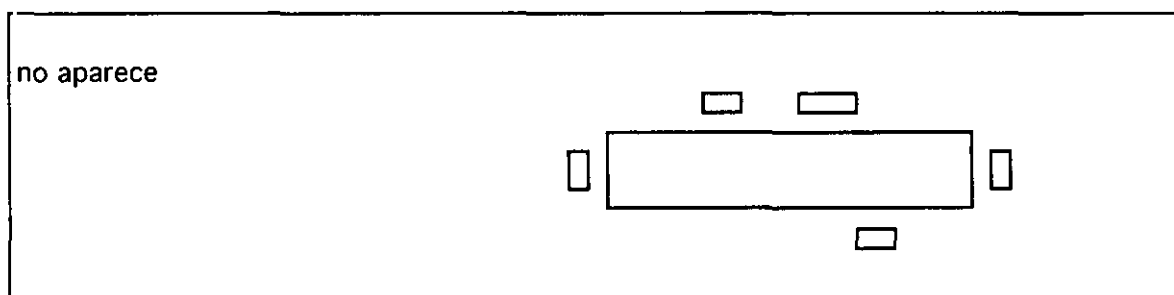


ESCENA 7 la inundación

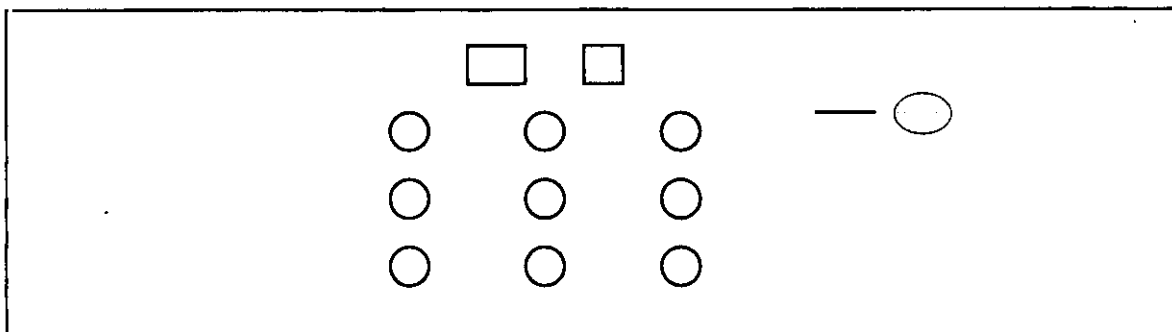


ESCENA 8 un día en familia

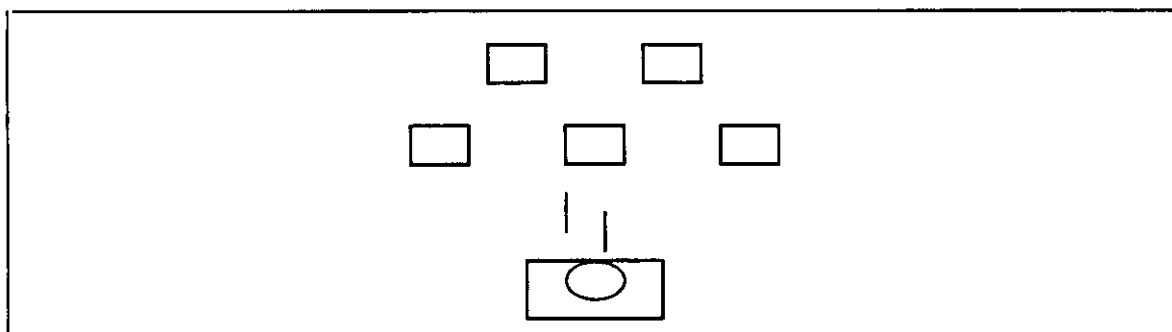
no aparece



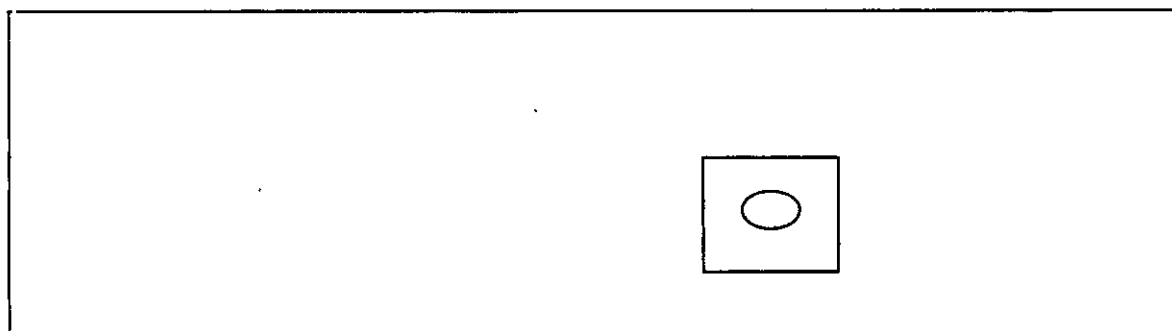
ESCENA 9 ajedrez



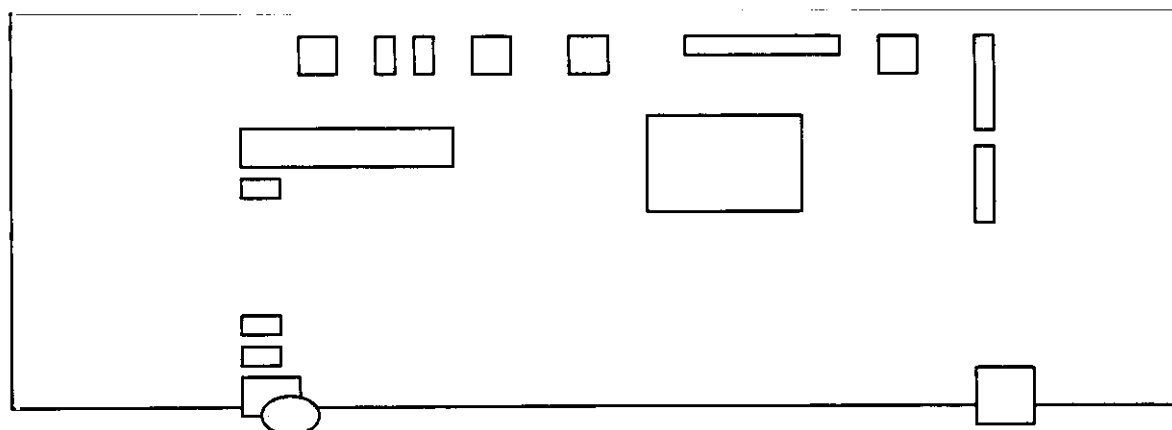
ESCENA 10 ángel caído



ESCENA 11 el búho



ESCENA 12 Titanic



Orden y estructura

9 de agosto. En la gala benéfica de LongHouse Foundation estaba previsto el siguiente programa: Xavier Anthonioz habla acerca del trabajo de arquitectura en Watermill Center. Pedro Valiente habla acerca de los talleres/proyectos en Watermill Center. Dominique Sanda lee un fragmento de *The Lady from the Sea*, donde es protagonista. Susan Sontag lee un fragmento de *The Lady from the Sea*, su versión de la obra de Enrik Ibsen. Robert Wilson lee su adaptación de *Hamlet*. Sanda, Sontag y Wilson llegaron pocos minutos antes de comenzar. A toda prisa, organizan la función y comienzan. Los demás se perdieron en el laberinto de caminos de Southampton. Esa misma tarde Wolfgang Wiens me llamó junto a Xavier (nieto de Picasso) para preparar la charla. En Watermill se trata de mantener todo bajo control, sobre todo si hay una exposición al exterior de lo que ocurre dentro. Como en *DDD III*. Orden y estructura en el contexto de una obra de destrucción y caos. Los polos se encuentran una vez más como señal distintiva del trabajo de Wilson: "Los bárbaros y los salvajes sin duda tienen un fuerte sentido del misterio como lo tienen los gentiles. La gentileza, un sustituto de la civilización inventado por la clase media, teme al intelecto y la sabiduría". Poética alusión de Stefan Brecht acerca de *The Life and Times of Sigmund Freud*.²⁵

Palabra y texto

El 4 de agosto aparece en el diario El País una crítica de la ópera *Pélleas et Melisande* con dirección escénica de Wilson. Al término del ensayo el artículo estaba sobre la mesa. "Toma, tradúcelo, ¿qué dice?". Traduje en voz alta. Había palabras cortadas: la transmisión de fax no fue buena. Y el director se impacientó: "Lee el final". Decía: "Por eso nadie se sorprendió cuando tras la muerte de Melisande su alma comenzó a alzarse mientras el viento movía ligeramente los velos que la envolvían y las luces se apagaban hasta quedar reducidas a la llama de una vela. Era una llamada a la esperanza y posiblemente un homenaje de Wilson al *Ordet* de Dreyer. El cine ya tenía su milagro; el diseño escénico en la ópera, gracias a Wilson, tenía el suyo desde ahora". En los noventa se ha hablado mucho de la creciente atención que Wilson ha prestado a la palabra y el texto. Pero recordemos, por ejemplo, estudios como el de *A Letter for Queen Victoria* publicado por Stefan Brecht en 1978.²⁶ En él sostiene que en el teatro de Wilson entre 1969 y 1973 prevalecía la parte izquierda del cerebro, mientras que a partir de 1974 se ocupa de la parte derecha, a la cual corresponde el habla. El lado derecho del cerebro es responsable de la comunicación verbal (de la producción y la comprensión de la expresión y el significado del habla) sobre la paralingüística del significado (sentido), diferente de las denotaciones literales y su orden sintáctico (lógico). De manera que el intento de Wilson de introducir el habla o discurso independientemente de su esencia sintáctica y semántica en su "teatro de visiones" terminó por destruirlo, según Brecht.

¿Cómo definir la estética de Wilson en el ámbito del arte contemporáneo? Kim Levin, en un estudio acerca de una instalación multimedia de Jonathan Borofsky, considera que su trabajo de orquestación de sonido, imagen y movimiento tiene un carácter tan operático como *Einstein on the Beach* de Wilson o *United States* de Laurie Anderson. “Otro ejemplo de apoteosis del conceptualismo en el arte, que se convierte en espectáculo, entretenimiento, *Gesamtkunstwerk*”,²⁷ señala Levin. Una de las pocas obras de arte contemporáneo que hay en Watermill y que no es de Wilson es un cuadro de Julian Schnabel. Ambos artistas coinciden al menos en dos cosas: su origen texano y su visión amplia del arte. Schnabel también ha dirigido cine (*Basquiat*). Cine y vídeo, pintura y dibujo, teatro y ópera beben de la misma fuente: la expresión total de la visión de un artista. “Quiero que mis pinturas sean como actores más que como lienzos. Los artistas trabajan con el color y la forma: han perdido el barco. Los actores tienen que ver con los sentimientos. Mi pintura interpreta sentimientos”,²⁸ ha señalado Schnabel, en una forma de entender las conexiones entre las artes similar a la de Wilson.

ALGUNAS IDEAS DE ROBERT WILSON PARA *DDD III*

Sorpresa. Una vez más: sorpresa, transfiguración y equívoco. Lo que parecía un juego de ajedrez era otra cosa sin dejar de ser un juego de ajedrez. En la escena nueve Wilson se alejó del tratamiento naturalista o realista de una situación cotidiana: una partida de ajedrez. Plantea una estructura reconocible y un ambiente recreativo cercano donde introduce variaciones indescifrables.

Juego. El ajedrez remite a una parte esencial de la obra de Wilson: el juego. Inventado o real, fantástico o cotidiano. En sus montajes siempre aparece lo lúdico en una cadena interminable de círculos concéntricos donde intervienen: es el juego de asistir al teatro. El juego de una obra no naturalista. El juego incoherente del sueño. El juego imaginario del surrealismo. El juego del “mundo Wilson”. El juego desconocido. El juego dentro del juego.

Perversión. Resulta perverso el hecho de que una persona conduzca a otra por un camino desconocido con los ojos vendados. Si bien, el primer día del taller ya lo dijo Wilson sobre Cunningham: “En él nada es malo, nada es oscuro”. Y tal vez lo mismo se podría decir de Wilson. No hay suciedad ni morbosidad. No existe la deleitación en lo escabroso ni lo horrible. La perversión, si es posible en el mundo Wilson, viene de la curiosidad del intrépido o de la inocencia del niño.

Inocencia. El niño como personaje y como representación del espíritu infantil aparece de forma constante en la obra de Wilson. La fascinación por lo maravilloso tanto como el carácter surrealista de sus propuestas encuentran en los más pequeños un vehículo dramático explícito. “Reflejar a lo que el espíritu se parece”, decía Edward Gordon Craig (antecedente de Wilson). Y dado que el

espíritu convierte al artista en cronista de lo hermoso se han de retratar las formas vivas, su belleza y su ternura, y el color para ello se encuentra en la imaginación, que es al fin y al cabo el mundo de los muertos.

Muerte: *Death Destruction & Detroit*. El principio, el origen, ¿es la muerte? El centro: destrucción, y el final: Detroit, es decir, también muerte. En 1967 se produjeron unos fuertes disturbios en esta ciudad norteamericana donde fue necesaria la intervención del ejército. Tal vez en la historia reciente de ese país sólo sean comparables a lo ocurrido en Los Ángeles hace unos años. La muerte juega al ajedrez. La muerte está presente en el carácter apocalíptico de la obra. ¿La muerte se cierne sobre el futuro milenio?

***Death Destruction & Detroit III* 1998**

tercera fase: creación

Los programas de verano de Watermill Center de 1998 se programaron para el periodo comprendido entre el 27 de julio y el 30 de agosto. (La mitad de tiempo del año anterior). *Death Destruction & Detroit III* fue uno de los montajes que demandaba mayor atención, pues había llegado al momento clave del proceso: la CREACIÓN final. La primera fase, la INVESTIGACIÓN, llegaría ahora menguada de interés. El TALLER jugaría un papel más destacado con el vídeo —ensayos y pase final— y el “Libro del taller”. A partir de estos dos elementos Wilson reconstruiría el trabajo realizado hasta entonces, y sus colaboradores podrían entender mejor el proyecto. Para los componentes del equipo que participaron en el taller resultaba una labor de seguimiento, de continuidad. Incluso podrían haber trabajado en el proyecto durante el año anterior. Los recién llegados comenzaron, pero no desde cero, ya que disponían de un esqueleto escénico sobre el que desarrollar sus ideas.

Lo esencial en esta fase no era sencillo: seleccionar entre las diversas opciones propuestas y resolver problemas técnicos. La coreografía, los textos, la sección audiovisual, el diseño del espacio, la iluminación, el sonido... Tras David Byrne, Tom Waits y Lou Reed: Peter Gabriel fue el elegido para componer la música. Sin duda, un músico muy interesado en los trabajos escénicos, la experimentación tecnológica y los lenguajes multimedia. También Gabriel ha mostrado una mayor agudeza en su visión mediática del futuro. Quedaban por confirmar los responsables de otros dos pilares de *DDD III*: el texto y el audiovisual. Umberto Eco confirmó su participación en el proyecto para escribir algunos textos o bien para ceder los derechos sobre su obra *La isla del día de antes*. Peter Gabriel (cuyo megaconcierto en Noruega *Rockpalast* iba a diseñar Wilson, quedó fuera de *DDD III*). La nueva propuesta fue Ryuichi Sakamoto.

La fase de creación de *DDD III* en 1998 no se ajustó a lo previsto. Durante las dos semanas en las que transcurrió el taller dos asistentes de dirección se

encargaron de reconstruir con nuevos actores y bailarines lo que ya se había realizado en el taller de 1997. En los tres últimos días Wilson presencié varios ensayos parciales e introdujo algunas modificaciones. Entonces sólo quedó tiempo para completar algunos espacios (escénicos) y momentos (coreográficos) vacíos. Christopher Knowles leyó algunos de sus textos junto a Wilson. Los representantes del Lincoln Center asistieron al ensayo final y aprobaron la propuesta. Sakamoto, encantado, accedió a componer la música.

Para quienes habían participado en el taller del año anterior quedaba claro la escasa evolución del proyecto: no se resolvieron los problemas planteados en la construcción de las escenas (sobre todo en función del movimiento) ni se avanzó mucho en el diseño global de la obra. Quedaba presenciar cómo Wilson introduce y transforma elementos: gestos, movimientos, personajes, coreografías, dibujos escenográficos, ideas acerca del sonido y la iluminación...

***Death Destruction & Detroit III* 1999**

cuarta fase: producción

Tras el segundo y definitivo taller de 1998, *DDD III* tendrá de nuevo un libro y un vídeo como medios para mostrar cómo será el año de su estreno. (Sobre todo a los cuatro teatros productores). El libro y el vídeo son mucho más precisos que en 1997 y de ellos surge el plan de producción. De manera que, junto a las instituciones que producen la obra, se ajusta un calendario de actividades con horarios, fechas y plazos. Antes del estreno se debe haber visitado cada espacio al menos una vez, tres o cuatro meses antes. No obstante, los últimos ensayos de *DDD III* (en Weimar, Capital Europea de la Cultura 1999) resultan claves en la elaboración concreta, final, del trabajo iniciado en 1996, diseñado en 1997 y ampliado en 1998.

De septiembre de 1997 a abril de 1998, los colaboradores de Wilson en *DDD III* cuentan con la grabación en vídeo del ensayo final en Watermill y con el "Libro de producción". En este Libro se eliminaron las referencias visuales del Libro de 1996 y se mantuvieron algunas imágenes del Libro de 1997, así como los dibujos de la escenografía. Las principales aportaciones del Libro de 1998 fueron los trabajos de dramaturgia y de la sección audiovisual, así como un mayor desarrollo del diseño técnico y del plan de producción. Así habrá terminado el proceso de creación de *Death Destruction & Detroit III*. Y esta aproximación a la visión de Robert Wilson del fin del milenio.

PROYECTO DE VÍDEO PARA *DDD III*

El libro "*Death Destruction & Detroit Watermill Center Summer 1997*" presenta el siguiente comentario final acerca de los elementos audiovisuales:

Las proyecciones podrían ser:

Dibujos/pinturas sobre gasa o sobre lienzo/tela.

Proyecciones de film o diapositivas por delante o por detrás.

Proyecciones de imágenes por ordenador.

Mezcla de todo ello.

¿Cómo proyectar desde detrás de un ciclorama?

¿Cómo proyectar desde el frente (posiciones, personajes en escena)?

¿Cómo realizar los cambios de escena?

¿Piezas rodilla, escenas en la orquesta, cortinas pintadas (de atrezzo), transiciones visibles realizadas por los intérpretes, rápidamente, sobre módulos móviles, como en *Persephone*?

A continuación aparece la selección musical empleada durante el taller de *DDD III*:

Anton Webern, *Complete Works*. Op. 1-31. Dirige Pierre Boulez.

Sony Music SM3K45845.

Luciano Berio, *Recital 1 for Cathy and Folk Songs*. 3 canciones de Kurt Weill.

BMG Classics 09026-6540-2.

Pierre Boulez, *...explosante-fixe...* Anotaciones. Estructuras II. Dirige Pierre Boulez.

Deutsche Grammophon 445-833-2.

Diseño de Robert Wilson:

Idea

Importancia de elementos audiovisuales: film, vídeo, fotografía...

Imágenes

Generalviento/los elementos: tierra, aire, fuego...

Escena 1 desierto+ juicio de O.J. Simpson

Escena 7 rostros/retratos de mármol y piedra

Escena 8 agua

Equipo técnico

3 pantallas gigantes dividiendo el escenario verticalmente

1 pantalla para proyecciones

Propuesta del equipo de vídeo:

En la revisión a principios de 1998 del proyecto inicial elaborado seis meses antes, se lleva a cabo lo siguiente: traducir las partes esenciales del proyecto en inglés, corregir y completar la exposición de la propuesta, anotar el contenido de las imágenes y añadir algunas nuevas ideas.

Elaboración de la sección audiovisual teniendo en cuenta las imágenes que Wilson suele emplear en sus trabajos así como su estética general.

Búsqueda de nuevas formas de emplear elementos audiovisuales.

Creación de una o varias piezas independientes dentro de la obra.

Uso de distintas tecnologías de la imagen: cine, vídeo, TV, fotografía...
Uso de textos sobre pantallas de vídeo.
Elementos audiovisuales con posibilidad de desplazamientos en escena.
Desarrollo de la idea de movimiento: imágenes estáticas, imágenes que van de una a otra pantalla de vídeo...
Selección de varias escenas para la utilización de elementos audiovisuales (aunque se sugieran ideas para todas las escenas).

Uso de elementos audiovisuales:

Creación de contenido: ej.: juicio de O.J. Simpson

Conexión con elementos escénicos: ej.: ángeles cayendo en la escena Ángel caído

Creación de elementos escénicos: ej.: fondos

Experimentación con elementos audiovisuales: ej.: 12 *monitores-columpio*

Fuente de las imágenes:

Películas de los años del cine mudo

Imágenes de televisión y documentales

Retratos

Imágenes al azar

Equipo técnico:

Marco: Marco metálico para sostener las pantallas móviles

Pantallas: 3 pantallas gigantes como *ventanas* para proyección de cine, vídeo, fotografía, dibujos...

Monitores: 12 monitores pequeños

TV: 1 vieja televisión de los años 50

DISEÑO DE VÍDEO PARA *DDD III*

Como participante en el segundo taller de *Death Destruction & Detroit III* en Watermill Center se me encarga el diseño de la sección de vídeo. A continuación aparece una traducción del "Libro de producción" de *DDD III* entregado el 11 de agosto de 1998 a los espectadores del ensayo final, representantes del Lincoln Center y Ryuichi Sakamoto:

DDD III presenta historias del pensamiento y la imaginación apocalíptica de Occidente. Analiza los procesos de construcción y destrucción como referente de revelaciones. Simultáneamente, la obra plantea una aproximación al fin del milenio a través del comienzo del año 1000 y del año 2000.

Estructura:

1 DÍA DEL JUICIO Libro de las Revelaciones: una visión de San Juan

2 EL SUEÑO DEL PROFETA/EL GALLO Un gallo profetiza el fin del mundo

3 MAELSTROM Sobre una historia de Edgar Allan Poe

4 MUERTE DE UNA DAM

5 EJECUCIÓN Una familia rusa, 1919

- 6 LA CAJA DE PANDORA Los dioses crean una mujer que trae los males a la Tierra
- 7 LA INUNDACIÓN Sobre un mito griego de Deucalión y Pirra
- 8 HISTORIA FAMILIAR
- 9 JUEGO DE AJEDREZ La muerte juega al ajedrez con un niño
- 10 ÁNGELES CAÍDOS Una historia del libro del Génesis
- 11 EL BÚHO El búho es un hombre que no cree en el final
- 12 BARCO NAUGRAFADO

Música:

[Fragmentos de música compuesta por Ryuichi Sakamoto: *El mar Mediterrani*, *Wild Palms*, *El último emperador*, etc.]

- 1 Discord/3
- 2 Discord/2
- 3 El Mar Mediterrani/2
- 4 Yamamoto
- 5 Wild Palms/13
- 6 Discord/1
- 7 Discord/1
- 8 Wild Palms/13
- 9 Yamamoto
- 10 El Mar Mediterrani/2
- 11 Discord/2
- 12 Discord/3

Texto:

DDD III, como *work in progress*, usa textos en tres niveles. El “hueso” del texto es la narrativa de Umberto Eco en la novela *La isla del día de antes*. Sus pasajes filosóficos constituyen una segunda capa. Textos escogidos, desde autores medievales hasta simples conversaciones cotidianas, componen el tercer nivel.

La isla del día de antes

- 1 Roberto como él mismo
- 2 Geografía
- 3 Una interrogación
- 4 Experimento con un perro/El arte de la simpatía
- 5 El arte de escribir un libro
- 6 Los padres
- 7 Mi hermano perdido
- 8 Cartas a una señora
- 9 Fantasma en un embarcadero
- 10 La isla de la salvación
- 11 Edad de invención
- 12 La primera y la última vez que Roberto nada

Vídeo/film:

Una instalación de tres pantallas aporta imaginaria visual en diferentes medios (vídeo, cine, animación, imágenes por ordenador...) para ilustrar historias concretas, introducir referencias poéticas e interactuar con los otros elementos escénicos en términos de acción, tono y textura. Los contenidos podrían seguir una estructura de oposiciones binarias tanto como una serie de temas como los elementos, situaciones de destrucción y construcción, imágenes aleatorias e iconos cinematográficos (tal vez fragmentos de películas mudas).

- 1 AGUA/OSCURIDAD/CALMA. Juicio durante el Holocausto/cielo, balanza, infierno
- 2 FUEGO/LUZ/CALMA. Huracán/7 iglesias/*M, el vampiro de Dusseldorf*
- 3 DESTRUCCIÓN/OSCURIDAD/CALMA. Tres acciones diferentes/imágenes aleatorias
- 4 CONSTRUCCIÓN/LUZ/DINAMISMO. Calle surreal/una cuerda alrededor del mundo
- 5 NACIMIENTO/LUZ/DINAMISMO. Ejecución/los hijos del zar/*Napoleón*
- 6 MUERTE/OSCURIDAD/DINAMISMO. Volcán/caja de Pandora/retratos
- 7 MUERTE/OSCURIDAD/DINAMISMO. Lugares vacíos
- 8 NACIMIENTO/LUZ/DINAMISMO. Construcción de una casa/imágenes aleatorias
El nacimiento de una nación
- 9 CONSTRUCCIÓN/LUZ/CALMA. Desierto/signos y símbolos
- 10 DESTRUCCIÓN/OSCURIDAD/CALMA. Lluvia de alas/guerra de letras
- 11 FUEGO/LUZ/CALMA. Ojos-meteoro/tela de araña/*Nosferatu*
- 12 AGUA/OSCURIDAD/CALMA. Un vaso de agua causa el naufragio de un barco

El diseño de la sección de vídeo/film sigue la siguiente estructura:

Agua	Muerte
Fuego	Nacimiento
Destrucción	Construcción
Construcción	Destrucción
Nacimiento	Fuego
Muerte	Agua

El diseño de la sección de vídeo/film sigue los siguientes juegos de contrarios:

Luz	Oscuridad
Calma	Dinamismo
Lentitud	Rapidez
Vertical	Horizontal

¿Existe el deseo del fin del mundo?, preguntan a Heiner Müller. A lo que el dramaturgo, uno de los más sobresalientes colaboradores de Wilson, responde:

El fin del mundo se ha convertido en un problema maniático ya que se puede lograr por medios políticos. Antes, simplemente se era consciente del hecho de un eventual fin. Desde que se puede conseguir a través de la política se ha convertido en un problema molesto para la gente. En consecuencia creo que la excitación acerca de este tema es exagerada. El

fin del mundo es, ante todo, una experiencia individual. Cada ser humano normal sabe de su propia mortalidad, y cuando muere el mundo termina. Se trata de un simple hecho. El aspecto negativo de ello es que el debate en torno al fin del mundo ha afectado al arte. El tono y la propaganda del fin del milenio ha originado el deterioro o la corrupción de la moral y el oficio de los escritores.²⁹

Robert Wilson, en esta línea de pensamiento, muestra en *Death Destruction & Detroit III* una experiencia personal frente al fin del milenio. El alcance de su visión se halla, también, en el futuro.

2.3 Textos en torno a la obra de Robert Wilson

Una reseña de *The Black Rider* firmada por Ángel Fernández Santos (El País, 10 de julio de 1992), se titulaba “Talento caníbal”. Hacía así referencia a la habilidad de Robert Wilson de utilizar y de aprovechar —de apropiarse y de devorar— el talento de otros haciendo uso por ello de su talento caníbal. A Wilson se le puede conocer a través de sus obras de teatro, sus óperas, sus exposiciones o sus diseños. En ocasiones se le encuentra en persona: en una conferencia, un taller, una gala, una entrevista... Pero hay una tercera vía de acceso: sus colaboradores. De hecho, las obras de Wilson son producto de un trabajo en equipo —más o menos obvio—. Sin la aportación de los artistas y profesionales que intervienen en sus obras no se podría entender tanto la peculiaridad del proceso de creación —único— de Wilson como los rasgos distintivos de sus montajes finales.

Esta sección propone una aproximación lateral a la obra de Wilson, a través de algunos de sus colaboradores —Sheryl Sutton (actriz), Laurie Anderson (*performer*), Lou Reed (músico), Heiner Müller (dramaturgo) y Vicente Molina Foix (escritor)— como representantes de las tres décadas en las que se ha desarrollado el trabajo del director norteamericano. Se presentan una entrevista con la actriz de *Deafman Glance* y *Einstein on the Beach* en Nueva York en 1994, una reseña de la obra *Empty Places* de Laurie Anderson en su visita a Madrid en 1992, un artículo de presentación de *Time Rocker* en el Brooklyn Academy of Music (BAM) de Nueva York en 1997 y la reseña de un encuentro entre Robert Wilson y Mel Gussow, crítico cultural de The New York Times, en Nueva York en 1998. Si bien hemos preferido dar prioridad a los textos más específicos acerca de Wilson —colocándolos al principio—, si se hubieran ordenado de forma cronológica, abarcarían cuatro décadas de la obra wilsoniana:

Años setenta. Sheryl Sutton fue la musa de Wilson a finales de los sesenta y principios de los setenta. Ella fue la madre que quitó la vida a sus dos hijos en *Deafman Glance*, la obra que proyectó a Wilson en el Festival de Nancy de 1971. Después Sutton también participó en las reposiciones de *Einstein on the Beach*.

Años ochenta. Laurie Anderson pertenece al grupo de artistas multidisciplinares, como Wilson, que desarrollaron en Nueva York a principios de los años setenta experimentos escénicos que lanzaron sus carreras en el ámbito internacional. Además, Anderson participó en varios montajes de Wilson durante la década anterior y viceversa. (Para *Death Destruction & Detroit III* Wilson pensó encargar a Anderson el diseño de la sección audiovisual).

Años noventa. Lou Reed admira los trabajos teatrales de Wilson, y a éste le encantan las canciones del autor de *Take a Walk on the Wild Side*. Así Reed llegó a componer la última parte de la trilogía de óperas pop de Wilson, que definen una parte esencial de su producción escénica en los noventa. Reed prepara con Wilson una obra sobre Edgar Allan Poe (*Poe-try*).

2000. Además de artistas y profesionales, Wilson ha estado rodeado siempre de otras personas claves durante su carrera teatral. El apoyo de productores tanto como de patrocinadores o expertos (admiradores) de su obra le ha permitido alcanzar muchas de las metas profesionales trazadas. En su encuentro con Mel Gussow, Wilson habla de su carrera artística cuando no le queda más remedio. Prefiere hablar de los fundamentos (atemporales) de sus creaciones. Y de sus proyectos futuros.

2.3.1 *Don Juan último* / Robert Wilson, Vicente Molina Foix³⁰

“Encuentro de dos mitos”

La leyenda persigue a ambos: Don Juan es el mito universal del seductor implacable y Robert Wilson encarna a otro mito no menos fatuo, el sueño de la vanguardia teatral. De su encuentro en el montaje del Centro Dramático Nacional no han salido ilesos: don Juan se hizo carne de un poema surreal y Wilson sedujo con los pinceles de una nueva paleta.

Se piensa en Don Juan como en el conquistador insaciable, símbolo del ímpetu varonil, encantador de serpientes. Y el director de escena Robert Wilson tampoco escapa del exotismo de las descripciones míticas. Físicamente, por ejemplo, se le ha adjudicado la apariencia de astronauta retirado o de coronel de marines: figuras distantes, poco comunes: el primero viene del espacio y el segundo del cine. Cuando lo cierto es que el prestigio internacional de Wilson contrasta en España con el escaso conocimiento de su obra. Hasta que llegó el 92, año de descubrimientos, y este hombre de Texas (que está más cerca que la luna) comenzó a aparecer por todas partes.

En el ámbito de las artes plásticas, Wilson fue protagonista de tres exposiciones: dos en Madrid, en la galería Gamarra y Garrigues (dibujos y esculturas) y en el Círculo de Bellas Artes (vídeos), y otra más en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), donde se presentó la última gran exhibición de sus trabajos multidisciplinares, tras las macroexposiciones de Boston y París. Los amantes de la ópera contemporánea, por fin, vieron en Barcelona y Madrid una obra que ya ha recorrido medio mundo, *Einstein on the Beach*. Y en teatro, programa doble: *The Black Rider* por el Thalia Theater de Hamburgo en el Teatro Central de Sevilla, y el primer montaje español de Wilson, en el Centro Dramático Nacional (CDN), dentro del Festival de Otoño y Madrid Capital Europea de la Cultura: *Don Juan último*.

Excepto Frida Parmeggiani (vestuario), Heinrich Brunke (iluminación) y Giuseppe Frigeni (coordinación escénica), el resto del equipo era enteramente español. Vicente Molina Foix, director literario del CDN, es el autor del texto. Mariano Díaz compuso la música. Y en el reparto, encabezado por Julieta Serrano y Toni Cantó, estaban Charo Amador, Ana Gracia, Nathalie Seseña, Nuria Gallardo, Débora Izaguirre, Mar Díez y Francisco Maestre, entre otros. De modo que Wilson aterrizó en Madrid sin los nombres propios que tanto han contribuido a su fama, como los músicos David Byrne y Tom Waits, la actriz Adelle Lutz, el actor Otto Sander, la coreógrafa Suzushi Hanayagi o el escritor William S. Burroughs.

Fama temprana la de Robert Wilson. *The King of Spain* (1969) fue su primera obra de envergadura, cuyo título proviene de un recuerdo infantil: de pequeño quería ser rey de España. Y tan sólo un año después, la consagración internacional: *Deafman Glance*, sobre la cual Louis Aragon en carta abierta a André Breton dijo: "El milagro ha sucedido. No he visto jamás un espectáculo más bello". Más tarde aparecieron, entre sus creaciones más destacadas: *Ka Mountain and Guardenia Terrace* (1972), *The Life and Times of Joseph Stalin* (1973), *A Letter for Queen Victoria* (1974), *Death Destruction & Detroit* (1979), *the CIVIL warS* (1983). Y, desde 1985, numerosas óperas: sólo el año pasado Wilson dirigió *Parsifal*, *La flauta mágica* y *Lohengrin*. Con importantes premios recibidos, y producciones en los grandes teatros de Europa y Estados Unidos, en la actualidad se prodiga en proyectos como la ópera *White Raven*, con Philip Glass, y una nueva colaboración musical con Tom Waits basada en *Alicia en el país de las maravillas*.

Resonancias propias

En 1990 José Carlos Plaza, director del CDN, propuso a Robert Wilson la creación de un montaje. Por sugerencia de Vicente Molina Foix, se acordó la puesta en escena de un Don Juan que, tras un taller previo y un verano de duros ensayos, se presentó el pasado 27 de septiembre en el Teatro María Guerrero de Madrid con el título de *Don Juan último*. De él se ha destacado la belleza del texto, la

fuerza plástica del diseño y la excelente interpretación de los actores. Pero también se ha visto en el espectáculo falta de teatralidad, incapacidad resolutoria y agotadora inmovilidad. De fondo: la que parece incuestionable oportunidad de producir una obra a una figura de primer orden en el panorama escénico mundial, y la escasez en España de artistas que coincidan en los planteamientos de quien insiste en un teatro que también otros intentaron hace veinte años pero que, al mismo tiempo, avanza horizontes de la escena del año 2010.

Los planteamientos de Wilson proceden de una fuente convulsa. Primero son Duchamp, las veladas dadaístas en Zúrich y Berlín y las representaciones surrealistas de París entre 1916 y 1923, con Picabia, Aragon, Tzara y Artaud entre los artistas vinculados a esa vanguardia. Después irrumpió el “silencio” de John Cage, el *happening* y el *performance* a través de sus pupilos: Allan Kaprov y creadores de Fluxus como Joseph Beuys, Wolf Vostell y Nam June Paik. Confluyen entonces el *body art*, las *esculturas vivientes* (Gilbert & George), The Living Theatre, Laurie Anderson y Bob Wilson, entre otros. Nos situamos en torno a 1965, cuando nace el videoarte, medio en el que Wilson también trabajará: *Video 50* (1978), *Deafman Glance* (1981), *Stations* (1983), *La femme à la cafeterie* (1989), *La muerte del rey Lear* (1989) o *Mr. Bojangles Memory* (1991). Sin olvidar nombres esenciales como Brecht o Beckett, quienes ya habían transitado un camino fundacional, que dio paso a la reinención de bases estéticas y conceptuales en teatro.

El legado que Wilson recoge se proyecta hacia un arte muy personal, con la imagen como elemento clave. Si bien el texto ha adquirido relieve en sus obras de los últimos años. Y siempre dentro de una propuesta “no manipuladora” —como apuntó en consanguinidad Richard Foreman—, que conecta con libertad al espectador con los *tableaux vivants* expuestos en escena. La energía interna del actor y el movimiento (vía Oriente), así como la plástica y la tecnología aplicada, son también piezas esenciales de un puzzle que halla gran parte de su sentido en la arquitectura y la pintura. Y, como en la obra de todo artista genial, en la poesía. Llegamos así a *Don Juan último*, un espectáculo interdisciplinar que participa de este bagaje delirante y que a través de la apartación española incorpora resonancias propias. Sobre todo, desde la intención de recrear el mito de don Juan, con la figura de la madre como eje central, cuyos recuerdos dan vida a los personajes (y las imágenes) de la obra: como un *flash-back* cinematográfico. En el prólogo (El despertar) aparece la infancia de Juan; en el segundo acto (El duelo), un joven seductor y despilfarrador; el *scherzo* (El descubrimiento) es un *film* producido por Telemadrid con el conocido director de fotografía José Luis López Linares, donde la imagen muestra una secuencia de depredación cavernícola y la palabra —en el discurso paralelo: crónica del descubrimiento/carta a la madre— sugiere la extrapolación de un deseo: la incierta conquista de lo soñado; en el cuarto acto (El origen) se multiplican las

sombras de don Juan que, al final (El convidado) sólo quiere ser Juan. En el silencio.

Sensibilidad oeste

Julieta Serrano es la madre. Su interpretación, como corresponde a su maestría, resultó fantástica: “La obra es muy feminista al hablar de un hombre arquetípico que malogra la riqueza interior de la mujer —señala—. Para mí ha sido una aventura estimulante y agotadora: trabajar tan pendiente del tiempo, la luz, los objetos, los gestos... implica un trabajo complicadísimo”. Toni Cantó es don Juan, en una actuación más contenida y quizá más lograda que nunca. Y el resto del reparto magnífico: preciso, compenetrado. El vestuario de Frida Parmeggiani, colaboradora de Wilson desde hace nueve años, responde a la calidad altísima de su teatro: “Partí de la idea de un Renacimiento abstracto, con trajes de seda salvaje, formas sencillas y geométricas, y colores muy españoles: blanco, rojo, oro, violeta...”. La música de Mariano Díaz no desmerece junto a las figuras que rodean al director norteamericano, en secuencias rítmicas eclécticas, evocadoras y con personalidad. También la luz de Heinrich Brunke es un espléndido exponente de las ideas de Wilson (quien afirma que su mayor aportación al teatro ha sido su trabajo de iluminación), actuando y evolucionando en sentido orgánico, de forma muy expresiva, al tiempo de las acciones.

Por último, el texto. Tras autores como Heiner Müller, Virginia Woolf o Marguerite Duras, Wilson ha trabajado una vez más con un escritor de “sensibilidad oeste”, Vicente Molina Foix, a quien conoció hace años. De un lado, don Juan, “libertino, cargado de signos y cicatrices históricas, casi ahogado por el peso de las proyecciones ajenas” —explica el autor— y de otro lado, Wilson, “especialista de los espacios limpios y el despojamiento”. Con estas referencias Molina Foix realiza una creación hermosa y audaz, plena de intensidad. Tres fueron sus apuntes temáticos: la madre de don Juan, ausente en todos los tratamientos del mito, que da entrada a “la memoria vindicativa, voluptuosa, culpable de las mujeres”; el fantasma del padre, que introduce “la angustia del protagonista por su falta de originalidad, a su vez extendida a los dobles”; y el propio don Juan, “apremiado por un afán coleccionista”, que trata de calmar los límites de “su insaciabilidad estrechamente humana”. Al final, la exploración de “las tierras vírgenes de la pasión” conduce a Juan al silencio. Es decir: la búsqueda, la duda constante, la emoción contenida. Y el eco universal de su soledad se expande de forma radical en el montaje de Robert Wilson, un nombre esencial en el arte de este fin de siglo, que encuentra en *Don Juan último* su visión personal del mito.

“Rechazo el teatro que presenta conclusiones”

Transcurridos apenas unos pocos segundos de conversación, las manos inquietas de Robert Wilson se adelantan a sacar una pluma. El gesto —y no las palabras que hasta ese momento había pronunciado— anuncia una acción posterior: el dibujo. El gesto sugiere también un rasgo fundamental en la personalidad de quien lo ejecuta, porque resulta difícil imaginar a *Bob* hablando sin que sus dedos pinten en el aire alguna figura o sin la concreción gráfica de sus pensamientos sobre un papel. Después llegan las acciones: los pequeños juegos con movimientos inventados que brotan en Wilson casi por imperativo natural. Como en su teatro.

Otra característica de este tranquilo texano que suele vestir de riguroso color negro, es la lentitud y extensión de sus comentarios. (Algo apremiante cuando una larga lista de periodistas espera ser atendida). A continuación recogemos algunas respuestas hilvanadas de una entrevista exclusiva para El Público con *Don Juan último* de fondo:

—¿Cuál es su modo particular de afrontar un montaje teatral?

—“Mi sistema de trabajo es completamente diferente del convencional, donde abundan las referencias realistas o naturalistas. Por ejemplo, un elemento esencial en el proceso de creación de mis espectáculos es el *visual book* (libro visual), el cual está íntimamente ligado a la creación del texto desde su origen. En el *visual book* se esbozan ya los gestos, los movimientos que el actor debe realizar: éste o éste o éste otro [indica con los brazos]. Cada posición tiene un significado. En el teatro tradicional se trata de ilustrar el texto con todos los recursos posibles, en un contexto en el que prima lo literario. En cambio el sentido de lo que yo pretendo comunicar es diferente. En teatro me interesa el aspecto visual, siempre con una intención primordial: establecer vínculos efectivos con el público”.

—¿Cómo abordó la creación de *Don Juan último* en colaboración con Vicente Molina Foix?

—“Creo que la colaboración ha sido excelente. Al principio fue difícil para mí ajustarme a un sistema de trabajo donde otra persona se encarga de elaborar el texto. Pero el resultado ha sido muy interesante. Partimos de una estructura básica: la obra está dividida en cuadros: uno, dos, tres, cuatro [dibuja el esquema de cada uno de ellos en un papel]. Establecemos la relación entre el uno y el dos, el tres y el cuatro... [desarrolla algo más cada cuadro y los inunda de flechas]. Entonces entra en juego el texto. Un texto que vincula las distintas partes de esta estructura en base al trabajo que realizamos previamente en el taller. Y viceversa”.

—¿En *Don Juan último* ha seguido las pautas de sus espectáculos anteriores o ha experimentado nuevas formas de expresión?

—“Creo que se trata más bien de una continuación. *Don Juan último* es una parte más de una larga obra. Pero, como cada uno de mis montajes, posee muchas particularidades. En definitiva, éste es el teatro que no me interesa [señala las poses de diversos actores en una revista]. Mira este. Y este otro [imita las muecas]. Es ridículo. Todo exterior. No. Estoy interesado en algo diferente, algo que tiene que ver más con las emociones que se encuentran en el interior del actor y que, no obstante, llegan con toda nitidez al espectador”.

—Su concepción del teatro se fundamenta en ese sentido en la sugerencia...

—“Cierto. Rechazo el teatro que presenta conclusiones. El teatro que busca ser interpretado es el que me interesa: el teatro que hace preguntas. Todos los espectáculos de mi carrera teatral se basan en este presupuesto: en ellos se ignora cuál será la actitud del espectador, qué pensará o qué dirá. Porque mis obras no muestran una idea única, sino vías de acceso a ideas múltiples. Realmente creo que es tiempo para pensar. Tiempo para tomar decisiones propias. Y en mi teatro muestro decisiones, que en ningún caso pretenden ser imposiciones. Por qué algo está aquí y no allí o en otra parte [coloca una revista sobre sus rodillas, sobre el sillón, en el suelo]”.

—¿Qué encuentra en el teatro y la ópera como medios escénicos diferentes?

—“Bueno, en principio el teatro y la ópera están determinados por la especificidad de sus públicos. Cuando alguien va a la ópera espera ver algo distinto que en el teatro. Y son el director, los actores, etcétera, quienes dan forma a esas expectativas. Si bien dentro de mis planteamientos para la escena hay variaciones sustanciales. Intento ante todo, a través de la ópera y el teatro, crear un lenguaje diferente, un nuevo código artístico. Este nuevo lenguaje debe ser entendido por el público, incluso deseado. No ha de ser destructivo, sino que ha de establecer un diálogo nuevo con el espectador. Por ejemplo: [se retuerce una mano y, en una secuencia repetitiva, se la lleva a la nariz lentamente media docena de veces]. No es necesario hablar inglés para entender esto. Pero, ¿qué es?, ¿cuál es su significado?”.

—Tal vez no signifique nada. Como en los sueños. Louis Aragon dijo al ver *Deafman Glanca* que aquello era lo que los surrealistas habían soñado que sería una obra de arte surrealista en el futuro.

—“No, no dijo que *Deafman Glance* fuera un producto surrealista. Y esto puede conducir a malentendidos. Aragon habló de que no se trataba de surrealismo sino de una propuesta que contenía gérmenes surrealistas. En efecto, habló de sueño de surrealista, pero es preciso conocer el contexto”.

—Por los últimos trabajos realizados y por sus proyectos actuales se diría que prefiere Europa a Estados Unidos para crear...

—“Sí. La verdad es que sí. Trabajar ahora en Estados Unidos es complicado. Existe una ola tremenda de conservadurismo que dificulta la continuidad de una obra diferente. Además, el público europeo es más abierto”.

2.3.2 *Time Rocker* / Robert Wilson, Lou Reed³¹

Después de *The Black Rider* y *Alice*, *Time Rocker* cierra la trilogía

“La ópera pop de Robert Wilson y Lou Reed llega a Nueva York”

Time Rocker es el encuentro de dos grandes creadores del arte contemporáneo: Robert Wilson y Lou Reed. Tras una fructífera colaboración con Tom Waits en *The Black Rider* y *Alice*, el fundador de la legendaria Velvet Underground compuso la música final de una trilogía escénica de Wilson inmersa en la cultura popular. La sofisticación de la vanguardia teatral se funde con el desgarrar del rock.

Time Rocker se estrenó en junio del año pasado en el Thalia Theater de Hamburgo. Está basada en la novela *Time Machine* de H.G. Wells, con diseño y dirección de Robert Wilson, música de Lou Reed y libretto de Darryl Pinckney. Ahora inicia su presentación en Estados Unidos en el Brooklyn Academy of Music (BAM) de Nueva York del 12 al 23 de noviembre. En la presentación de esta ópera se destacan “las dieciséis canciones de Reed, la escenografía característica de Wilson, una iluminación impresionante y una dirección muy estilizada”. *Time Rocker* comienza con la desaparición del doctor Procopius en el siglo XIV en Londres; los dos personajes principales, Nick y Priscilla, son acusados del asesinato de su maestro por lo que escapan a través del tiempo en un pez gigante; inician así una aventura que les llevará a lugares como el antiguo Egipto, un fumadero de opio del siglo XVII y Kansas.

De esta manera Wilson repite la fórmula que combina relatos fantásticos con música pop. Su adaptación de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, *Alice* (1992), tiene música de Waits y texto de Paul Schmidt, y *The Black Rider* (1990) se basa en *Der freischütz* de A. Apfel-F. Laun y *The Fatal Marksman* de Thomas de Quincey, para la cual Waits también creó la música y las canciones, y William S. Burroughs se ocupó del texto. *The Black Rider* se presentó en 1993 en el Teatro Central de Sevilla, donde este mismo año Wilson ha mostrado su versión de *Hamlet* en la que interpreta todos los personajes de la obra de Shakespeare. *Alice* y *Time Rocker* aún no han llegado a España, pero puede

haber otras oportunidades ya que Wilson —tras un intento fallido en París— no abandona la idea de montar algún día la trilogía completa.

Wilson, visionario; Reed, incombustible

El BAM ha sido la casa de Robert Wilson durante décadas acogiendo desde *The Life and Times of Sigmund Freud* (1969) hasta *Alice* (1995). No obstante, la presencia de este director en Nueva York ha sido muy escasa. En Europa se ha seguido más de cerca su carrera, sobre todo en Alemania y Francia, por lo que hace un tiempo comentó: “En el Kammerspiele [Múnich] tienen a Chéjov, Shakespeare, Sean O’casey, *Medea*, *Tasso* de Goethe y una de mis obras. ¿Dónde hay un programa así en Nueva York?”.

En Estados Unidos conocen poco a Wilson a pesar de ser uno de los creadores más sobresalientes de la escena mundial. En El País escribía el mes pasado Vicente Molina Foix que “no hay en el teatro contemporáneo ningún artista tan inmediatamente reconocible por sus figuras de estilo”. De hecho, las artes visuales han alcanzado con su obra visionaria una enorme riqueza en su extensión multimedia, interés totalizador que Wilson explica así: “Trato de crear un equilibrio entre lo que se escucha y lo que se ve de modo que se puedan realizar ambas cosas al mismo tiempo”.

Lou Reed empezó a componer para unir sus dos pasiones: la escritura y la música. Fusión de la que surgieron algunos de los mejores álbumes de la historia del rock —con Velvet Underground—, el brillante *Street Hassle* y el revolucionario *Metal Machine Music* a lo largo de treinta años de incombustible carrera. Tal vez, como él dice, debido a la “transmisión de mucha electricidad”, que le ha llevado además a intervenir en nueve películas, entre ellas, *Blue in the Face* de Paul Auster.

Después del disco *Set the Twilight Reeling* y el libro de canciones *Between Thought and Expression*, este otoño Reed presenta una exposición de fotografías en el Photographic Resource Center de Boston y regresa al BAM (tras *Songs for Drella* con John Cale y Jerome Sirlin en 1989). Ahora reaparece junto a Wilson en una ópera pop, manifestación artística a la que se ha acercado con prudencia. Como ha comentado en su estudio del Village a un periodista neoyorkino: “No quiero ser pretencioso llamando arte a lo que hago, tan sólo espero que sea puro y honesto de pensamiento y expresión”.

BAM, satélite de la vanguardia

El Brooklyn Academy of Music es un satélite alejado de Manhattan, la isla donde reinan los grandes empresarios de Broadway. La comercialidad de los musicales encuentra su réplica en una apuesta decidida por las vanguardias escénicas. En su XV Aniversario el “Next Wave Festival” del BAM ofrece un programa con

nombres como Merce Cunningham, Pina Baush y Anne Teresa De Keersmaeker (danza), Liz Swados y Northern Broadsides (teatro), Kronos Quartet y Don Byron (música). Figuras y compañías que pertenecen a distintos estilos, generaciones y países, unidos por el interés por la innovación. La música sinfónica, con la Brooklyn Philharmonic Orchestra, consolida su prestigio gracias a la dirección de Robert Spano. Y, como complemento, la propuesta más innovadora es el ciclo "Artistas en acción", donde jóvenes creadores del ámbito audiovisual muestran obras diseñadas para el teatro en distintos espacios alternativos de Nueva York (Majestic, The Kitchen y PS 122).

Ópera, Shakespeare y rock'n'roll

Robert Wilson ha evolucionado en los últimos años hacia propuestas escénicas que han transformado el perfil de su obra. En la ópera, la danza y la música popular ha realizado incursiones un creador tan global como minimalista, tan experimental como elegante. De manera que los márgenes de su estética y, por consiguiente, de su audiencia se han ampliado enormemente.

Al ocuparse del repertorio clásico —*La flauta mágica* de Mozart, *Madame Butterfly* de Puccini, *Lohengrin* de Wagner...— ha alcanzado tal nivel artístico que J. A. Vela del Campo lo denomina "milagro para la ópera". Sin olvidar la vanguardia: *Three Saints in Three Acts* de Virgil Thomson y *T.S.E.* junto a Philip Glass. Wilson se ha atrevido con autores de reconocida envergadura literaria: desde Eurípides y Ovidio, pasando por Shakespeare, Chéjov, Wilde y Buchner, hasta Virginia Woolf. Incluso se interesa por David Mamet. Aunque también, en su faceta más radical, montó varios textos de Heiner Müller.

Hace dos años estrenó una pieza completa de danza, *Snow on the Mesa*, con la compañía de Martha Graham y vestuario de Donna Karan. Aunque trabajó con David Byrne y Laurie Anderson, se ha acercado con mayor contundencia a los ritmos contemporáneos a través de figuras del rock como Lou Reed y Tom Waits. Y para el año 2000 prepara un montaje con David Bowie y Brian Eno. El canal alemán ZDF le ha encargado la creación de un programa nocturno de televisión. Prepara obras de Strindberg, Ibsen, Brecht, y colabora con Susan Sontag, Jessey Norman, Dominique Sanda, Lucinda Childs... Entre sus próximos compromisos están el Théâtre Bobigny, el festival de Salzburgo, el Museo Guggenheim y el Lincoln Center de Nueva York. En los doce proyectos en los que ha trabajado durante el pasado verano las fronteras desaparecen y surgen el teatro danza, la ópera teatral, el *performance* audiovisual, la instalación multimedia..., junto a lo que no tiene ni denominación ni explicación. Todo ello con el inconfundible sello de Robert Wilson.

2.3.3 Conversación pública / Robert Wilson, Mel Gussow³²

En el 92nd Street Y Tisch Center for the Arts/Unterberg Poetry Center de Nueva York el 18 de febrero de 1998 se presentó un encuentro entre Mel Gussow y Robert Wilson.

Empecé a hacer teatro cuando vi bailar a Jerome Robbins. Aunque, en realidad, a mí no me gustaba el teatro. Por eso empecé a hacerlo. Si me hubiera interesado nunca habría hecho teatro.

El título del acto "Robert Wilson en conversación con Mel Gussow" resultó muy acertado. Wilson habló todo el tiempo. De Gussow se escucharon unas pocas preguntas y comentarios. Y sólo cruzaron la mirada en una ocasión.

Lo más difícil en teatro es caminar. No se puede caminar de la misma forma en la calle y sobre un escenario. ¿Han visto a los actores en Broadway?

Vestido con un traje azul marino muy oscuro de Armani en contraste con unos zapatos marrón claro de punta, Wilson situó su silla frente a los espectadores. Tomó el micrófono como un cantante pop y empezó la función.

Raymond Andrews, el niño autista (aunque no me gusta la palabra autista) me podía comunicar de una forma diferente. Se suponía que no era inteligente pero tenía una inteligencia distinta. Y una manera de expresarse a través de su propio lenguaje.

Sentado con la espalda rectísima, la mirada teatral —frontal o perdida en algún punto perpendicular en las alturas del patio de butacas—, las piernas dispuestas como si estuviera posando para un retrato regio, las manos que no cesan de tocarse con suavidad... Es el personaje Robert Wilson.

En mis primeras obras trabajé con actores amateur porque de otra forma nunca hubiera unido a personas tan diferentes. Son personas que, si se encuentran bien consigo mismas, si se conocen bien, pueden ser ellas mismas sobre el escenario. De manera que la gente verá algo auténtico.

Nunca interrumpe. Siempre responde con cuidado. En ocasiones se toma mucho tiempo —para él, seguramente, insignificante— al responder.

Cuando conocí los trabajos de Merce Cunningham y de John Cage me interesaron mucho porque pensé que aquel era un espacio en el que podía estar. Un espacio mental. Un lugar donde podía vivir.

Con una modulación binaria: tono muy bajo y tono muy alto. Y de forma contundente: todas las frases tienen un punto final.

Era increíble ver la cara de Martha Graham cuando estaba bailando. Su frente permanecía abierta. Amplia. Si se cierra la frente se cierra la mente y se cierra la actitud necesaria para interpretar.

No deja de levantarse. Se aproxima al público. Lo mira. Habla. Interpreta. El movimiento es constante. Nunca se interrumpe. El problema del mal teatro es que es discontinuo. Incluso en el reposo existe movimiento. Cuando un actor está de pie, quieto, todo su organismo se mueve. Su mente se está moviendo.

Pasa de la gravedad de su voz y su gesto a una sonrisa infantil y traviesa.

Una vez vi en el zoo del Bronx un oso polar. Me quedé observándolo durante mucho tiempo. Se acercaba caminando hacia un pequeño precipio y, al llegar, siempre se daba la vuelta de la misma forma.

Piensa que se ha vinculado demasiado su obra a los sueños.

Una vez le preguntaron a Einstein: Por favor, puede repetir lo que acaba de decir. Y él dijo: Para qué. Todo es el mismo pensamiento.

Cuenta Wilson que en una obra japonesa del siglo XIV del tipo "el hombre se marcha, la mujer lo espera, cuando él regresa después de muchos años ella cae enferma", hay elementos muy abstractos. Y el público oriental los acepta.

Puedo ver una obra *nô* una y otra vez. Me gusta el teatro *nô*. Me gusta mucho una obra de teatro *nô*.

No volvería a hacer una obra de siete días de duración —*KA MOUNTain*— o de doce horas —*The Life and Times of Joseph Stalin*—. Cada obra tiene su tiempo. cada obra vive en la memoria.

Proust decía que escribió la misma novela durante toda su vida.

Traza un rectángulo imaginario en el aire. Lo llena de rayas. Traza la misma figura al lado. Coloca un punto en el espacio. Siempre, —dice— siempre ese punto será más expresivo.

Dibujo mucho. Es una forma de pensar.

Tras la máscara del más grande histrión se puede hallar timidez. Robert Wilson ha ido a más de un lugar a lo largo de su vida donde se ha escondido en un rincón. Sin hablar.

El silencio no existe.

2.3.4 *Einstein on the Beach* / Sheryl Sutton ³³

Sheryl Sutton fue durante años actriz habitual en los montajes de Wilson. La entrevista, realizada para el presente estudio acerca de Robert Wilson, tuvo lugar el 23 de noviembre de 1992 en el Gramercy Hotel de Nueva York. Sutton se encontraba en la ciudad para presentar una reposición de *Einstein on the Beach*, la ópera de Wilson y Glass estrenada en el Metropolitan Opera House en 1976. Montaje en el que también participó esta actriz afincada en Alemania.

Encuentro

Conocí a Bob en 1971 en la Universidad de Iowa, donde estudiaba teatro. Allí se creó un centro donde se impartía danza, música, teatro y arte. Bob era un profesor invitado.

Había actuado en un cortometraje de alguien que conocía a Bob. Estaba buscando a una chica negra y fui a hablar con él. Entonces comenzó a dibujar cada escena, una encima de la otra, en lo que al final era un completo garabato. Hablaba de tres hombres ciegos persiguiendo a un ciervo, de ranas... y yo lo vi todo inmediatamente. Le dije: me fascina, tengo que formar parte de esto como sea.

Imagen y movimiento

Estaba a punto de abandonar el teatro. No me interesaba nada de lo que veía. El trabajo de Bob está basado en la imagen y el movimiento: lo que buscaba. Wilson comenzó en Europa a través de Francia, donde había mucha formación en danza clásica pero poca experiencia en danza experimental. Tras *Deafman Glance* di clases en Nueva York; me marché a Francia y trabajé con coreógrafos en Suiza.

Influencias

Nadie procede de la nada. Wilson pertenece al grupo de creadores que en los sesenta y setenta hacían lo que se ha venido a llamar danza posmoderna. Eran Merce Cunningham, Lucinda Childs, Trisha Brown, Steve Paxton...

Entonces los bailarines y coreógrafos estaban más vinculados a los músicos como John Cage o Philip Glass. El teatro se encontraba siguiendo un desarrollo particular, con gente como Joseph Papp, John Chaikin y Squat Theater.

Vanguardia

Lo sobresaliente de la vanguardia es que utiliza lo cotidiano, lo mundano, como base del arte. Destruye una barrera. Supone un puente entre la cultura popular y la llamada alta cultura. En 1976 *Einstein on the Beach* llevó la vanguardia del SoHo al Metropolitan Opera House: clásico, convencional. La gente se sentía

afectada pero no sabía expresar cómo. Muchos se dormían durante la larga representación [cinco horas] y al despertar no sabían cuál era la realidad y cuál era el sueño.

Método de trabajo

Trabajar con Wilson puede resultar un viaje de exploración de uno mismo. Tienes que hacer las cosas por tu cuenta, y se crea una química del cuerpo, por ejemplo, con la repetición. Repitiendo un movimiento se convierte en una parte de tu propio lenguaje.

Con respecto al espectador se mantiene una posición democrática: puede pensar lo que quiera, puede sentir lo que quiera. En el teatro convencional se espera una respuesta concreta: ahora el público debe llorar, ahora debe reír... El teatro de Wilson es más real porque es más honesto.

Preferencias como intérprete

Lo que más me gusta de Wilson es la posibilidad de descubrir la obra, el personaje, la música, los otros actores..., uno mismo. Lo peor son los ensayos: de entre ocho y diez horas al día, a veces durante seis semanas. Es terrible.

Rasgo distintivo

La firma de Wilson es la luz. Antes tiene que ver la escena, la voz, la escenografía... Entonces comienza a trabajar como un escultor. Y es un proceso muy duro.

Evolución de la obra

Existe una evolución de su trabajo al tiempo que se trata de la misma visión. No es un teatro de actores ni un teatro literario. Es un teatro innovador, vivo, importante para la nueva expresión americana, de vanguardia. Como actriz te puedes sentir manipulado. Tienes una misión. Tu personaje no está nada claro y a través de la interpretación debes encontrarlo. No se sigue una definición clara. Bob no quiere saber cuál es la psicología de tu personaje sino que te da una enorme libertad y despierta tu creatividad. Otras veces es muy específico acerca de cómo se debe ejecutar una acción, sobre todo en cuanto al tiempo y la actitud.

Influencia oriental

Bob ha tomado el sentido japonés de la arquitectura, la estructura y el estilo de la pintura a través de la ceremonia. Su trabajo tiene un aura religiosa, una estética que no ha sido reproducida en la cultura americana, donde no existen valores que haya que reverenciar. Es una cultura pop.

Kabuki

Trabajé con Suzushi Hanayagi en *The Knee Plays* y *Alceste*. Es una magnífica bailarina, coreógrafa y maestra. Practica kabuki desde los tres años, aunque también ha practicado danza contemporánea [bailó con Martha Graham]. Si procedes de fuera, careces de estilo, de mentalidad y de lenguaje: el kabuki es muy difícil. Es interno, concentrado y poderoso. Es una clara influencia en Wilson.

Actuación

Comencé a bailar con Andrew deGroat. Y he participado en muchas obras con Bob: *Terrace*, *A Letter for Queen Victoria*, *The Life and Times of Joseph Stalin*, *the CIVIL warS*, *Alceste*... En *the CIVIL warS* era la mujer más alta del mundo; hablaba con un enanito alzada sobre una especie de marioneta gigante. Y en *The Knee Plays* eran dibujos en blanco, negro y beige; predominaba la música —preciosa, de David Byrne— y la coreografía —de Suzushi Hanayagi—.

Texto

La dificultad con las palabras es que los actores dicen cosas innecesarias. Al decir *to be or not to be* hay que creérselo. Y eso puede ser peligroso. La mayoría de las veces no funciona. Hice con Bob un Ibsen y eliminamos más de la mitad del texto: durante tres horas se repetía lo mismo una y otra vez.

Personaje

Siempre hago el mismo tipo de personaje: mujer madre, mujer asesina, mujer que miente, mujer misteriosa, mujer fantasma, mujer diosa, mujer hombre, niña niño... El matiz proviene de la potencia de la presencia. Yo soy como una manzana. A veces la manzana se muestra en la luz, en la oscuridad, en la sombra...

Tiempo

El tiempo siempre es relativo. Todo ocurre en armonía. Cada gesto está en una escala. Cada gesto procede de una actitud diferente. Existe un tiempo real, un tiempo teatral y un tiempo ceremonial. La combinación de los tres permite al espectador soñar. Y la lentitud del movimiento y la quietud liberan la mente y permiten que viaje como en el cine. Al ver una película lo que importa es la película anterior. Y Bob traslada este mecanismo al teatro.

Cine

El cine es el arte del plano corto, del detalle. Es muy complejo. Los vídeos de Bob conservan un sentido arquitectónico del que carecen la mayoría de las obras de otros creadores.

Danza moderna y vídeos musicales

Me gusta La la la Human Steps. Y los vídeos musicales. Me gusta todo lo nuevo. Lo que es honesto.

2.3.5 *Empty Places* / Laurie Anderson³⁴

Empty Places, espectáculo multimedia de Laurie Anderson

“La palabra es lo más importante”

La obra de Laurie Anderson es la expresión poética e intelectual de una originalísima *performer* que integra sabiamente música, imagen y palabra.

Esta bostoniana atractiva, compositora y cómica, mezcla contenidos, relatos cortos, gags, sueños, diapositivas, películas y música. Un heterogéneo fruto de sus experiencias como pintora, escultora, compositora, poeta, fotógrafa, cineasta, experta en electrónica, vocalista e instrumentalista, para “intrigar, entretener y retar al público con sus espectáculos multimedia”. Cuando se cierra una década en la que la música moderna se ha prostituido hasta la saciedad, cuando el plagio es más frecuente (y más útil) que la creación en el mundo de las artes plásticas, cuando el cine comercial se ha adueñado del entretenimiento colectivo, cuando el vídeo se apura para no perder el tren de las esperanzadoras energías que lo vieron nacer y, en fin, cuando el arte escénico parece un espectro de sí mismo.

La música y las imágenes que extrae Laurie Anderson proceden de fuentes inusitadas, con frecuencia desconcertantes, como señala el programa de su último montaje *Empty Places* (Lugares vacíos). La marca distintiva de Anderson, “la magia electrónica”, se alimenta en este trabajo de instrumentos como el *vocoder*, el sintetizador y el violín digital. Configura su lenguaje multidisciplinar con navajas, tenedores, bloques de madera o hielo, el *kayageo* coreano, cámaras, todo tipo de sonidos animales, voces en español, francés y japonés... Y nutre su material creativo fundiendo influencias tan dispares como Pinchon, Melville, Burroughs o Shakespeare. La paradoja se confunde con lo *minimal*. Y el transformismo estético y conceptual de Anderson sumerge al espectador en un desguace de códigos, redistribuyendo las parcelas y puliendo con elegancia la textura de sus ideas, sonidos, imágenes, palabras...

Licenciada en historia del arte, pasó de la escultura a la fotografía y las artes electrónicas a principios de los setenta. Durante las tres últimas décadas ha actuado en solitario y ha participado en exposiciones de arte colectivas e individuales, mezclando poesía, relatos cortos, canciones, hasta construirse una buena reputación como *performer*. En 1980 grabó el disco *United States*, que se convirtió en objeto de culto en su país y supuso su lanzamiento internacional.

Rodó la película *United States IV* al año siguiente. En *Big Scene* (1982) introdujo la narración, la música electrónica punta y la voz. Para *Mister Heartbreak* (1984) Anderson llamó a Peter Gabriel y otros músicos e incorporó film, animación, textos y artefactos electrónicos. Con *Natural History* (música e letras incisivas, diagramas, fotografías, dibujos y secuencias animadas) recorrió su país y Europa en 1986. Después lanzó el film *Home of the Brave*.

Contenido ideológico

Empty Places —incluido en su último album, *Strange Angels*— se aproxima a una audiencia más amplia. Como se pudo ver en su gira española (Festival de Tardor de Barcelona, Madrid, Zaragoza...), alterna, superpone y funde constantemente la narración a través de los textos, las canciones y los vídeos. Anderson se sirve de micrófonos que filtran su voz en masculino, femenino, neutro o, incluso, polifónico. La música sirve sobre todo para crear ambientes sonoros de marcada tendencia repetitiva y minimalista. O bien para acompañar su voz, que recuerda en ocasiones ciertos registros líricos de la cantante Lene Lovich. Igual ocurre con el montaje visual, raramente ajeno a la palabra, elemento esencial de la obra-concierto.

De Laurie Anderson se ha alabado aquí su simpatía, humildad, sensatez y sentido del humor, así como su naturalidad y su esfuerzo por llegar al público (dice todos los textos en castellano y cuando canta en inglés ofrece una traducción simultánea). De su espectáculo se ha dicho que se sale con la impresión de haber pasado un rato inteligentemente entretenido, sin saber bien cómo definir lo que se acaba de ver, oír y sentir, y se ha destacado su originalidad tímbrica. Pero también han hablado los críticos del escaso interés de los textos “directos y poco sutiles”, de la monotonía y repetición de sus composiciones y del alejamiento en el espectador que crea la música pregrabada.

Empty Places es un espectáculo de alto contenido ideológico. La tecnología actúa como soporte de un revolucionario soporte de expresión artística, intelectual y poética al mismo tiempo, definida por su cotidiano intimismo y su sincero compromiso político. Anderson habla de Reagan y Bush, el conservadurismo, la segregación racial, la discriminación de la mujer, la censura, la deuda pública norteamericana, los yuppies, el compromiso social de los músicos, la miseria de los países satélites, un tal “señor González”... La integración de palabra, música e imagen es extraordinaria. Su capacidad de sorprender, alentadora. El camaleónico *Empty Places* perturba, emociona e invita a la reflexión. Extraño y cómplice al mismo tiempo, el montaje de Laurie Anderson —“dedicado a la persona que gritó ¡Teatro! en un fuego que estaba lleno”— es una obra cargada de pasión por la comunicación. Una muestra de certero criterio artístico, creatividad y optimismo.

2.3.6 *Hamletmachine* / Heiner Müller³⁵

“Un precursor del teatro de la resurrección”

Hace algunos días en una publicación nacional un intelectual ruso cuestionaba la existencia de significantes aplicables al término socialismo. En momentos así, cuando el pensamiento positivista despliega sus extremidades con toda placidez, los principios que ordenan la cultura contemporánea se rinden ante el reduccionismo capitalista. Tal vez por ello voces como la del sajón Heiner Müller (Eppendorf, 1928) multiplican su eco contestatario más lejos que nunca.

Esta vez se trata de *Cemento* (Zement, 1972), *La batalla* (Die Schlacht, 1974) y *Camino de Wolokolamsk I-V* (*Wolokolamsk Chausées I-V*, 1948-70), recogidos en un mismo volumen, junto a los relatos cortos *Carnicero y mujer* y *La cruz de hierro*. Estos textos dramáticos de Müller en edición de la Asociación de Directores de Escena se suman a la exigua obra teatral del escritor alemán traducida al español (hasta el momento siete de entre más de treinta piezas).

Conocido en nuestro país sobre todo por el montaje de *Hamletmachine* que el director de vanguardia norteamericano Robert Wilson estrenó en 1986, Müller es autor de obras teatrales como *Prometeo* (1968), *Macbeth* (1971) o *Hamlet* (1976), en su labor de *dramaturg* —adaptador/recreador libre de textos—, y de otras partiendo de ideas propias como *El hundimiento* (1956), *Mauser* (1970), *La misión* (1979), *Cuarteto* (1980), *Descripción de un cuadro* (1984). Entre las compañías españolas, La Tartana realizó una versión de *Ribera despojada*, *Medeamaterial*, *Paisaje con argonautas* (1982), Teatro del Sur y Matarile se atrevieron con *Hamletmachine* (1966), y el Centro Dramático Nacional ha programado *Filoctetes* en su pequeña sala Margarita Xirgu.

Teatro épico

A lo largo de la dilatada trayectoria de autor dramático de Heiner Müller, aparece también la poesía, la narrativa breve, el ensayo y algún libro de ópera, vinculado de forma estable a centros públicos de producción teatral como el Berliner Ensemble (1970-76) y el Volkabühne de Berlín (desde 1976). Premiado y representado con frecuencia en Europa y Estados Unidos, Müller, como antes su maestro Bertolt Brecht, brilla “entre dos desiertos: el teatro contemporáneo y el arte revolucionario” (Roland Barthes). Del mismo modo que en él pervive el teatro brechtiano, antiaristotélico, en continuidad con el principio de distanciamiento. Con ello la anécdota de su literatura, comprometida en lo histórico-social, fluctúa asimismo entre localismo y universalidad a través de una dialéctica tremendamente enriquecida.

Las obras reseñadas —*Cemento*, *La batalla* y *Camino de Wolokolamsk*— participan de conocidas constantes müllerianas. Sobre todo, frente a los presupuestos dramáticos, mantienen la formulación del teatro actual: tensión permanente en la narración, independencia de las escenas, y acción oscilante y predominio de las imágenes; por otro lado, el espectador como observador al que se apela a fin de que adopte decisiones enfrentado a algo y, de fondo, el hombre, ser mutable y objeto de análisis a partir de sensaciones que conducen a una toma de conciencia, a la expresión de la razón, a lo social como determinante del pensar.

Dramas de la revolución

Los estrenos de *Cemento* y *La batalla* causaron gran impacto en el Berlín de principios de los setenta. Ambos textos se sitúan en la línea de “un diálogo y una estructura claramente delineados y perceptibles” (J.A. Hormigón), como en *Los campesinos* (1961) o *La construcción* (1963-64). *Cemento* habla del enfrentamiento entre bolcheviques y mencheviques durante la revolución rusa. Según una novela de Gladhov, la obra revela las contradicciones internas de unos personajes en torno a la anécdota de la recuperación de una fábrica de cemento. Aparecen Ulises, Prometeo, Hércules y Medea (en ocasiones, en una especie de largas acotaciones), integrado en un entramado de identidades donde las referencias al pensamiento mítico se funden con el dibujo de los más terrenales impulsos, y donde las grandezas y miserias de la Revolución se confunden con las de quienes la edificaron. Todo ello bajo títulos como: “Yo soy el hambre: quien quiera transformar el mundo tiene que contar conmigo”.

La batalla, titulada “Escenas de Alemania”, en palabras de su traductor Víctor Contreras resulta “una arriesgada revisión de la historia alemana liberada de cualquier ética germana”. Una revisión que alcanza también el idioma de forma no naturalista, por lo que el tratamiento episódico es poco convencional: de lo que cuentan A y B, tras el incendio del Reichstag: los cuatro soldados que saben que si “uno se come lo que el otro caga/más valen tres estómagos llenos que cuatro vacíos”; la mujer y la hija que mueren a tiros por el padre cobarde que, ante la foto de Hitler, no es capaz de quitarse él también la vida, o bien la Cacería, las SA, las SS y la muerte, que no se distinguen entre sí.

Un lenguaje anticonvencional

Camino de Wolokolamsk 1-V, como indica Jorge Riechman en el prólogo a su traducción, se presenta como “un ensayo de tragedia proletaria en la era de la contrarrevolución”. Müller vuelve a *behrstück* (forma teatral brechtiana que elimina la división tradicional actores/espectadores), en el punto extremo de sus planteamientos conceptuales (con el teatro de la resurrección) y formales (con una escritura polifónica sin personajes definidos ni signos de puntuación ni

acotaciones escénicas) que el director/actor y el espectador/lector tendrán que reorganizar para cargarla de su sentido total. Sobre la inacabada novela homónima de Alexander Bek, en *Camino de Wolokolamsk* (principal acceso por el oeste por el que avanzaban los tanques de Hitler hacia Moscú) Müller sugiere un teatro innovador de resonancias poéticas surgido de la profundidad de la razón y los sentimientos.

Las tres obras transmiten valores esenciales de la estética contemporánea más original y consistente, al tiempo que proyectan un contenido de alcance universal y de enorme vigencia. Como señalaba Dante Gabriel Rossetti a propósito de *Cumbres borrascosas*, “la acción transcurre en el infierno, pero los lugares no sé por qué tienen nombres ingleses”. Algo aplicable a Heiner Müller y Alemania. Si bien se sabe por qué los lugares se nombran en alemán. Y se sabe, como Müller recuerda, que “el ojo del huracán no tiene párpados”.

Obra e inspiración

Heiner Müller es uno de los dramaturgos más aclamados en Europa. Su lenguaje resulta por instantes demoledor, aunque está preso en una poesía inequívocamente turbia, densa y contundente. Su obra, subversiva y desgarradora, es una continua refutación del mito, pero a la vez supone una revisión encaminada a modificar con sutileza la realidad. (Modificar e incidir en ella). En su producción se han observado tres orientaciones fundamentales: Los mitos griegos: Müller tiene una verdadera obsesión por Grecia, por el teatro griego; cabría subrayar títulos como *Medea* o *Filoctetes*. Shakespeare: Fuente elemental de inspiración del dramaturgo germano; así lo demuestran títulos tan conocidos como *Máquinahamlet*, que escenificó Atalaya de Sevilla. Alemania: La preocupación de Müller por las cosas de su país es incuestionable; trata los problemas alemanes desde todos los ángulos y a través de ellos aborda los grandes problemas del mundo: sexo, deseo, amor, muerte, poder...; un ejemplo de ello es *Cuarteto*, que llevó a escena Teatro de la Ribera de Zaragoza.

¹ Laurence Shyer, *Robert Wilson and His Collaborators*, Theatre Communications Group, Nueva York, 1989, págs. 22-38.

² La siguiente información procede del libro/folleto *Watermill Center*, Byrd Hoffman Foundation, NY, 1997.

³ La información acerca de Watermill Center procede del libro/folleto informativo publicado en 1997 por la Byrd Hoffman Foundation. Se ha traducido una selección de fragmentos.

⁴ La información acerca de Naita di Niscemi aparece en *Robert Wilson and His Collaborators*, op.cit., págs. 93-104.

⁵ La información acerca de Beverly Emmons aparece en *Robert Wilson and His Collaborators*, op. cit., págs. 191-202.

-
- ⁶ La información acerca de Hans Peter Kuhn aparece en *Robert Wilson and His Collaborators*, op. cit., págs. 233-240.
- ⁷ Los comentarios acerca de *Death Destruction & Detroit* aparecen en *Robert Wilson/Convidados de piedra*, Festival de Otoño, Comunidad de Madrid, Madrid, 1992, pág. 69.
- ⁸ Los comentarios acerca de "Inspiración, espacio, movimiento escénico y movimiento de actores", aparecen en *Robert Wilson/Convidados de piedra*, op. cit., págs. 91-94.
- ⁹ Patrice Pavis, *Diccionario de teatro/Dramaturgia, estética, semiología*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1983 (*Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Editions Sociales, París, 1980), p. 250.
- ¹⁰ Johannes Birringer, *Theatre, Theory, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington, Indianápolis, 1993, págs. 111-112.
- ¹¹ Heiner Müller (edición y traducción de Carl Webber), "A Letter to Robert Wilson" en *Explosion of a Memory*, Performing Arts Journal Publications, Nueva York, págs. 152-155.
- ¹² Cynthia Carr, *On Edge. Performance at the End of the Twentieth Century*, Wesleyan University Press/University Press of New England, Hanover/Londres, 1993, pág. XV.
- ¹³ Victor Turner, "Dramatic Ritual/Ritual Drama. Performative and Reflexive Anthropology" en *Interculturalism & Performance*, PAJ Publications, Nueva York, 1991, págs. 99-111.
- ¹⁴ Comentario aparecido en el libro *In contact with gods?* María M. Delgado/Paul Heritage (editores), Manchester University Press, Manchester/Nueva York, 1996.
- ¹⁵ Extracto de un texto acerca de *A Letter for Queen Victoria* de Robert Wilson redactado por Christopher Hemphill en *The Theatre of Images* editado por Bonnie Marranca, (Drama Books Specialist, 1977), reedición de PAJ Books, Johns Hopkins University Press, 1996.
- ¹⁶ Tanto Robert Wilson como el resto de los participantes en el taller se refieren a la sinopsis como *ouline*.
- ¹⁷ El término inglés que utiliza Robert Wilson es *visual book*.
- ¹⁸ Descripción del trabajo de Martha Graham de la bailarina Elizabeth Selden aparecida en *The Shapes of Change. Images of the American Dance* de Marcia. B. Siegel, (Maughton Mifflin, 1979), reedición de Univerty of California Press, Berkeley/Los Ángeles, 1985.
- ¹⁹ Los *vocoders* se utilizan como micrófonos que deforman la voz creando efectos sonoros diversos.
- ²⁰ El término inglés que utiliza Robert Wilson es *visuals*.
- ²¹ La información que aparece aquí acerca de la ejecución procede de *The Romanovs. The Final Chapter* de Robert L. Massie, Ballantine Books/Random House, Nueva York, 1995.
- ²² Jean Braudillard, citado por Iñaki Urdanibia en su ensayo "Lo narrativo en la posmodernidad" aparecido en *En torno a la posmodernidad/G. Vattimo y otros*, Anthopos, Barcelona 1990 y 1994, págs. 129-130.
- ²³ Fragmento de *Diálogos del limbo* de George Santayana citado por Fernando Savater en su ensayo "El pesimismo ilustrado" aparecido en *En torno a la posmodernidad/G. Vattimo y otros*, Anthopos, Barcelona 1990 y 1994, págs. 129-130.
- ²⁴ Stefan Brecht, *The Theatre of Visions: Robert Wilson*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1978, págs. 51-52.
- ²⁵ *Ibid.*, págs. 262-267.

²⁷ Kim Levin, crítico de arte de *The Village Voice*, *Arts Magazine* y *Flash Art*, en "Jonathan Borofsky: Dream of consciousness" en *Beyond Modernism. Essays on art from the 70s and 80s*, Harper & Row, Nueva York, 1988, pág. 192.

²⁸ Julian Schnabel en conversación con Donald Kuspit en *Art talk. The early 80s*, una colección de entrevistas editadas por Jeanne Siegel (directora del Departamento de historia del arte en the School of Visual Arts, NY), Da Capo Press, Nueva York, 1988, pág. 157.

³ Entrevista de Uwe Wittstock a Heiner Müller para *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (17-1-87) aparecida en Heiner Müller (edición y traducción de Carl Webber), "The End of the World Has Become a Faddish Problem" en *Explosion of a Memory*, op. cit., págs. 157-163.

³⁰ Pedro Valiente, "Encuentro de dos mitos", *El Público* nº93, noviembre/diciembre 1992, Madrid, p. 68-71.

—"Rechazo el teatro que presenta conclusiones", entrevista a Robert Wilson, *Ibid.*, págs. 72-73.

³¹ Valiente, "La ópera pop de Robert Wilson y Lou Reed llega a Nueva York", texto acerca del estreno de *The Black Rider* en el BAM de Nueva York, noviembre 1997.

³² Valiente, "Encuentro con Robert Wilson", reseña del encuentro entre Robert Wilson y Mel Gussow en el Unterberg Poetry Center de Nueva York en febrero de 1998.

³³ Valiente, "Sheryl Sutton", entrevista realizada para el presente trabajo de investigación en Nueva York en 1994 con motivo de la presentación de *Einstein on the Beach* en el Brooklyn Academy of Music.

³⁴ Valiente, "La palabra es lo más importante" [Laurie Anderson], *El Público* nº82, enero/febrero 1991, Madrid, págs. 124-125.

APROXIMACIÓN A LA OBRA DE ROBERT WILSON EN ESPAÑA

*El teatro de Wilson se alimenta de teatralidad originaria y en los límites de la más pura abstracción, en la más desprejuiciada subjetividad. [...] Es una lección dura. Pero las lecciones más duras son las más fecundas.*¹ Francisco Nieva

Los rasgos de la obra escénica tanto como la posición artística de Robert Wilson suelen ser objeto de análisis desde una perspectiva general, es decir, internacional. No obstante, existe un vínculo particular entre el trabajo de este director norteamericano y determinados países. La producción de Wilson se ha desarrollado en lugares muy concretos como Alemania o Francia, sus planteamientos han ejercido una mayor influencia en unas regiones determinadas —sobre todo en Europa—, y la procedencia de una parte esencial de sus fuentes estéticas es fácilmente reconocible: el mundo oriental. ¿Dónde situar España? Para empezar, forma parte de ese grupo de países europeos donde Wilson ha creado un universo clónico que se extiende desde la articulación de una escuela formal hasta la evidencia de una inabarcable pléyade de imitadores. Y no sólo creadores interesados por la experimentación y compañías de vanguardia siguen las huellas de Wilson.

Profesionales que trabajan en otros ámbitos aplican sus soluciones teatrales: directores, escenógrafos, diseñadores, iluminadores... Y además —aunque menos—: dramaturgos, coreógrafos, actores y bailarines. Lo cierto es que Wilson es un animal escénico cuyos tentáculos lo abarcan todo. Un artista con ramificaciones en el arte completo: dirección, escenografía, vestuario e iluminación, sonido, interpretación en teatro y ópera, danza, *performance*, cine, vídeo, dibujo, pintura, escultura, diseño de mobiliario y objetos escénicos... Etcétera. En España también han surgido en las últimas décadas propuestas escénicas próximas a las de Wilson. Unas proceden de creadores con personalidades muy claras avaladas por largas trayectorias teatrales; otras son más bien similitudes de estética y, por último, están las muestras locales de un arte al que Wilson le ha otorgado una dimensión planetaria. Se trata de una aproximación a la obra de Wilson desde un punto de vista diferente:

Vanguardias históricas: Primero aparece la reseña de algunas características esenciales de tres figuras claves del teatro contemporáneo español: creadores con una enorme personalidad artística que iluminaron la escena de su época y que guardan alguna similitud con Wilson. En sus opciones fundamentales, de actitud o de estética, se hallan coincidencias entre todos ellos. Son Ramón Gómez de la Serna, Federico García Lorca y José Bergamín.

Puentes de transgresión: La larga y prolífica vida de algunos creadores los sitúa como puentes generacionales. Nexos artísticos. En este caso son nombres

claves del teatro español, de prestigio internacional, que vivieron la turbulencia de las vanguardias europeas y cuya obra ha evolucionado durante las décadas pasadas hasta nuestros días. En algún punto de ese recorrido han coincidido con posturas wilsonianas. Y durante el trayecto muestran una pulsión cercana que los define como maestros de la transgresión y el escándalo. Si bien cada cual ha elegido una paleta de colores diferentes. Son Francisco Nieva y Fernando Arrabal.

Independientes/Alternativos: A continuación aparece el registro del pulso de quienes participaron en el ámbito de la experimentación teatral española durante los años en los que se ha producido la obra de Robert Wilson. Ellos son el eslabón imprescindible para entender el tránsito del “teatro independiente” al “teatro alternativo”: versiones españolas de la vanguardia teatral donde, desde Estados Unidos y en la esfera internacional, se sitúa Wilson. Son directores, dramaturgos, escenógrafos, críticos..., todos ellos artistas y profesionales de reconocido prestigio que se reunieron para expresar sus opiniones sobre problemas (y pasiones) comunes en torno a lo que se han llamado *nuevas tendencias escénicas*.

Teatro-danza: La conexión entre el teatro y la danza, así como entre otras artes de representación, constituye un eje de la experimentación escénica de este siglo. En décadas recientes se han acuñado nuevos nombres —teatro-danza, danza de autor, danza contemporánea, videodanza...— para tratar de aprehender la obra inefable de artistas como Wilson. Robert Wilson y el teatro-danza: La obra de Wilson se ha definido como teatro-danza. Si bien se trata de un término que surge con Pina Bausch (la coreógrafa alemana de quien Wilson se siente muy lejos), ambos creadores comparten el interés por explorar territorios indefinidos, plurisémicos, de la expresión escénica. Influencia de la vanguardia norteamericana: Las influencias directas de Wilson (la danza norteamericana de principios de siglo a los años sesenta) son exactamente las mismas que dieron forma a la vanguardia escénica europea inclinada hacia el teatro-danza o la danza contemporánea. Constituyen manifestaciones de un fenómeno presente en ambos continentes conocido como posmodernidad. Danza contemporánea española: Los coreógrafos y compañías actuales adscritas a la innovación en el movimiento son quienes están más cerca de los planteamientos de la vanguardia europea que surge como reflejo o reacción a la vanguardia de Estados Unidos, donde se origina la obra wilsoniana.

Últimas tendencias: Por último aparece una breve referencia de algunos de los nombres que en los años setenta, ochenta y noventa han participado del mundo wilsoniano. Ya se trate por mera coincidencia o por influencia directa, existe un sector de la escena española que se ha dedicado a la experimentación y la integración de lenguajes. Si bien sus resoluciones estéticas finales (sus montajes acabados) son muy diferentes, hay claves que los identifican como el carácter

multimedia de su labor creativa. Son los artistas plásticos Joan Brossa y Eduardo Arroyo, los escenógrafos Iago Pericot, Simón Suárez y José Luis Raymond, los coreógrafos Cesc Gelabert, Santiago Sempere y Nuria Ribot, el compositor Carles Santos, el actor Albert Vidal, los autores Álvaro del Amo, Antonio Fernández Lera y Rodrigo García, y las compañías La Fura dels Baus, La Tartana, Atalaya, Zotal, Arena, Teatro del Norte y Bufons. Pasado, presente, futuro de las artes escénicas españolas contemporáneas en proximidad con la vanguardia norteamericana e internacional.

3.1 Robert Wilson y la vanguardia escénica española

Propuesta de investigaciones posteriores

3.1.1 ESPÍRITU DE TRANSGRESIÓN (PRINCIPIOS Y MEDIADOS DE SIGLO)

¿Qué tienen que ver Ramón Gómez de la Serna, Federico García Lorca y José Bergamín con Robert Wilson? Los montajes finales de estos creadores son muy dispares. Y se podrían trazar diferencias obvias. Pero no es menos cierto que Gómez de la Serna en su extravagancia dadaísta, Lorca en su mirada infantil y Bergamín en su audacia vanguardista son figuras a quienes Wilson se aproxima de alguna forma. Nos permitimos, pues, la sugerencia de investigaciones posteriores que con mayor detenimiento podrían descubrir semejanzas y diferencias entre las vanguardias de España y Estados Unidos a través de estos y otros creadores del teatro contemporáneo.

Gómez de la Serna fue introductor de las vanguardias en España. La greguería supuso un hallazgo sensacional que influyó decisivamente en la orientación surrealista de la Generación del 27: Lorca, Buñuel, Dalí, Larrea o Aleixandre... La hiperactividad creativa, la insobornable adicción a la provocación, su carácter tan radical como desbordante su personalidad, la mirada constante del humor como distancia transgresora..., son rasgos que aproximan la visión artística de Gómez de la Serna y Wilson. La resolución plástica en *Los medios seres* de la presencia escénica de los personajes, divididos en mitades geométricas: una blanca y la otra negra, es una constante que aparece en los montajes de Wilson en infinitas variaciones. Los temas esenciales (el amor y la muerte, entre ellos), los ambientes fantásticos, el delirio poético y, ante todo, la sinceridad y la pasión de una vida entregada al teatro llevan a pensar en un latido común.

Se ha afirmado que la grandeza de la poesía de García Lorca no procede de su estilo, de su capacidad de sugestión emocional ni de sus ideas, sino de su conmovedora inocencia poética: “[Lorca] logró mantener siempre esa mezcla de entusiasmo y terror que nos hace adivinar tras un poeta a ese niño que aún tiembla en la oscuridad, acechado por hadas y diablos. Y esa adivinación nos sobrecoge”.² Perfecta descripción de Wilson. También se ha definido a Lorca

como “ejemplo rotundo del uso moderno de la tradición, de la vanguardia que sabe utilizar los recursos del pasado”.³ Como Wilson. Por último, la pulsión de José Bergamín (quien llevó a cabo una edición del *Romancero gitano* de Lorca) y la de Wilson bien podrían ser del mismo signo. El carácter multidisciplinar de su inspiración y de su obra, las vanguardias plásticas de principios de siglo como referente directo, la radicalidad de sus posturas estéticas y el interés extraordinario por el movimiento son algunos referentes comunes de la dirección a la que apuntan ambos creadores. Bergamín y Wilson comparten también el filo cortante de sus visiones poéticas y el salto en el tiempo-espacio que implican sus propuestas escénicas en el contexto histórico de su tiempo.

Ramón María del Valle-Inclán, 1866-1936 ESPEJOS ESPERPÉNTICOS

El teatro de Valle-Inclán es una de las más extraordinarias aventuras del teatro europeo contemporáneo y el de más absoluta y radical originalidad en el teatro español del siglo XX, como señala Gonzalo Torrente Ballester. Desde *La Celestina* y el teatro del Siglo de Oro no se dio en España “una creación teatral de tan poderosa fuerza ni tan sustantiva novedad en forma y significado”.⁴ La evolución del teatro de Valle-Inclán muestra una voluntad de renovación formal y temática. A través del ensayo de distintas vías de invención escénica, que se solapan en las sucesivas etapas de su creación, surge el esperpento como cristalización última de una visión única. Será tanto una solución dramática como el reflejo de un modo de entender el mundo.

Antonio Buero Vallejo dejó claro lo insustancial de preguntarse si Valle-Inclán era o no un dramaturgo y si son o no teatro sus piezas.⁵ Cuestión crítica originada ante la aparición de un nuevo teatro, “un acto revolucionario portador de las semillas del teatro actual”. Con su regreso a las fuentes del drama por vía del mito y de la farsa se crea un distanciamiento con respecto a sus propuestas teatrales. Si bien lo esencial está en el fondo, en el tratamiento de la condición humana. De hecho Valle-Inclán continuó su trayectoria con una postura opuesta: la desmitificación. Valle-Inclán había iniciado su carrera sin preocupación social ni pensamiento político. Esteticista decadente, fue el prototipo de escritor modernista. Se inspiró en el romanticismo de Barbey d'Aurevilly y el sensualismo de D'Annunzio, hasta que con las *Comedias bárbaras* se transfigura su brújula literaria.⁶ La amplificación poética de las acotaciones, la técnica del espacio múltiple, el decadentismo, el simbolismo, el modernismo, el anti-realismo y, una vez más, el esperpento son señales de identidad del teatro valleincliniano. Esperpento entendido como evasión, teatro antitrágico y absurdo, visión degradadora y descalificadora, expresionismo, desmitificación, extrañamiento...⁷

Son ángulos diferentes de aproximación a un arte escénico que amplifica sus ecos internacionales a partir de los años cuarenta, cuando Pedro Salinas publica

un ensayo sobre el esperpento. Así, en París en 1963 Jean Louis Barrault dirige *Divinas palabras* y Jean Vilar *Lucas de bohemia*. Mientras que en Estados Unidos y Latinoamérica se producen numerosos estrenos de sus obras. El descubrimiento de la Musa moderna, que es el esperpento, no es exclusivo de Valle-Inclán, como apunta Antonio Risco. "A finales del siglo XIX y principios del XX se desarrolla en toda Europa una corriente de esperpentismo en la literatura y el arte: aspectos del expresionismo pictórico y teatral español, las boutades, parodias y cabrilas grotescas de los futuristas italianos, la ferocidad del dadaísmo francés, las audacias, con frecuencia jugando abiertamente con lo estrambótico de Apollinaire, la farsa de Alfred Jarry *Ubú Rey*, la comicidad sarcástica de Pirandello, las novelas de Kafka...".⁸

El nihilismo sensualista español, según Alfonso Sastre⁹ (representado por Valle, Solana, Arniches, Buñuel, Cela...), fue provocado por la crisis de las formas capitalistas, y encontró su par en el arte y la literatura de vanguardia en Europa y Estados Unidos. Sastre cita a Jarry, Ionesco, Kafka, Pirandello, Chaplin, Ghelderode, Dürrenmatt, Frisch, Büchner, Dostoievski, Strindberg, Brecht... El comienzo de la producción literaria (poética, dramática y novelística) de Valle-Inclán enlaza en su pulsión con el trabajo teatral de Wilson. En ambos se halla una raíz común: esteticista, modernista y decadente. La creación o recreación de mundos paralelos, inexistentes, perdidos en la historia o las deformaciones bellas de lo cotidiano aproximan a ambos. Poseedores de un estilo inconfundible, creadores de un universo escénico total, enemigos de lo real por vía de lo real, Valle-Inclán y Wilson se separan en su implicación con lo social, lo popular. Atravesado por el esperpento, el español no teme el enfrentamiento con el *otro* dentro y fuera del escenario, mientras el norteamericano utiliza a ese otro como proyección de un yo interior, si bien desbordante e intenso.

Ramón Gómez de la Serna, 1888-1963 **EL ILUSIONISTA QUE FABRICÓ GREGERÍAS¹⁰**

Se tiende a presentar al hombre dividido en dos mitades. Pero en realidad el despiece es mucho más complicado. Y las antípodas aparecen casi siempre enmarañadas en una secuencia infinita de ecuentros y desencuentros, como quedó reflejado en la vida y en la obra del más incombustible prestidigitador de gregerías: Ramón Gómez de la Serna. Inmerso en la cotidianidad de sus contemporáneos, el escritor vivió con igual intensidad tanto las militancias más comprometidas (a través de una tarea que jamás abandonó: el periodismo), como la ensoñación de otro mundo. Ese mundo de artistas que habitan en el exilio permanente de sus alucinaciones. Allí donde el espacio de reclusión no es compartido y la gloria, santificada o no, se pierde en la trampa de la utopía.

No obstante lo accesible, lo cercano, serviría bien a la eficacia simbólica de este autor todoterreno. En *Los medios seres*, por ejemplo, la única obra de teatro suya que vio estrenada, los personajes mostraban la mitad de su cuerpo blanca y la otra negra. La complejidad extrema vestida de sencillez. La comunicación fluida de un creador lúcido. Siempre dentro del laberinto de unas obsesiones que hicieron de Ramón Gómez de la Serna una referencia carismática para los artistas que le sucedieron. Baste recordar a Salvador Dalí, Federico García Lorca, Jardiel Poncela, Edgar Neville, Teno, Miguel Mihura, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Fernando Arrabal, Angel García Pintado, Francisco Nieva... “¡Estos son mis hijos!”, decía De la Serna.

Don Ramón: como era conocido por todos. Un hombre imprescindible en la literatura de habla española ensalzada en conexión con las vanguardias históricas europeas. Nacido a la par de la cámara Kodak, transitó en un nuevo arte que surgía enterrando el realismo decimonónico a base de disparos fotográficos. Introdutor en España de movimientos como el dadaísmo, el futurismo o el surrealismo, bebió en ellos de su incontinencia, su libertad provocadora, su modernidad, su activismo impetuoso y, en fin, su descalabrante vértigo.

En 1905 Gómez de la Serna publicó su primer libro: *Entrando en fuego*, subtulado *Santas inquietudes de un colegial*. Aparecía entonces la *Teoría de la relatividad* de Einstein y Monet iniciaba su cuadro *Las ninfas*. Poco antes: los umbrales del cómic con *Yellow Kid* de Outcault y del teatro del absurdo de la mano del *Ubu rey* de Alfred Jarry, ambos en 1886. En 1901 *Pelleas y Melisande* del compositor Debussy. E inmediatamente después: *Las señoritas de Aviñón* de Picasso (1907), el *Primer manifiesto futurista* y las primeras greguerías de Ramón (1910). Cuatro años más tarde, la Primera Guerra Mundial sería vista por el escritor y sus contertulios desde los cristales del café Pombo.

La prácticas dadaístas y surrealistas, la conexión con las artes plásticas y el cine, y la creación de *performances* son algunos de los elementos que acercan a Wilson con Gómez de la Serna. La referencia explícita a sus “hijos” extiende la conexión histórica entre la vanguardia norteamericana y los creadores españoles que aparecen a continuación: Lorca, Nieva y Arrabal. Tres admiradores de Bergamín.

Federico García Lorca, 1898-1936 POESÍA DE LA INOCENCIA

“La lírica de Lorca se resuelve, sin perder su propio carácter de lirismo, en una épica y en una dramática; desarrolla sucesos y pasiones, apela a la narración y al diálogo, al cuento infantil y a la leyenda trágica, concilia la imagen con el argumento”, en palabras de Jorge Guillén. Y Lorca le escribió: “Alguna vez puede que yo exprese los extraordinarios dibujos reales que sueño”.¹¹ Otro poeta de la

generación del 27, Vicente Aleixandre, lo compara con Goethe por el instinto primario de defensa de su obra futura. Señala Aleixandre: "Todo en él era inspiración y su vida, tan hermosamente en desacuerdo con su obra, era el triunfo de la libertad".¹² En Nueva York Lorca se da cuenta de la extraordinaria relevancia del nuevo teatro norteamericano, ratificándose en el desprecio que siente por el anquilosado teatro español; y se interesa, más que en Broadway, en los teatros experimentales —Theatre Guild, Civil Repertory y Neighbourhood Playhouse, que en 1933 presentan un montaje de *Bodas de sangre*; y donde Martha Graham sería después primera bailarina—. ¹³

"Cuando un actor blanco quiere absorber la atención del público, se pinta de negro. Al Jonson. La gran carcajada del norteamericano es arrancada siempre por el actor negro", decía Lorca. También probablemente vio a la compañía china Sun Sai Gai y el Teatro de Pekín. La crítica subrayó la tradicional falta de decorado del teatro chino, su sobriedad, su extraordinaria capacidad para el mimo, para la sugerencia a través del más mínimo gesto y, sin el concurso de la palabra, de estados de ánimo complejísimos.

Lorca enfrenta el "teatro al aire libre" y el "teatro bajo la arena", el teatro que no refleja la verdadera realidad y adormece al público, y el teatro que pone de manifiesto el drama auténtico, en el cual va implicada la intimidad del espectador: identifica el verdadero drama con la verdad íntima; pretende "decir mi verdad de hombre de sangre", "el perfil de una fuerza oculta", el amor (según Octavio Paz, la libertad, el amor y la poesía constituyen el triángulo incandescente del movimiento superrealista) a través de un difícil juego poético; convicción de que lo importante es la autenticidad del sentimiento, y no la forma externa en que se manifiesta. Más allá de otras obras rupturistas europeas como *Seis personajes en busca de autor* (1921) de Pirandello, más allá de la influencia superrealista —a partir de 1929— de obras como *Ubu rey* y *Orfeo* de Jarry y, sobre todo, de las teorías de André Breton, Lorca compromete su intimidad, muestra un carácter trágico de enfrentamiento consigo mismo que cambia la perspectiva del frente a su obra.

Escribe en Nueva York el guión *Viaje a la luna*, sin texto, compuesto por "agónicas imágenes de crueldad y angustia sexual", "con el penetrante horror de un choque violento entre la necesidad y el deseo", donde aparece "un muchacho vestido de arlequín, cuyo cuerpo de adulto no cabe ya dentro de sus ropas y cuyo traje resulta triste y un poco absurdo en medio de su nuevo ambiente". Cuando Robert Wilson vio por primera vez una obra de Martha Graham, le escribió una carta pidiéndole que le permitiera asistir a sus ensayos. Sin duda, es una de sus principales referencias en danza —junto a Merce Cunningham y Trisha Brown—. En 1995 Wilson creó una coreografía para Martha Graham Dance Company: *Snow on the mesa*. Otra conexión entre Lorca y Wilson es la apertura multicultural de su teatro (*La mirada del sordo* (1972) de Wilson estaba

protagonizada por la afroamericana Sheryl Sutton). La influencia del arte oriental tanto como la sobriedad en el diseño de la escenografía son también rasgos esenciales del teatro de Wilson.

Resulta interesante comparar la concepción del teatro convencional y el teatro vanguardista según Lorca, ya que Wilson se podría encuadrar dentro del desdeñable "teatro al aire libre", es decir, convencional, cuando resulta evidente que no lo es. Y, sin embargo, la validez del planteamiento lorquiano es total. Un guión de tono surrealista sin texto..., encaja a la perfección en el estilo de Wilson. Y la experimentación (Pirandello para Lorca, Cage y Cunningham para Wilson), clasicismo (para ambos: la vanguardia como reinención de lo clásico), objetos y figuras simbólicas (abecé del lenguaje de Lorca y Wilson).

José Bergamín, 1895-1983 LA AUDACIA DEL FRANCOTIRADOR

Admirador de Lope, Calderón y Tirso; Arniches, Álvarez Quintero; Unamuno (ibseniano), De la Serna, Azorín (surrealistas), Valle-Inclán (esperpento). Vanguardista y popular, como Alberti y Lorca. Creador de un lenguaje desconcertante, que a veces parece puro ejercicio de artificio o inocente juego y otras veces es vehículo de complejas y enigmáticas ideas; lenguaje puesto en boca de personajes dibujados con trazos audaces, a menudo inspirados en el surrealismo, da lugar a un teatro único por su originalidad, desnudo casi siempre de emociones a pesar de su componente poético. Para Bergamín la fuerza poética de la palabra podía salvar el teatro abstracto (para lograr una más amplia aceptación de un teatro que por sus características suele ser minoritario). Fracasó en la idea de fundir lo experimental y lo popular. Llegó a saberlo casi todo del mito de don Juan.

El teatro es popular o no es teatro. Un teatro se verifica cuando se define conociéndose por su popularidad: cuando se populariza. Teatralizar es popularizar, siempre. Y a la inversa. Todo lo que se populariza es porque se teatraliza de algún modo. El teatro es un instrumento, una máquina de popularizar. [...] Un instrumento poético. El teatro es un arte poético de popularizar el pensamiento.¹⁴

Valle-Inclán, Azorín, Grau, Unamuno, De la Serna, el Lorca más difícil, Alberti y Bergamín no tuvieron acomodo en el teatro de su época. La escritura escénica de estos hombres de cultura total, de genio poético, hondura ensayística y libertad personal, fue arrinconada por las estructuras obsoletas del teatro de consumo. Constructivismo, futurismo, expresionismo, nueva danza y Buhaus han sido algunas líneas de trabajo en el montaje de *La risa en los huesos* de Bergamín bajo dirección de Guillermo Heras. Hamlet es triádico, en homenaje a Oscar Schlemmer, Don Juan es binómico, como si fuera reflejo de cualquier film expresionista alemán.¹⁵

“En la angustiosa fijeza de la fotografía [de Bergamín] encontramos ese detalle ‘por azar y para nada’, ese *punctum* del que hablaba Barthes. Un ‘grano’ de la mirada, un estremecimiento muy leve, un temblor, en el que la imagen tiene ‘esa capacidad de estremecerse y levantar el vuelo’ que Bergamín otorgaba a los ángeles”,¹⁶ escribe Christine Buci-Glucksmann. Esta autora atribuye a Bergamín el arte de hablar de Hamlet, la mezcla trágica de lo grave de Nietzsche, la suspensión del sentido y la exuberancia metafórica de Góngora, lo privado de expresión de Benjamin y el pozo de angustia de Kierkegaard. Barthes también presentía ese *punctum* en una fotografía de Wilson. El artificio, la inocencia y el teatro abstracto son comunes a la obra de Wilson, si bien el creador norteamericano no es aparentemente popular. En su deseo de globalización —por megalomanía o por visión abierta— pretende conectar con muchos y así lo muestran sus intentos de presentar sus montajes en las Olimpiadas —*las guerraS CIVILES* en Los Ángeles en 1984, *Colón* en Barcelona en 1992...—. Bergamín comparte algo más con Wilson, tan poco conocido en su país, exiliado en la necesidad de producir sus montajes en Europa durante las dos últimas décadas. Por último mencionar las artes plásticas en su versión más radical y avanzada como fuente de configuración estética: en Lorca, Bergamín, Nieva... Wilson.

Francisco Nieva, 1927 BARROCO MÁS ALLÁ DEL ARTE TOTAL

La obra de Francisco Nieva encuentra expansión y aliento en connivencia con las corrientes de renovación del teatro en la Europa del siglo XX, en una situación tan hermética y depauperada como la del teatro en la España de los años sesenta.¹⁷ Nieva menciona como referencias a Ionesco, Artaud, Brecht y también: Büchner, Ghelderode; Artaud, Ionesco, Brecht, Beckett, Jarry, los surrealistas; Bernard Shaw, Pirandello; Valle, Lorca, Alberti, Max Aub; Fellini, Pasolini... Y no esconde su acercamiento al movimiento juvenil Rixes de París de Roberto Matta, al Cobra de Bruselas de Alechinsky, al poeta Dotremont, a Breton; después, a Adamov, Beckett...; próximo a Jean Arp, Brancusi, Wols...

“El postismo había entrevisto un poco la posmodernidad (por eso se llama postismo)”, ha afirmado Nieva. “El cubismo o el dadaísmo —el surrealismo no tanto— son unas fajas muy estrechas. Y algo de eso ocurre con lo que se llama posmodernidad (donde también me encuentro de algún modo) y que arrastra un cierto amaneramiento, en la medida en que se hace una especie de teoría unilateral sobre el collage. La verdadera posmodernidad es no tener en cuenta la modernidad antigua y pasada, que tenía fijaciones muy específicas que limitaban la personalidad del artista”.

Nieva es el creador del teatro furioso, donde “prima el impacto visual; es un teatro extrovertido, impactante, con un lenguaje conceptual, más expresivo, más

barroco".¹⁸ Teatro escatológico similar al entremés satírico en su desparpajo y desmaño enfurecidos, de acción concentrada y carácter coral. "Mi verdadero lenguaje hubiera podido ser un retroceso de no haberse producido ese cambio moral y mental en la civilización occidental, que ha dado en llamarse posmodernismo, en el que se produce una vuelta a las formas, al teatro de texto, al teatro verbal".¹⁹ Anuncia Nieva: "Los albores del siglo XXI darán posiblemente un teatro en las antípodas del intelectualismo socio-político que le imprimió desde los años cuarenta la creencia en su eficacia como instrumento de propaganda. Esto fue posible por dos cosas: por la existencia del cine y por la existencia de las vanguardias".²⁰ Nieva dedicó un artículo a "La lección de Bob Wilson":²¹

Para comprender el arte de Wilson hay que comprender la abstracción en el arte y no sólo de boquilla. [...] No se puede contemplar el teatro de Wilson con la sana impaciencia preceptista de un antiguo régimen, dominado por una enérgica, a la paz, estrecha sensatez utilitaria y práctica. [...] El teatro de Wilson, a despecho de las polémicas que levanta, es, con razón, respetado por algo. En principio, le propone a la crítica más atención al arte verdadero y no utilitario y a sus nuevos sistemas semánticos y menos a la impaciencia preceptista, encarrilada por intereses utilitarios, por el sociologismo, por la política de vía estrecha.

Francisco Nieva procede de un pequeño pueblo (Valdepeñas, La Mancha) como Wilson (Waco, Texas). Ambos tienen una visión del arte estratosférica. Se iniciaron con el dibujo: son pintores y arquitectos del espacio; creadores de objetos y seres escénicos; diseñadores de vestuario y, sobre todo: escenógrafos; su estética está más allá del barroco; les fascinan los mundos extremos, lo incomprensible e inaprehensible; son maestros del exceso. Comparten, en fin, algo más: resulta difícil que otras personas dirijan sus obras: el monstruo se devora a sí mismo.

Nieva se aleja de Wilson en su síntesis de Artaud y Brecht (como el Living Theatre), su sintonía con Strehler ("Brecht reforzado con la exuberancia italiana), sus maestros: Quevedo, Gracián, *La Celestina* los entremeses de Cervantes... Los aproximan Ionesco (el absurdo), Visconti ("belleza sorprendente, realismo lírico" para Nieva, maestro de la luz para Wilson), y Walter Felstein, en su concentrado de Max Ophuls y Max Reinhardt. También Wilson no se libra de la inclusión de su trabajo dentro de la corriente posmoderna del arte de fin de siglo, según registran la mayoría de los estudios que aparecen en Europa y Estados Unidos acerca de las artes escénicas contemporáneas.

Wilson comenzó en la pintura y en ella continúa: sobre lienzos o sobre el escenario. El acceso de la plástica al teatro, de nuevo, lo acerca a Nieva; la evolución del español hacia la dramaturgia, los separa radicalmente. Wilson ganó

fama internacional en 1972 con *La mirada del sordo* en el Festival de Nancy. En su país, no obstante, su fama es aún difusa. La ausencia de mensaje subliminal, la falta de pretensiones políticas y el surrealismo en su estado puro —calificativo que firmaría Louis Aragon—, vinculan a dos creadores, Nieva y Wilson, que tocan la misma cuerda desde polos opuestos. Las dimensiones gigantescas, la construcción coral, la autonomía de los elementos operísticos, la recreación de las vanguardias, la concentración de la acción que desarrolla Nieva enlazan con los intereses de Wilson. Lo escatológico, el desparpajo y el antiformalismo los diferencian.²² La transgresión en las conexiones artísticas, el barroquismo en las proporciones desmesuradas y la innovación en el lenguaje de Nieva también definen a Wilson.

Fernando Arrabal, 1932 VISIONES DELIRANTES Y PROVOCADORAS

Fernando Arrabal es un español nacido en África que ha residido en Francia durante largo tiempo, a pesar de que se abolió la prohibición de regresar que le impuso en 1976 la dictadura franquista. Desde París llegó, una vez más, el escándalo. Su actividad se extiende a la novela, el ensayo, el cine, la poesía y los artículos periodísticos. Muy considerado por su labor literaria en Europa, encuentra aún dificultades para que su teatro salga de las aulas universitarias y las compañías independientes. No obstante, es el dramaturgo español de mayor proyección exterior gracias a sus conexiones con el teatro del absurdo.

La producción inicial de Arrabal, con obras como *Pic-nic* (1952) y *El triciclo* (1953), se describe como absolutamente innovadora, alejada de su contexto literario y próxima al teatro simbolista.²³ “Dramas sin esperanza” que presentaban una puesta en escena sobria, con personajes extremos y un lenguaje absurdo. Introducido en Francia por Jean-Marie Serreau en 1959, evolucionó hacia formas más extremas de la vanguardia al tiempo que sus obras fueron montadas por directores como Jerome Savary, Víctor García y Jorge Lavelli. Al margen de la influencia de Ionesco y Beckett, y su conexión con las vanguardias europeas, Arrabal logra elaborar una dramaturgia de raíces más personales. En ello sin duda desempeña un papel clave su vida en el extranjero que se refleja en el llamado “teatro de exilio y ceremonia” con textos como *Fando y Lis* (1955) o *El cementerio de automóviles* (1957).

La búsqueda formal —espacial y gestual— llevan a Arrabal hacia el “teatro pánico” donde coincide con autores como Jodorowsky, Topor y Sternberg en el uso de elementos surrealistas. (Arrabal fue admitido en el grupo superrealista de André Bretón a principios de los años sesenta). Teatro que exalta la moral en plural y el axioma “la vida es la memoria y el hombre es el azar” en obras como la ópera *Ars Amandi* (1968). Después llegaron la desmesura barroca: del surrealismo al neoexpresionismo —*Bestialidad erótica* (1968), *La balada del tren*

fantasma (1975)...—, el teatro comercial: vodevil, “pánico” y revista musical —*Róbame un billoncito* (1977)...— y los estrenos en España. La crítica del diario *El País* de *El rey de Sodoma* (1978) sentenciaba: “Las osadías refrenadas, las audacias tímidas, los avances medidos no provocan más que aburrimiento”. Las referencias de Arrabalson el Bosco, Bruegel, Goya, Matisse, Max Ernst, Chirico y Duchamp, junto a Dostoievski, Kafka, Lewis Carroll, Gracián, Góngora y los dramaturgos griegos e isabelinos.²⁴ No en vano las claves de su teatro son el origen y concepción sin censura, imágenes oníricas, psicodramatismo, personajes sádicos, imaginaria sagrada, tendencia a la ceremonia y al teatro total.

La definitiva incorporación de la ceremonia como comportamiento teatral, es decir, como línea estética de expresión, así como el despojamiento y la radicalidad estética de sus primeros textos, el uso de resortes del teatro del absurdo y la vertiente surrealista de sus propuestas más audaces acercan a Arrabal a la obra de Wilson. De hecho, el lanzamiento público internacional de ambos es muy próximo en el tiempo: Arrabal recibió el Gran Premio de Teatro de París en 1967 y Wilson triunfó en Nancy en 1972. Entonces, la abstracción, la esencialidad y lo onírico llegaron a estos creadores por vías diferentes. Más tarde, el vodevil, las vías elegidas para la provocación y el concepto de lo barroco de Arrabal alejan enormemente a estos dos creadores. También: el peso de la situación de exiliado de Arrabal, con sus consiguientes connotaciones políticas. Si bien el español ha obtenido mejor acogida en Francia que en su propio país. Como el norteamericano.

3.1.2 TEATRO INDEPENDIENTE Y ALTERNATIVO (FINALES DE SIGLO)

El mayor dinamismo, las propuestas más vivas y las innovaciones de la escena española en las tres últimas décadas se ha canalizado fundamentalmente a través del llamado teatro independiente y, más tarde, del teatro alternativo. El director de escena Guillermo Heras organizó unos encuentros de personalidades del teatro español en torno a “Nuevas tendencias escénicas. La escritura teatral a debate” en Madrid en 1985.²⁵ De aquellas reuniones surgió un libro que resulta un documento de gran valor al recoger ideas, comentarios y preocupaciones en torno a la creación teatral del momento.

Aparecen alusiones a temas tan como la vanguardia española, el teatro nô o las relaciones entre el autor y el director. También hay referencias a Robert Wilson y alguno de sus colaboradores como el poeta Allen Ginsberg. Personas vinculadas a las artes escénicas —directores, dramaturgos, actores, críticos o periodistas— reflejan en sus intervenciones el ambiente que se respiraba durante las últimas dos décadas dentro del teatro español. Mientras tanto, fuera, otros creadores hacían su trabajo, al igual que Wilson.

También aparece una referencia acerca de los dramaturgos de otros países que llegaron a los escenarios españoles de finales de los setenta a finales de los ochenta,²⁶ y algunos temas complementarios recogidos por el periodista Alberto Fernández Torres en *El teatro independiente español* (1987). Con ello se extiende el arco temporal (al apuntar hacia los años noventa) y se cubren otros puntos de interés. Primero aparecen unas referencias directas a Wilson (y uno de sus colaboradores, Allen Ginsberg), y después comentarios acerca de temas próximos al objeto de estudio de la presente tesis (teatro experimental, vanguardia, la labor del autor-director, teatro nô, interpretación...).

Referencias a Robert Wilson

Robert Wilson. El oficio de autor de teatro no existe en este momento, ni en España ni fuera de España. Ocurre sin embargo que seguimos con la manía de inventar espectáculos y la manía de escribirlos. [...] De modo que mirando un poco en mí mismo y un poco en mi entorno tengo que reconocer que autores hay, pero se ha complejizado tanto la labor de autor que si llamamos autor a Bob Wilson o Fassbinder nos hacemos un lío, porque sin duda alguna no podemos remitirnos al señor que escribe tranquilamente en su despacho. [...] La auténtica revelación de nuestro teatro, el español y el actual, ha venido de los grupos y no hay más, tenemos que reconocerlo. Ha venido de los grupos catalanes. [...] La imagen en este momento tiene una importancia enorme, y que en el teatro de Bob Wilson puede pasarse de autor, porque al fin y al cabo Bob Wilson es ese autor, pero puede pasarse de la palabra. Francisco Nieva

“La vanguardia está muy manoseada en la actualidad. Hay un texto de Thomas Bernhard que es un texto de vanguardia y está hecho por un solo actor; o el último montaje de Peter Handke, son cinco horas y media de texto en un espacio a la italiana, con un señor encima de un taburete y un carrito de heno que pasa de un lado a otro. Creo que eso es tan vanguardia como cuando Bob Wilson monta *the CIVIL warS* y un señor tarda en cruzar de un lado al otro del escenario tres cuartos de hora y no pasa otra cosa. Son formas, modos, opciones personales de los creadores”. Guillermo Heras

“No hablo del ejemplo Wilson, sí hablo del ejemplo Handke. Creo que sí convendría que ese concepto se aclarara para alcanzar una definición de lo que se entiende por nuevas tendencias escénicas y por no convencionalidad teatral”. J.A. Hormigón

Posturas acerca de la vanguardia

Lógica-emoción. “Pertenece a una cultura que ha dado prioridad al cerebro izquierdo respecto al derecho. Tenemos dos hemisferios cerebrales en donde se producen reacciones distintas y hemos dado prioridad al cerebro lógico frente al cerebro emotivo, porque ésta ha sido nuestra tradición cultural”. J.A. Hormigón

Hamlet. "Lo que hagáis en la escena, por más que pueda hacer reír a los ignorantes, habrá de afligir a los sensatos, y el juicio de uno solo de éstos habréis de reconocer que pesa más que todo un teatro lleno de los otros". Ignacio Amestoy

Interpretación. "El actor es un hombre de teatro independiente en el compromiso artístico y social de un colectivo teatral que surge al margen del teatro comercial; no es más que un hombre que ha escogido un determinado rol para desarrollar su actividad social, y tiene la obligación de conocer el momento socio-cultural en que se encuentra, así como la obligación de buscar nuevas formas de expresión".²⁷ Ensayo Uno

Escenografía. "Frente a la numerosa presencia de actores y directores, en el teatro independiente faltan personas dedicadas al aspecto visual y plástico de la obra: prevalecen el prejuicio de la necesidad de contar con elevados presupuestos y la falta de preparación. En los países con mayor desarrollo teatral, ha aparecido el escenógrafo artesano frente al escenógrafo artista, que supone todo un cambio de concepción con un importante trasfondo ideológico".²⁸ Gerardo Vera

Dramaturgia. "La repulsa del grupo hacia el autor es consecuencia lógica del largo periodo histórico en que directores, actores y escenógrafos se han movido al son que tocaba el autor, máximo dictador del hecho teatral. Cuando los principios en que se apoyaba el teatro han sido revisados y halladas nuevas formas dramáticas, el autor ha sido apeado del pedestal que él mismo se había construido, o al que le habían encaramado, y su situación de privilegio ha cedido para ser sustituida por una general repulsa hacia lo que ha significado en tan dilatado espacio de tiempo". Jerónimo López-Mozo

Crítica. "Profesional que intenta una mediación entre el espectáculo, el grupo y el público sirviendo los datos informativos y aportando una visión a la vez plural y rigurosa que ordene los materiales que el espectáculo conlleve, en confrontación con un proceso social en curso del que el teatro no puede sentirse ajeno".²⁹ Moisés Pérez Coterillo

Autor-director. "El teatro de los últimos veinte años, y no sólo en España, se caracteriza por el rapto de la autoría teatral, entendida como iniciativa del proceso de creación, por parte de los directores de escena y en contra de los escritores de los textos dramáticos. [...] El escritor teatral, por más que conste su disconformidad, se ha recluso en su laboratorio doméstico". M. P. Coterillo

"En el siglo XIX, con el naturalismo, empieza a surgir la figura del director de escena. El rapto de la autoría se acentúa a partir de mayo del 68, momento en que el autor, en el sentido más tradicional de la palabra, se culpabiliza enormemente, porque es justamente el representante del individualismo en un proceso que se quiere colectivo. Entonces el mismo autor dimite en gran parte de su protagonismo y lo cede, bien al colectivo, bien al que lo representa, que es el director". Jaime Melendres

Texto. "Atrás queda el tiempo en que se admitía como evidencia que un espectáculo teatral no era más que la puesta en pie de un texto dramático. Hemos asumido que un espectáculo teatral honorable puede tomar como punto de partida, por ejemplo, narraciones o poemas. [...] Extrae los materiales que lo constituyen de donde sea o de ninguna parte. Son nuevos —o en realidad viejísimos— métodos que enriquecen el concepto de espectáculo teatral". Josep Maria Benet i Jornet

Teatro nô. "El actor oriental domina una técnica extraordinaria, sometido a un teatro extraordinariamente codificado. Seguramente en el mundo no queda en estos momentos ningún teatro como el nô, que tenga una codificación tan estricta, en la que el actor esté tan introducido dentro del código". J. A. Hormigón

Allen Ginsberg. "William Carlos Williams dio una serie de conferencias por las universidades de California en 1950 y puso como ejemplo a la literatura española del Siglo de Oro, no como literatura, sino como antiliteratura. [...] Había allí unos muchachitos que escribían poesía muy preciosista, intelectualista, que eran Allen Ginsberg, Jack Keruak, que de alguna forma asumían la savia de las clases altas, y Williams puso el ejemplo contrario y estos muchachos, Ginsberg, Keruak, dieron la vuelta a la tortilla y empezaron a hacer otro tipo de creación artística más o menos directa o indirectamente con savia popular. Son los famosos *beatniks*, de los cuales salieron los *hippies*, es decir, empezó una ola, con William Carlos Williams diciendo que *El Buscón*, *El Lazarillo de Tormes* eran el caso único a escala mundial en que se hace una gran creación artística no desde arriba, sino desde abajo". Miguel Romero Esteo

Autores internacionales en España. Entre los dramaturgos de otros países que se representaron en esos años se encuentran Brecht, Kafka, Strindberg, Dario Fo, Lindsay Kemp, Mrozek, Shaffer, Wesker, Sternheim, Gorki, Schiller, Tolstoi, Chéjov, Ibsen, Pirandello, Ionesco, Brook, Nadja, Joyce, Kantor, Priestley, Bergman, Wilson, Strehler, Schaubühne, Goldoni, Scora, Claudel, Musset, Cocteau, Sartre...; entre los hispanoamericanos: Miguel Ángel Asturias, Enrique Buenaventura, Eduardo Pavlovsky, Armando Discépolo, Roberto Cossa, Nelly Fernández Tiscornia, Mario Benedetti, Angel Pavlovsky, Mario Vargas Llosa, María I. Fornés...; además de Molière y, sobre todo, Shakespeare, y los clásicos griegos y latinos. Estos autores han aportado no sólo nuevos discursos teatrales en cuanto a los contenidos, sino interesantes interpretaciones, puestas en escena, utilización de recursos no tradicionales e incorporaciones procedentes del campo de la técnica, que diferentes profesionales del país han recibido y capitalizado.

Renovación teatral. "Los dos proyectos de renovación teatral más importantes que se han producido en España en las últimas décadas han sido llevados a cabo por el teatro independiente y por los autores teatrales. [...] Buena parte de la neurosis del teatro viene de su voluntario enclaustramiento, de una enfermiza tendencia intrauterina que le hace reducto impracticable y escaso en interés de puertas a fuera. [...] Asumir el diálogo con la sociedad implica también asumir el riesgo que impone al hecho teatral el imperativo de su convivencia con otros

medios, que se han hecho todopoderosos con el desarrollo de las tecnologías de este siglo". M. P. Coterillo

Teatro independiente.³⁰ "Para explicar las diferencias entre el teatro comercial y el independiente de una manera extrema y comprensible podríamos decir que, mientras el primero se realiza para obtener un beneficio económico, el segundo no menosprecia este beneficio para poder realizarse".³¹ Xabier Fábregas

"El hecho teatral tiene hoy una sola vía de liberación de las manipulaciones alienadoras de la industria cultural. Esta vía tiene un nombre: el teatro independiente. [...] El TI está sujeto a dependencias políticas, sociológicas e ideológicas. [...] En 1970 se registraban las siguientes tendencias [entre 110 compañías]: vanguardia: 4; provocación: 4; esperpento-farsa: 5; épico: 4; Brecht-Artaud/B-Stanislavski/Living: 9; Grotovski: 1; técnica propia: 1; ninguna tendencia: 37; teatro de calidad: 20; teatro moderno con temática actual: 8; social: 14; no contestan: 6. Autores: Brecht: 26, Casona: 22, Valle-Inclán: 18, Lorca: 16, Sastre: 15, Beckett: 12, Calderón, Mrozek y Muñiz: 10, Cervantes y Chéjov: 9, Ionesco, Dragún y Unamuno: 7, Arrabal, Büchner y Jorge Díaz: 6".³² José Sanchis Sinisterra

"El término TI lo utilizó por primera vez el Teatro de Cámara de Zaragoza en 1966. Procedentes del teatro de cámara y el teatro universitario de fuera de Madrid, los llamados grupos de TI trataron, hasta 1969, de convertirse en compañías estables, alcanzar la profesionalidad y transformar las formas de producción teatral. [...] En los años siguientes los grupos no lograron afianzarse en sus ciudades ni la profesionalidad, atacados con rudeza desde la administración. En 1976 se dice que el TI toca a su fin: grupos de diversa índole reclaman la nominación de TI, la revolución social es persistencia mística".³³ J. A. Hormigón

Vanguardia de los años sesenta. "El nuevo teatro español, formado por autores y grupos independientes, renovó la escena de los sesenta, generando nuevas formas de espectáculo, alguna de ellas inéditas en España, tales como creación colectiva, teatro callejero, vanguardias sensualistas de 1968 (*happening, event...*), nuevas técnicas europeas, renovación de las relaciones entre actores y público, recuperación de la fiesta, el ritual y la participación en general, nuevos lenguajes escénicos, etc... [...] Si bien no todo el NTE era vanguardista, la vanguardia tuvo como único origen el NTE". Alberto Miralles

Vanguardia de los años setenta. "La vanguardia en estos momentos en Cataluña son: Joglars, Comediants, Dagoll-Dagom, La Fura dels Baus, La Cubana, y ninguno de los espectáculos de estas compañías tiene autor, y no es casualidad. Grupos que surgen en los setenta proponiendo un nuevo modelo de producción no convencional. [...] ¿Cuáles son las formas de comunicación del nuevo público? La generación actual recibe mil veces más información que la anterior, es capaz de articular lecturas instantáneas plásticas distintas; su lectura y su conocimiento de la realidad no es verbal. Percibe la realidad y la articula de modo diferente. En el siglo XIX toda la información icónica era de una

construcción verbal, codificada, seleccionada y articulada casi siempre en fábula. Hoy la información es icónica". Ángel Alonso

"Los espectáculos de La Cubana, los últimos concretamente, son exactamente iguales al teatro de Joan Brossa de los años cuarenta y sesenta". Jordi Coca

"La vanguardia es un concepto insuficientemente definido. Llamamos vanguardia a cosas que son divergentes y, en ocasiones, incluso contradictorias de un año para otro". J.A. Hormigón

"¿Por qué cuando se habla de teatro parece que estamos hablando de cotos cerrados? Parece como si la experiencia del cine, la pintura, la música, no sirviera para nada. La crítica musical divide en dos la crítica de una ópera: la escénica y la musical. El teatro de vanguardia más importante viene de la interrelación de estas artes". Fernando Herrero

"La vanguardia siempre ha estado vinculada al teatro, el más vivo, el más renovador (Bauhaus, teatro expresionista alemán, Piscator, Pinter, Ionesco...). Y ahora la vanguardia o la pos se ríe del teatro, pasa de él como arte viejo, ininteresante, que ha dejado de conectar con las nuevas mentalidades. [...] Se han olvidado de que el teatro es y debe seguir siendo una de las bellas artes, aquella que puede y debe integrar a todas las demás. No es el momento de la defunción del teatro, sino el momento en que puede desarrollar sus más amplias posibilidades: todo puede darse dentro del escenario (sea o no a la italiana); la imaginación se halla ahora —más que nunca— respaldada por la técnica. En una época que ha sido definida como la del imperio del simulacro, el teatro puede y debe volver a ocupar su sitio; pero para que esto ocurra debe volver a plantearse desde una perspectiva renovadora, arriesgándose para llegar a las nuevas capas de la sociedad, a los más jóvenes". Lourdes Ortiz

Negación de la vanguardia en los años ochenta. El dramaturgo Alberto Miralles, a quien seguimos en este apartado, señala que en los años sesenta los autores y las compañías de teatro independiente transformaron la escena española.³⁴ Surgieron entonces muestras de teatro de calle, creación colectiva, alteraciones de la relación entre actores y público, renovación de lenguajes escénicos, absorción de movimientos europeos y de nuevas formas de la vanguardia como el *happening* y el *performance*.

También se desarrolló una actitud crítica de carácter socio-político y se extendieron los círculos de exhibición del teatro. Dinámica de la que surgieron audiencias mayores y diferentes, atentas a lo nuevo. En 1968 lo nuevo era entendido como revolucionario, en un proceso de transición política que, de alguna manera, aún perdura. Los gobiernos democráticos menospreciaron el valor de la cultura y el teatro quedó relegado a la marginalidad, la convención y el desencanto. De modo que a principios de los ochenta "se diluyó la acción crítica en una indiferencia pasiva". El teatro perdió su función social y el recato estético se subió a los escenarios.

Y concluye Miralles: “Así desapareció la alternativa y con ella la única posibilidad de una verdadera vanguardia, [...] porque si convenimos que vanguardia es lo excepcional, lo más audaz, la aceptación del riesgo, la aventura más avanzada, [...] si vanguardia es el fermento que prepara el camino para un vasto cambio político, creando un modelo de disensión; si vanguardia es la creación de actitudes, más que la elaboración de un producto acabado, una preparación para que los demás se reciban a sí mismos, para que se inventen a sí mismos, [...] en la España teatral de los ochenta y poniendo todas las excepciones que se quiera, la mayoría de ellas catalanas, hay que concluir que, efectivamente, no hay vanguardia alguna”.

Tendencias. “El surrealismo y el automatismo de Joan Brossa se estimaron superados en la década de los sesenta, y hoy, tras una cómica y delirante liquidación del arte social, el surrealismo vuelve joven y pimpante para ocupar la vanguardia. [...] Esta oscilación pendular que nos lleva desde el arte objetivista y extrovertido a las meditaciones más íntimas y subjetivas, ni es nueva ni debe sorprendernos. [...] La querella de antiguos y modernos que marcó la entrada del neoclasicismo ni fue nueva ni la última; lo que sucede es que el vaivén que antes se producía en el lapso temporal de siglos se produce ahora por décadas, y aún esta pauta de las décadas es aceptable por cómoda, pero ni es rigurosa ni surge de una observación de los fenómenos de la moda”.³⁵ María Aurelia Campmany

3.1.3 TEATRO-DANZA Y ÚLTIMAS TENDENCIAS

Robert Wilson y el teatro-danza en Europa

Se ha definido el teatro-danza como la recomposición posible de la fractura entre el arte de la representación (teatro) y el arte del cuerpo (danza) que es característica exclusiva, singular, y en verdad nada positiva, de nuestra cultura. Si bien las interrelaciones de ambas disciplinas han vivido a través de la historia innumerables y complejas experiencias de difícil clasificación.

A partir de la vanguardia escénica, nacida de la tradición de Antonin Artaud y Bertolt Brecht, en los años sesenta surgen dos iniciativas fundamentales para la evolución del teatro-danza: Grotowsky, cuyo trabajo se centra en los mitos y el ritual a través de un discurso no narrativo, fragmentado, en un espacio escénico despojado; y el Living Theatre, con su teatro de movimiento, provocador como base de una utopía anárquica.

No obstante, se comienza a hablar de teatro-danza con la coreógrafa alemana Pina Baush y el Wuppertal Tanztheater. La danza libre y el expresionismo centroeuropeo, pues, están en el origen de esta manifestación de la posmodernidad. Origen que se revela contra uno de sus referentes esenciales: la danza norteamericana, sobre todo, la escuela de Martha Graham considerada como representante de una visión cerrada y superada.

La obra de Robert Wilson se inscribe dentro del llamado teatro-danza, sin por ello excluir su catalogación dentro de otras disciplinas escénicas. En Europa, y también en España (aunque con más retraso), surgen a finales de los años sesenta iniciativas sobre las que se construyeron en las dos décadas posteriores el teatro-danza y la danza contemporánea. Coinciden con el tiempo en el que se desarrolla el trabajo de Wilson y, sobre todo, comparten la misma raíz estética: la danza moderna norteamericana. Es decir: desde George Balanchine, Martha Graham y Merce Cunningham, pasando por José Limón y Alwin Nikolais, hasta Carolyn Carlson y Trisha Brown. Raíz estética que después se filtra también a través de otros norteamericanos como William Forsythe.

Wilson reconoce la influencia directa de Balanchine, Graham y Cunningham. En su estilo se encuentran diversas afinidades con Forsythe como el origen plástico del proceso de creación de sus coreografías y la obsesión por la iluminación. Wilson ha trabajado con Lucinda Childs, coreógrafa de *Einstein on the Beach* (1976), quien ejerció una notable influencia en Holanda y Bélgica con su danza basada en el movimiento puro: abstracta, repetitiva, minimalista, antiteatral. Wilson también colaboró con Andy de Groat, coreógrafo de *Overture to KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE* (1972), quien se trasladó a París —como otro coreógrafo norteamericano, Mark Thompkins— donde se convirtió en referencia para la nueva danza francesa. También constituye un punto más de conexión la repercusión de las artes escénicas orientales en la escena europea contemporánea: desde el teatro nō hasta las coreografías del japonés Hideyuki Yano. De modo que la obra wilsoniana se nutre de las fuentes del arte oriental. Por ejemplo, Suzushi Hanayagi coreografió *the Knee Plays* (1985).

De la escuela Graham surgió Merce Cunningham, quien es descubierto en los años setenta en Francia. Su redefinición de la relación espacio-cuerpo y su noción del montaje escénico se encuentran en la base de los trabajos de Robert Wilson y Meredith Monk. La asimilación de un representante destacado de esa generación, el coreógrafo Jean Claude Gallota, se ha descrito así: “Tras haber asimilado inteligentemente los principios de Cunningham sobre la desestructuración del espacio euclidiano, abandona el paralelismo entre danza y pintura abstracta para aplicar a su coreografía recetas inspiradas del cine”.

Además, Carlson —continuadora de la línea de Nikolais— se traslada a París en 1972, y la *contact-improvisation* (Steve Paxton) y el minimalismo norteamericanos se extienden con rapidez. Tras ellos se desarrolla el teatro-danza en Francia e Italia y también en el Reino Unido, Alemania, Holanda, España y el resto de Europa: siguiendo los pasos de la llamada “danza de autor” tanto como asimilando/reaccionando frente a la abstracción norteamericana (próxima a una concepción analítica y formal del arte).

A principios de los años ochenta el teatro-danza muestra una clara necesidad de densidad en la narración escénica que halla una fuente expresiva de enorme potencia en la noción multimedia. Las artes visuales, la moda y el videoarte se incorporan a la nueva danza. Las propuestas plásticas, el uso de la tecnología electrónica, las referencias explícitas al teatro y el cine son comunes. Surgen modalidades tan consistentes como el vídeo-danza, que llegará a tener en Barcelona un festival. Aparece entonces una nueva audiencia joven, cinéfila y aficionada a los conciertos de rock, los cómics y los videoclips. En el nuevo arte del cuerpo en movimiento encontrarán soledad, amor, violencia, atropello, frustraciones individuales y colectivas, imposibilidad de comunicación social...

Después de muchos años de dominio del baile folclórico, en España se crean en 1978 dos ballets nacionales: el Español y el Clásico. Casi al mismo tiempo (segunda mitad de los setenta) surgen las primeras semillas de la danza contemporánea. Antes de esa fecha, tan sólo reseñar la presencia del grupo vasco Anexa (1969), Ramón Solé y Anna Maleras en Barcelona. Precisamente en la capital condal y Valencia se desarrolla con mayor amplitud y contundencia la danza contemporánea. El Instituto de Teatro valenciano organizó en 1976 la I Mostra de Dansa Independent con cinco compañías catalanas. Cesc Gelabert, tras su estancia en Nueva York, presenta *Accions O i U*.

El teatro-danza encuentra en España una repercusión menor, si bien como sucedió en el resto de Europa la danza tiende a la búsqueda de nuevas narrativas, la expresión de contenidos al margen de la forma (personales, colectivos, sociales...) y la profusión de medios lingüísticos. El Ballet Experimental de l'Emxample dirigido por Consol Vilaubí reunía al crítico de arte Arnau Puig, el poeta Joan Brossa, el pintor Guinovart y el músico Tharrats. Nombres fundamentales de la danza contemporánea española son: Cesc Gelabert y Lydia Azzopardi, José Laínez, Avelina Argüelles, Carmen Senra, María Antonia Oliver, Vicente Sáez, Ananda Dansa, Bocanada, Danat Dansa, Lanónima Imperial, Metros, Mudances, Tránsit, Vianants y Yauzkari.

Creadores españoles de vanguardia

Desde *Gilgamesh*, el relato anónimo sumerio que data de hace cuatro mil años antes de Cristo, las historias que merecen la pena ser contadas no parecen haber variado gran cosa. Wilson realizó en 1988 un montaje sobre esta famosa leyenda: *The Forest* con música de David Byrne. El tratamiento estético del mensaje (la historia) se considera la clave de la personalidad artística. Tratamiento que ha convertido a Wilson en un creador inconfundible en la escena contemporánea. De una forma simple. Decía Picasso: "El talento de un artista está en los primeros trazos". El resto es adorno, proceso, moda u ocultación. Dice Wilson: "Lo difícil es hacer las cosas más sencillas". Y en el intento se

extiende toda una vida de maduración. En España también han surgido personalidades escénicas con luz propia. Y otras se han criado a la luz de ellas o bien a la de otras figuras del teatro internacional. A ese entramado de interrelaciones pertenece Wilson, que viene a ser extensamente imitado. Y, como preámbulo, a continuación aparece una lista de algunos de los nombres esenciales del teatro español durante las tres pasadas décadas: el tiempo en el que se desarrolla la obra de Robert Wilson.

De mediados de los años sesenta a mediados de los años noventa:

Directores/autores. Años 60-70: Salvador Távora, Albert Boadella, Albert Vidal, Carles Santos. Años 80: Joan Font, Ernesto Caballero, Cesc Gelabert, Carlos Marquerie, Carles Alfaro, Etelvino Vázquez. Años 90: Rodrigo García

Directores. Años 60: José Luis Alonso, William Layton. Años 70: Miguel Narros, José Luis Gómez, José Carlos Plaza, Nuria Espert, Adolfo Marsillach, Ángel Facio, Joan Lluís Bozo/Anna Rosa Quisquella. Años 80: María Ruiz, Pere Planella, Mario Gas, Guillermo Heras, Ricardo Iniesta. Años 90: Joan Font, Jesús Cracio, Esteve Grasset

Autores. Años 60: Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Francisco Nieva, Fernando Arrabal, Antonio Gala. Años 70: José Sanchis Sinisterra, J.L. Alonso de Santos. Años 80: Fermín Cabal, Antonio Fernández Lera, Alfonso Armada, Paloma Pedrero, Antonio Onetti... Años 90: Sara Molina, José Ramón Fernández, José Miguel González

Compañías. Años 60: Els Joglars. Años 70: La Cuadra, Tábano, Los Goliardos, Comediants, Dagoll-Dagom, Teatre de la Ribera, Esperpento. Años 80/90: La Fura dels Baus, La Cubana, Teatro Fronterizo, Tricycle, La Tartana, Geroa, Zotal, Teatro del Norte

Salas. Años 60: Salas universitarias. Años 70: Teatro Lavapiés, Cadarso, Gayo Vallecano. Años 80/90: Ensayo 100, Triángulo, Cuarta Pared, Pradillo, Sala Beckett, La Imperdible

Teatros públicos. Madrid: CDN (1978), CNNTE (1984), CNTC (1989), Teatro Español (reapertura en 1980), CCV, Teatro de Madrid. Barcelona: Teatre Lliure (1976), CDGC (1981). Resto de España: Centros regionales de teatro: CAT (Andalucía), CGT (Galicia), CVT (País Vasco)

Teatros privados. Teatro comercial en Madrid y Barcelona

Joan Brossa/poeta, artista visual, autor, 1919-1998

“Brossa es un creador que se movió desde el principio como un poeta en medio de artistas plásticos”³⁶ —señala el crítico Gonzalo Pérez de Olaguer— de donde proceden las influencias de Antoni Tàpies y Joan Miró. Con una producción

poética y dramática siempre dentro de la vanguardia y la experimentación (escrita entre 1945 y 1968), ha sido un autor marginado hasta finales de los sesenta. Entonces se inició la publicación de su extensísima obra: más de seiscientas obras teatrales, aunque no hayan sido estrenadas más que veinte. “Brossa transcribe aquello que ve y por este motivo su teatro se escapa de la pura literatura. Antes de subir al escenario el autor lo ha visto, y esta visualización, tan provisional como se quiera, le permite hablarnos con el detallismo gráfico que nosotros, los espectadores, sólo haremos nuestro después de la representación”, en palabras de Xavier Fàbregas.

Eduardo Arroyo/pintor, escenógrafo, autor, 1937

Arroyo se instala en París en 1958. Tres años después tiene su primera exposición personal. Y en 1971 conoce en Nueva York a Saul Steinberg. [...] La relación analógica del teatro con la obra pictórica de Arroyo se sitúa en ese arte de dar carácter narrativo al fragmento, imagen u objeto fragmentado. La alquimia del montaje y del collage dan a la expresión la fuerza de la síntesis y restituyen a la representación esa parte de extrañeza necesaria. Estética del decorado y de la puesta en escena que va más allá de la anécdota trágica o dramática, excluye el fenómeno fácil del lirismo ramplón para alcanzar una intensidad que exprese la idea de que si el héroe trágico no puede huir de su destino, del mismo modo el infinito, el absoluto, el más allá deben encarnarse y llevar la cruz del irremediable fin y del desatino.³⁷

Carles Santos/compositor, director de escena, 1940

Compositor, actor, cantante y guionista valenciano, ha desarrollado en el curso de más de veinte años de carrera una personalidad atípica en un mundo hiperespecializado, no ejerciendo por separado sus actividades artísticas sino que las pone todas al servicio de una: la poesía entendida como poder de encantamiento del sonido. Desde su encuentro decisivo y sus colaboraciones a principios de los años setenta con el poeta Joan Brossa, guía e impulsor de las corrientes más arriesgadas de la experimentación artística en Cataluña —amigo de Miró, Tàpies y el músico Mestres Quadreny—, desde el descubrimiento de Stockhausen y sobre todo desde los primeros trabajos de investigación en Nueva York de 1970 a 1980 (cuando las nuevas tendencias musicales se aproximaban a las formas más diversas de la expresión artística), Santos ha madurado y personalizado sus propuestas, imponiendo un estilo original y una independencia absoluta respecto a las modas.³⁸

Albert Vidal/actor, director, 1950

Albert Vidal, con su *Canto telúrico a los cimientos del teatro* se convirtió en oficiante excepcional de la ceremonia de inauguración de las obras del Teatro Expo de Sevilla en 1991. Solo, vestido de negro, y con sensores por todo el

cuerpo que transmitían los sonidos corporales a través de potentes altavoces, realizó una danza de exorcización del demonio en las profundidades de la construcción. Al final de su lucha contra el Mal, la Banda Municipal de Música de Sevilla lo acogió en el regazo de una plácida comparsa preparando la llegada de un helicóptero que lo paseó, “ángel de las canteras”, por el cielo del recinto. Actor de teatro y cine, director de sus montajes, es ante todo un excéntrico aristócrata. Vidal crea un monólogo, *El bufó*, que deslumbra tanto al público como a los profesionales de la interpretación y el movimiento. Bajo el lema “la expresión está en el gesto”, este alumno histórico del maestro francés Jacques Lecocq representa a la vanguardia catalana innovadora e irreductible.

Iago Pericot/pintor, escenógrafo, director de escena, 1929

Pericot emplea todas las posibilidades que ofrecen las artes escénicas: la danza, una gestualidad coreográfica, una mímica simbólica, el canto y la música. Cada uno de los cuadros se convierte en una imagen que se impresiona en la retina por su plasticidad, diríase que por una inquietud pictórica próxima a un realismo simbolista. “Puse en crisis la pintura cuando fui a Londres a hacer un doctorado y llegué a la conclusión de que el cuadro no es un medio de expresión de hoy en día”, declara Pericot. “Una vez intenté hacer algo que no fuera bello y no pude. Fue *La bella y la bestia*. Los monstruos quedaban demasiado bellos. El teatro tiene ese poder de transformar las cosas. [...] Mi teatro ha ido siempre diez años por delante y soy consciente de ello, aunque sea un farol. Con esta obra también me adelanto. En los noventa se detendrá este proceso de destrucción”.³⁹

Simón Suárez/pintor, escenógrafo, director de escena, 1947-1996

A los veintitrés años se traslada a París e ingresa en la escuela de Bellas Artes, al tiempo que realiza cursos de escenografía en Frankfurt. En los ochenta realiza en siete años veinte escenografías de las cuales ocho son montajes de ópera. Su formación pictórica y musical han influido decisivamente en sus trabajos para la escena. La primera, en la sorprendente plasticidad de sus escenografías y su utilización de la luz como elemento estructural y expresivo; la musical, en su inclinación hacia los montajes de ópera. Estudioso y conocedor de los tres ejes básicos de la plástica teatral: escenografía, figurinismo e iluminación, el trabajo de Simón Suárez adquiere su plena dimensión cuando dirige sus espectáculos.⁴⁰

José Luis Raymond/pintor, escenógrafo, director de escena

Artista polifacético que abarca teatro experimental, pintura y escenografía, monta una compañía y una escuela de teatro en el País Vasco, su tierra natal. Después cursa estudios de pintura en Varsovia y Amsterdam, donde realiza algunas exposiciones destacadas. A su regreso, diseña la escenografía de *El búfalo americano*, dirigida por Fermín Cabal. Y en la actualidad es profesor de la

RESAD de Madrid, donde continúa su labor de director, escenógrafo y artista visual. Raymond ha explicado: "Aunque no hago arte figurativo, concibo una imagen y la veo con luz, vestuario y forma; por lo tanto, para mí no son lenguajes tan diferentes".

Cesc Gelabert/coreógrafo, bailarín (1953)

Gelabert comienza a bailar en 1969. *Acció O: La mente y el cuerpo* (1973), concebida junto al pintor Frederic Amat y música de Lewin Richter, resulta un descubrimiento. *Acció 1: La vida y la muerte* (1976) recrea pinturas de Amat y trabaja la construcción de imágenes planas. En 1978 viaja a Nueva York. En *Mi viejo traje de pana* baila al tiempo que el pintor Perico Pastor hacía dibujos; con Carles Santos estrena *Acció 2: Primavera, verano, otoño, invierno* y actúa en La Mamma, Merce Cunningham Studio y The Kitchen. De regreso a España, en *Plata y oro* (1980) incorpora la voz hablada, la teatralización de personajes, rock americano, códigos, cómic, y aplica el vídeo como instrumento de ensayo. Forma compañía con Lydia Azzopardi (quien estudió con Jérôme Savary, Lindsay Kemp y Maurice Béjart), Gelabert Azzopardi Companyia de Danza.⁴¹

Santiago Sempere/escenógrafo, coreógrafo

Bailarín, escenógrafo y coreógrafo valenciano residente en Francia desde 1968, combina artes plásticas, auditivas y cinéticas. En *Ribera* no se limita a ilustrar la pintura de José Ribera mediante la danza, ni pretende bailar una biografía, expresa a través del movimiento, conjugado con la música, la luz y la escenografía, el mundo imaginario del pintor, el mundo claroscuro del Barroco. Según el erudito Leo Spitzer, el fenómeno humano, concreto, primordial del Barroco español es la coincidencia de lo carnal juntándose con la conciencia de lo eterno; de hecho, en los poetas y pintores barrocos españoles, lo carnal y lo espiritual se mezclan y confunden.⁴²

María José Ribot/coreógrafa, bailarina, 1962

Al presentar sus coreografías *10 Piezas distinguidas* y *Los trancos del avestruz* Ribot recordaba unas palabras de Giacometti: "No sé si trabajo con el fin de realizar algo o con el fin de saber porqué no puedo hacer lo que me gustaría hacer". Además escribía: "Lo único que me importa es crear piezas donde cada uno, con su sensibilidad e información, pueda leer lo que cada uno es". María José Ribot es una de las coreógrafas españolas más originales e innovadoras. Interesada por introducir nuevos lenguajes en la danza, se ha aproximado a tendencias como el dadaísmo y el expresionismo.

Sergi Belbel/autor, director, 1963

Belbel ha dirigido obras de Heiner Müller y ha traducido a autores como Racine, Georges Perec, Beckett y Bernard-Marie Koltès. Sus referentes en el teatro catalán son, por un lado, José Sanchis Sinisterra y Josep Maria Benet i Jornet; por otro lado, Joan Brossa. Belbel es uno de los valores más sólidos de la escena española. Premio Nacional de Dramaturgia en 1996, no abandona su interés innovador en sus propuestas para grandes públicos, como en *Tàlem* (1989), donde múltiples elipsis y fragmentaciones transforman una comedia de apariencia convencional. Inscrito en una determinada orientación del teatro contemporáneo —Beckett, Bernard, Koltès, Mamet, Müller, Shepard—, muestra su faceta más experimental en su obra dramática desnuda, esencial, ubicada en la cotidianidad, expresada en un lenguaje aséptico y en la sugerencia de un montaje muy visual.⁴³ El ejercicio de estilo, formal o verbal, se consolida en sus propuestas de mayor madurez en un discurso dinámico y contundente.

Álvaro del Amo/autor, cineasta, director de escena, 1942

Del Amo es un autor a caballo entre el cine y el teatro con la mirada siempre pendiente de la ópera. Tras realizar varios cortometrajes y un largometraje accede a la escritura dramática a mediados de los ochenta. Su obra *Geografía* es una de las primeras que estrena el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas en Madrid. Adelanta así un rasgo esencial del teatro español de la década siguiente: su carácter multidisciplinar. Y su intención renovadora. En sus montajes se aprecia además una traslación del lenguaje y la estética cinematográficas a la escena. No es la única conexión: funde la realidad y la ficción, la vida y la apariencia, en un tono escéptico e irónico. En su dirección de *Beckettiana* en el Centro Dramático Nacional mostraba el carácter experimental de su trabajo y el gusto por los planteamientos escénicos simples y contundentes. La radicalidad de sus argumentos y la limpieza de su visión estética son marcas de estilo.

Antonio Fernández Lera/autor, 1959

Dramaturgo, traductor y periodista teatral, se inicia en la escritura escénica con el grupo Espacio Cero. Conocedor de las vanguardias europea y norteamericana, introduce una dramaturgia alternativa, de riesgo, adaptando obras de Heiner Müller para Espacio Cero y después como autor para La Tartana. Después de textos como *Delante del muro* (1985) y *Carambola* (1987), con su obra *Los hombres de piedra* abre la etapa de madurez de La Tartana en un espacio propio: el Teatro Pradillo. Muestra un interés por la subjetivación del lenguaje y la personalidad creativa, integrando la estética como un elemento más de significación, centrada en la plasticidad, la composición escénica y el tratamiento de los objetos. Se trata de una propuesta abierta y fragmentaria —del autor, Fernández Lera, y el director, Carlos Marquerié— que recuerda al tándem Heiner

Müller/Robert Wilson, sumado a las referencias literarias declaradas: Gesualdo Bufalino, Thomas Bernhard, Bruno Schultz, Primo Levi y Alfred Hitchcock.⁴⁴

Rodrigo García/autor, director, actor, 1965

Autor y actor nacido en Buenos Aires en 1964 y nacionalizado español. En 1989 crea La Carnicería Teatro, con la que ha montado sus obras *Acera derecha* (1989), *Martillo* (1991), *Matando horas* (1991), *Notas de cocina* (1995) y *Prometeo* (1997), *Conocer gente comer mierda* (1999) y *Macbeth imágenes* (1999). También ha dirigido *Reloj* (1994) con Teatro del Tiempo, y *Tómbola Lear* (1998) con Legaleón/L'lakran. Entre otros, recibió el Premio Marqués de Bradomín concedido a autores jóvenes por el Ministerio de Cultura.

La Fura dels Baus

Sus montajes paradigmáticos son *Accions*: La explosiva aparición de La Fura en el panorama escénico del país provoca la conmoción natural. Hijos de ninguna parte, horda sin reglas morales, apóstoles autómatas de la violencia se definen como una organización delictiva en materia teatral, y anuncian su flamígero apocalipsis a los hijos de la civilización del asfalto; *Suz o Suz*: Un viaje iniciático, un sacramento de los orígenes, una conmoción de extrema poesía visual de nuevo una enorme, generosa entrega física; *Tier Mon*: Metáfora de la guerra y la reconstrucción de una sociedad feudal después de un desastre; *Noun*: Por primera vez se incorporan mujeres al colectivo, para hablar de la humanidad y la máquina.⁴⁵ Los materiales adquieren una función propia, yuxtaponiendo efectos visuales o sensoriales de gran eficacia: [...] un mundo de formas, de tactos, de texturas. Otro elemento esencial es la música. [La Fura grabó un disco compacto en Real World de Peter Gabriel].⁴⁶

La Tartana/director: Carlos Marqueríe

Con *La flauta mágica* (1988) cosecharon las buenas críticas que hasta entonces sólo habían sido parciales. La Tartana hacía brillar así su particular concepción escénica que les llevó hacia Heiner Müller y *Ribera despojada*, *Medeamaterial Paisaje con argonautas* (1988), que es para algunos el montaje más logrado sobre textos de Müller que se ha producido en España. Reciclados ciertos resquicios de la biomecánica de Meyerhold y las vanguardias históricas, La Tartana parte de estructuras dramáticas no narrativas e incorpora en sus montajes acciones y coreografías. La compañía apuesta, desde una concepción plástica del teatro por la desaparición del personaje, la abstracción, el desgarrar, lo simbólico, la subjetividad a toda costa, la implicación de la realidad en la irrealidad y viceversa o la “dramaturgia silenciosa”.⁴⁷

Atalaya/director: Ricardo Iniesta

Atalaya ha creado un lenguaje propio, un estilo coherente: acciones físicas generosas y tensas, compromiso ideológico con las obras y los autores elegidos, pocas concesiones al público, huida de lo ilustrativo y lo evidente...⁴⁸ Entre sus montajes más destacados figuran obras de Heiner Müller y de jóvenes autores españoles como Antonio Álamo.

Zotal Teatre/directores: Elena Castelar, Manel Trías

En su montaje más conocido, *Z*, Zotal se introduce en la obra en el universo del juego a través de un conjunto de *sketchs* y *gags*, en una estructura dramática significativa. Las propuestas que se van encadenando en *Z* son sorprendentes aplicaciones lúdicas de elementos teatrales esenciales: el espacio, el tiempo, la palabra, el movimiento y los objetos. El escenario del juego es también un juguete. Y los mecanismos de recepción del espectáculo también entran en juego. Paradojas visuales paródicas que se pueden situar muy en la línea poética de Brossa. Y paradojas verbales en la línea de Karl Valentin.⁴⁹

Arena/director: Esteve Grasset

En *Extrarradios*, su obra con más repercusión, se introducen retazos de textos dichos en escena, simulacros de discursos o de recitados, diálogos mínimos, absurdos. La introducción de la palabra en Arena supone incorporar sus posibilidades de sugerencia, de subrayado accional, sus valores formales en los que el ritmo y el control entonativo de la dicción de los actores contaba tanto. Se da una exposición de cuadros cinéticos en un juego que coloca a los actores al borde de su resistencia física y psíquica. No repiten gestos ensayados, componen su existir en escena por los impactos del público al que pueden responder dilatando su ejercicio en improvisadas alternancias.⁵⁰

Teatro del Norte/director: Etelvino Vázquez

En *Yerma*, obra representativa de la compañía, mostraban una concepción visual austera, escenografía desnuda, vestuario sencillo, y escasos objetos (de valor simbólico). Se prescinde de la anécdota, porque no genera conflictos, y los personajes actúan como autómatas, recitando sus monólogos. La música repetitiva que se emplea está compuesta por Mike Cohen. *La tragedia de Edipo* presenta una dramaturgia con diálogos breves y explicativos, prescindiendo de los discursos épico-poéticos. El montaje tiene un componente poético visual, orientado hacia unas formas expresivas que potencian la variedad de recursos vocales y la expresividad corporal. El espacio escénico es muy desnudo, con resonancias minimalistas. Y la ambientación musical prescindía de la música *new age* (empleada en otras producciones).⁵¹

Bufons/director: Albert Jaén

Cosmopolitan presentaba una composición gráfica, humor, cantos vocales, monitores de vídeo y un vestuario inspirado en Miró y alguna moda extraterrestre. *Kuenca, danza blanca* combinaba butoh, música electroacústica y pintura: un artista pintaba en escena a un bailarín y dibujaba sobre una franja blanca extendida en el suelo. *Concierto de piedras y señales de tráfico*, sobre "teatro irregular" de Joan Brossa, consistía en unas acciones independientes basadas en el movimiento y el sonido. Sin línea narrativa, los actores hacían percusión con tenedores y daban un concierto de estornudos, bostezos y un (fingido) orgasmo. Las claves de su alucinada visión eran la danza, la espiritualidad oriental asociada a lo mágico, la combinación interdisciplinar de lenguajes artísticos y la abstracción.

UN CREADOR EXCEPCIONAL: Fabià Puigserver

Fabià Puigserver y Robert Wilson pertenecen a la misma generación. Desde las artes plásticas se han aproximado a la dirección y la escenografía, donde se ha desarrollado su carrera por separado y de forma integral. Puigserver es considerado el escenógrafo español más relevante en la década de los ochenta, mientras Wilson se consagró en la escena europea durante el mismo periodo. Los dos estarían, sin duda, en la lista de los diez diseñadores de escenografía de mayor influencia en el teatro contemporáneo. Sus soluciones escénicas finales, en cambio, son diferentes. Es como si ambos viajaran por un sendero común que, como en el cuento de Jorge Luis Borges, se bifurca. En cualquier caso, tanto en sus montajes como en sus reflexiones acerca del teatro se pueden hallar no pocas señales de una compleja y rica sintonía. A continuación aparece una selección de declaraciones acerca de las funciones de director y escenógrafo, las raíces de su inspiración estética y la vanguardia internacional, incluyendo a Wilson.

Belleza y poesía. Todas las cosas que son realmente bellas dicen algo y aportan algo más que la mera belleza. [...] Desde el punto de vista formal me interesa la búsqueda de un cierto tono poético, pero no en sentido lírico, sino de una poética de la escena, de la dramaturgia, de la expresión dramática, de los signos, sean convencionales o simbólicos. [...] La poesía no es un problema de armonía, sino de yuxtaposición de imágenes, de manipulación de elementos reales de manera que den un tono nuevo y por tanto un nuevo lenguaje.

Forma y esencia. Durante años me preocupaba más el aspecto formal que el fondo de la cuestión. Ahora me siento cada vez menos atraído por el oficio en sí, el formalismo de cómo hacerlo y más preocupado por resortes internos que me impulsan a hacer ese trabajo. Para mí el director traduce a un lenguaje escénico, poético y visual, algo que es literatura. Es pasar de un género a otro. Esta traducción no es mecánica: en la génesis de esa obra hay algo que tiene que ver contigo. Descubrir ese puente

entre un texto y tu manera de expresarte a través de él para conectar a la vez con el público es algo que no pasa a menudo por el formalismo, sino por otra cosa que no tengo absolutamente definida. [...] Los materiales inertes, la escenografía, te dejan hacer lo que quieras.

Dirección y escenografía. Cuando hago la dirección y la escenografía no establezco diálogo con el escenógrafo. No me planteo la escenografía más que como un servicio a mi trabajo de director. Cojo lo que necesito. Y a veces, cuando la veo acabada, digo: esto no lo puede firmar nadie, porque no es un trabajo de escenógrafo, sino algo funcional. No puedo discutir conmigo mismo. Con otras personas hay contradicciones, la dialéctica, que a veces es tremenda, pero que siempre es enriquecedora y aporta cosas. Cuando soy yo el director, me lo hago fácil. Incluso pierdo la óptica visual y plástica de la escenografía, porque siempre la puedes analizar en sus valores intrínsecos: pero cuando dirijo no puedo.

Tendencias y vanguardia. En el teatro europeo domina el formalismo y las grandes maquinarias; se trabaja de cara a la galería: muchos inventos, mucha tecnología, pero poco más. Ya se ve que eso es perfecto, que es muy bonito, pero te preguntas: ¿y qué me cuentas con eso? Una tendencia determinada por la política cultural. [...] Las vanguardias están agotadas en relación a la gente del teatro: no respecto al público. De cara al público, el problema no es de agotamiento, sino de no asunción.

Robert Wilson vs Peter Brook. Los creadores que buscan un nuevo lenguaje se mueven en terrenos parateatrales: son Bob Wilson, Pina Bausch, más que Strehler o Peter Brook, que más bien buscan la perfección del lenguaje que conocen. ¡Hombre, ahí es nada el lenguaje poético que busca Peter Brook! Brook no sería posible si no estuviese Beckett por el medio. Tampoco creo que tenga que ser una ruptura total con el realismo, o no necesariamente. No soy capaz de imaginar qué tipo de ruptura será, pero sí creo que en definitiva permitirá dar un paso hacia un lenguaje diferente [...] Hay que avanzar hacia un lenguaje poético, más inventado, lejos del realismo, pero jugando siempre con los materiales dramáticos, visuales, humanos... Con todo lo que el teatro tiene a su alcance. [...] Lo que me preocupa es que el lenguaje sirva para explicar cosas, porque para explicar cosas el realismo no sirve.⁵²

3.2 Reseña de la presencia de la obra de Robert Wilson en España

Se trata de la presencia constante (referencial) de la obra de Robert Wilson en España y su ausencia (real) por la escasez de sus montajes vistos. Algo similar ocurre en otros muchos países donde se tienen frecuentes noticias de sus producciones y aparecen estudios monográficos en revistas especializadas y donde, sin embargo, no existe la oportunidad de ver el trabajo de Wilson. Circunstancia que contribuye a mantener el aura que envuelve al artista texano.

Incluso en su país no es muy popular. Sin duda el conocimiento público acerca de su obra es mínimo comparado con la significación de su teatro en el panorama de la escena mundial. Aunque peor suerte tuvieron los compañeros de su generación:⁵³ Richard Foreman, Lee Brauer y Meredith Monk ocupan espacios de atención aún menores. Al menos en el caso de Wilson las noticias van acompañadas por la enorme dimensión de sus obras, la importancia de sus colaboradores y, cómo no, el hálito elegante —tan anhelado por los norteamericanos— de París, donde realiza numerosas producciones. (Laurie Anderson, tal vez por las mayores posibilidades de difusión de la música, ha atravesado muchas fronteras). Wilson se dio a conocer en Nueva York a mediados de los años sesenta junto a otros creadores como Foreman (director, autor de la reseña de *La vida y tiempos de Joseph Stalin* que supuso el primer texto importante acerca de la obra de Wilson), Brauer (director de la compañía Mabou Mines con Philip Glass, compositor de *Einstein on the Beach*, y Joanne Akalaitis), y las artistas multidisciplinares Meredith Monk, (con quien Wilson representó el *performance byrdWOMAN*) y Laurie Anderson (colaboradora en varios montajes de Wilson).

La escasa y dispersa información acerca de Wilson en Estados Unidos contrasta con el conocimiento de su obra en otros países. En Alemania la admiración hacia Wilson dura ya décadas. Se diría que el espíritu de los espectadores alemanes sintoniza con la estética wilsoniana: selecta y radical, mayúscula y precisa. Alemania y Francia coinciden en el culto a Wilson. Tal vez en el país galo tenga que ver la explicación que el director de escena Lluís Pasqual ofrece del teatro francés, donde “todo puede decirse, pero de una forma estructurada, bien medida”, donde “el sentimiento del actor asciende hacia el cerebro, que dicta cómo ha de ser finalmente expresado” y donde prevalece lo visual.⁵⁴ Por ello triunfa el teatro arquitectónico-pictórico de Wilson. En Gran Bretaña se respetan las instituciones y se sospecha de las individualidades. La tradición italiana deja escasos huecos para la innovación. Y en Holanda, auténtica vanguardia de las artes escénicas de los años ochenta y noventa, parece que no caben los faraónicos montajes wilsonianos. España, una vez más, es un caso aparte. Comenzando por las pintorescas descripciones (muy largas) de Wilson antes de que se vieran sus obras.

Imágenes de Wilson⁵⁵

Texano sin sombrero. “Texano famoso, sin sombrero ni revólver, pero con la mirada puesta en el lejano horizonte, al analizar el proceso de su trabajo y la evolución sufrida en los veinte años que lleva en el teatro”. Sur, 1985

Profesor miope. “Bajo una apreciable timidez y una apariencia de aplicado alumno de *high school* o de joven profesor aseado y de envidiable salud, aunque algo miope”. El Periódico, 1985

Teólogo circunspecto. "Es un hombre de aspecto my serio, como un altísimo profesor de matemáticas o experto en teología, vestido casi siempre con un traje negro y mirando a través de circunspectas gafas de concha". Cambio 16, 1985

¿Astronauta o coronel de marines? [...] Explica Bob Wilson con voz paciente y pedagógica que sorprende en su aspecto de astronauta retirado. [...] Tiene un evidente aspecto de coronel de marines en su día libre, si bien la impresión cesa tan pronto se le oye hablar sobre el silencio y la inmovilidad". El País, 1992

Actor aterrador con alas de mariposa. "Fuera de escena sigue siendo un hombre incapaz de desprenderse de la piel del actor, de la modulación dramática de su voz, del lenguaje codificado de sus manos. Bob Wilson habla con voz queda, casi para sí mismo, y de pronto sorprende con la irrupción de un personaje; a veces, aterrador; otras, frágil como un ala de mariposa". El País, 1996

El director norteamericano acaparó la atención del Congreso Internacional de Teatro celebrado en Barcelona en 1985. Entonces, al hablar de su trabajo y del proyecto de *las guerraS CIVILES*, fue presentado en titulares de prensa de la siguiente manera:

The Civil Wars, sueño imposible de Bob Wilson: "El gran renovador del espectáculo teatral". El Periódico

Bob Wilson, el americano imposible: "Como Pierre Boulez, Patrice Chéreau o Hans Jürgen Syberberg, pertenece a esa raza de artistas desmesurados y visionarios cuya creatividad no se para en barras". El Correo Catalán

Wilson, la experiencia del trabajo con niños autistas: "Ha creado el teatro de la imagen ya que para Wilson el espectador sólo debe ver y escuchar". Noticiero Universal

El gran sueño de Wilson: "Uno de los creadores del teatro contemporáneo, que nunca ha estrenado una obra en España, viene a explicar sus fascinantes visiones". Cambio 16

Bob Wilson afirma que a través de la imagen se realizará una renovación estética del teatro: "Explicó en una inusual conferencia de prensa las estructuras en las que se basan sus creaciones, consideradas hoy día como claros exponentes de un nuevo teatro de vanguardia". El País

El Festival de Teatro de Málaga invitó en su edición de 1988 a Robert Wilson, donde coincidió con Jan Fabre. Entonces En Wilson prefirió hablar de su trabajo a través de una proyección de diapositivas. Se habló entonces de sus orígenes: "su temprano interés por lo visual se debe al 'impresionante paisaje de Texas'; y su motivación teatral surgió de 'un encuentro con un chico negro sordo que nunca

había ido a la escuela y de la amistad que tuve con un joven con problemas psiquiátricos”’. (El País)

Performance, teatro, ópera

La buena salud de las instituciones culturales de la democracia —unos veinte años a la zaga del resto de Europa— y los aires de modernidad permitieron la valentía de producir una obra de Wilson: *Don Juan último* con texto de Vicente Molina Foix en el Centro Dramático Nacional. Año 1992. Antes se habían visto *las guerraS CIVILES/Piezas rodilla* en el Festival de Otoño de Madrid, y *Overtura del cuarto acto de “La mirada del sordo”* en el Festival del Grec de Barcelona en 1986, y *Máquinahamlet* de Heiner Müller en 1987. Después: *Einstein en la playa* y *El jinete negro* en 1992, y *Hamlet* en 1996.

Las *Piezas rodilla* tenían una duración de entre tres y seis minutos y fueron concebidas como intersecciones entre las quince escenas de la ópera épica *las guerraS CIVILES*. Se produjeron diversas versiones en Rotterdam, Colonia, Roma, Tokio y Minneapolis; pero no se cumplió el sueño de Wilson: presentar en los Juegos Olímpicos de Los Ángeles de 1984 el mayor espectáculo del mundo: una función ininterrumpida de todas las secciones de *las guerraS CIVILES*. Según la revista El Público, en las *Piezas rodilla* “la elegancia formal y la estilización de las tradiciones japonesas se mezcla con el lenguaje del minimalismo americano, desarrollado en los días de la contracultura y derivado en buena parte de la música y filosofía de Asia. [...] Las visiones poéticas de las piezas, su danza y su diseño, sugieren un rico intercambio entre Japón y Estados Unidos”.⁵⁶ La música, compuesta por David Byrne, recogía referencias de jazz y gospel, en la coreografía de Suzushi Hanayagi los bailarines actuaban como los marionetistas del Bunraku y los decorados de Jun Matsuno aprovechaban la multiplicidad de usos de cubos de madera entrelazados.

Aquella *Overtura* era un extracto de *La mirada del sordo* (1972). Estrenado un año antes en la Universidad de Iowa, se presentó en el Teatre Grec de Barcelona en julio de 1986. “Hacia muchos, muchísimos años que no se escuchaban en el Grec las protestas y abucheos que el escaso público dedicó a la decepcionante representación”,⁵⁷ según la reseña de una de las voces fundamentales de la crítica teatral catalana, Joan-Anton Benach. Y escribe Joan de Sagarra, crítico de teatro de El País:

El escenario lo forman una pequeña tarima blanca, de madera, y una mesita alta, también de madera, blanca, sobre la que vemos una botella de leche, un vaso y un enorme cuchillo. Un niño, vestido de blanco, lee un tebeo sentado en una silla. En el suelo, una niña duerme cubierta por una colcha blanca. Entonces, y durante cuarenta y tres minutos, asistimos al asesinato de los niños ejecutado con el

enorme cuchillo por una negra (Bob Wilson) vestida completamente de negro, la cual ofrece un vaso de leche a cada uno de los niños. Y eso es todo.⁵⁸

Máquinahamlet supuso un pequeño giro en la apreciación de la crítica especializada hacia el universo del director norteamericano: “Instaló el texto de Heiner Müller en un paisaje típico de Bob Wilson —un árbol, unos bancos, unas proyecciones— que el espectador contemplaba desde cuatro ángulos diferentes girados noventa grados entre sí. Sorprendentemente, la conjunción del texto de Müller con la escenografía de Wilson era total y el resultado una obra de arte completa”.⁵⁹ Así describe la revista *Primer Acto* un montaje creado en 1986 con música de Jerry Leiber y Mike Stoller, iluminación de Jennifer Tipton y vestuario de William Ivey Long. Los actores eran quince estudiantes de teatro de Tisch School of the Arts (New York University) y la obra recibió en Estados Unidos un Premio Obie a la Mejor Dirección.

Después llega *Don Juan último*. Actores españoles (entre ellos, Julieta Serrano, Toni Cantó, Charo Amador, Ana Gracia, Nathalie Seseña y Francisco Maestre), compositor español (Mariano Díaz) y dramaturgo español (Vicente Molina Foix). El CDN dirigido por José Carlos Plaza corrió a cargo de la producción. En septiembre de 1991 se realiza un taller y al año siguiente el montaje estaba terminado. Volvió la tormenta. A la crítica no le gustó. Y el público, en muchas funciones escaso, respondió sin entusiasmo. (Lo cual no impidió que en una de las representaciones el director José Luis Gómez se levantara de su asiento, aplaudiera airadamente, y lanzara “bravos”).

Molina Foix explica su visión de un Don Juan impositivo, violento, un poco chulesco, encarnación repetida de un mito creado por la necesidad de las mujeres, en crisis por su falta de originalidad. Y su satisfacción al colaborar con Wilson: “Sigue una tradición de autores más abstractos, alusivos, lúdicos, que concuerda bastante con la concepción de la literatura que a mí me interesa”. Eduardo Haro Tecglen lo cuenta así:

El texto de Molina Foix es interesante, bello; la plástica de Bob Wilson es impresionante, y la calidad de los actores. Sin embargo, nada de esto parece posible contener en la palabra teatro, siendo ésta tan amplia y generosa, y tan acogedora. El espectáculo es moroso, inmóvil. No había que rehuir la palabra tostón —tabarra, lata—, y probablemente por ello protestaron bastantes espectadores al final, cuando salieron los dos creadores.⁶⁰

Einstein en la playa, quizá la obra paradigmática de Wilson y sin duda por la que es más conocido en su país se estrenó en 1976 con coreografía de Andy de Groat e interpretación principal de la coreógrafa Lucinda Childs y la actriz Sheryl Sutton, en esta ópera minimalista destaca la música —y el libreto— de Philip Glass. En palabras de la crítica de ópera Mercè Saumell:

Wilson espacia sus *performances* concibiendo imágenes inéditas y encuentros imprevisibles en estos macroespacios según la técnica surrealista del *objet trouvé*. Lo grande y lo pequeño, lo lejano y lo cercano conviven y se reconcilian alterando la percepción del espectador, cautivado ante un espacio y un tiempo dilatados. Pero cabe destacar cómo en *Einstein on the beach* partitura y puesta en escena participan de un mismo *rytmos* matemático que crece y decrece, repitiéndose obsesivamente, para hacer avanzar, mediante sutiles variaciones, el tema visual y el desarrollo musical de la obra.⁶¹

La trilogía de ópera pop de Wilson está compuesta por *The Black Rider* (1990), *Alice* (1992), ambas con música y libreto de Tom Waits, y *Timer Rocker* (1996), con música y libreto de Lou Reed. Esta aproximación explícita a la cultura popular más reciente forma parte de otro sueño de su creador: unir las tres piezas en una sesión de teatro. Por ahora, sólo la primera ha llegado a España. La imaginería fantástica de Wilson, la poesía certera de William S. Burroughs y la guitarra acústica de Waits fascinaron en el Teatro Central de la Expo de Sevilla. Aunque no por ello desmerecen las impresiones de Ángel Fernández Santos: En *El jinete negro* (la primera obra que veía de Wilson, veintiún años después de *La mirada del sordo* en el Festival de Nancy), confirmaba su celebridad de “estilo singular” y su “talento caníbal, de hombre que devora, absorbe y supedita”. Y concluía: “Wilson tiene genio como escenógrafo. Sus espacios están vivos, son bonitos, a veces profundos y fáciles de penetrar, pues abren muchas rutas imaginarias. El creador de interrelaciones de ideas y pasiones es de menor rango al creador de interrelaciones plásticas”.⁶²

Y por último: *Hamlet: un monólogo* (*Hamlet: a monologue*). Delirio escénico que no es exclusivo del ingenio de Wilson. El director canadiense Robert Lapage tuvo la misma idea, en su obra *Elsinor* —estrenada casi al mismo tiempo— al idear un montaje para un solo actor que interpreta todos los personajes de *Hamlet*. Desarrollado en el verano de 1996 en Watermill Center —su estudio/centro de arte en Southampton, Nueva York— el monólogo shakesperiano de Wilson fue programado en el Teatro Central de Sevilla. “La puesta en escena del *Hamlet* de Bob Wilson es sobria, exigente. Una cima rocosa, cientos de cambios de luces, unos cuantos elementos de *atrezzo*; un actor”,⁶³ reseñaba Fietta Jarque, quien también recogía estas palabras finales de Wilson: “Ser o no ser es la razón de mi trabajo. La razón de trabajar es hacerte preguntas. No necesitas encontrar las respuestas. Las respuestas son lo que te rodea”.

Vídeo

En el III Festival de Vídeo de San Sebastián de 1984 se presentan varios vídeos de Wilson. Al año siguiente con motivo de su participación en el Congreso del Teatro de Barcelona se proyectan *Deafman Glance* y *Video 50* en la sala Metronon, acondicionada como videoteca. Además, Imagenueva'85 de Zaragoza organizó una sesión monográfica con estas dos piezas más *Stations*.⁶⁴ Entonces

la prensa menciona que, además de las artes escénicas, Wilson realizaba vídeos y filmes. Pero no apareció ninguna información extensa acerca de sus trabajos electrónicos. En la revista *El Público* se reseña:

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

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

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

Stations (1983, 60 min.), como las dos cintas anteriores, se trata de una producción para TV, concebida inicialmente para ser emitida por segmentos. En este caso, se trata de un serial en trece episodios breves. Una palabra introduce cada uno de los episodios, al estilo de los libros ilustrados infantiles. *Stations* presenta las fantasías y sueños de un niño, que se materializan a la puerta del hogar familiar. El origen de estos fenómenos parece estar en un pacto establecido entre el niño y un caballero misterioso, una especie de brujo moderno, mientras que los padres aparecen como seres fosilizados en el bienestar y las comodidades del hogar. No hay diálogos y la música es de Nicolás Economu.⁶⁵

José Ramón Pérez Ornia propuso a Wilson la creación de una pieza para su serie de televisión de 1989 *El arte del vídeo*. El resultado fue *La muerte del rey Lear*. Según explica Pérez Ornia, Wilson era el autor, intérprete y director de esta producción donde monta planos del soliloquio de la obra de Shakespeare por parte de Sir John Gielgud, del programa de televisión *Ages of man*, con la interpretación de Wilson en la que emplea un fragmento del texto *Las últimas palabras de mi abuela inglesa* del poeta William Carlos Williams.⁶⁶ Por otra parte, la Bienal de la Imagen en Movimiento'90 en el Centro de Arte Reina Sofía muestra el vídeo *La femme à la cafetérie*. En el catálogo Vicente Molina Foix desplegaba su poesía:

Wilson entra en el cuadro y lo sacude, [...] frente a la fijeza de la superficie pictórica, introduce una acción tan dramática que provoca la risa, [...] rompiendo el silencio mayestático de los planos insonorizados de Cézanne, Wilson pone música [...] las cucharillas danzan sin mano que las toque, la taza canta, y todo conspira para convertir la callada escena ritual del cuadro en otra ceremonia donde se proyecta hacia nosotros la pulsión que siempre mueve a quien se para delante de una pintura en cualquier sala de museo. La pasión de toda mirada segunda, desiderativa o reflexiva, llena del ruido de la angustia que provocan los grandes precedentes.⁶⁷

Del 13 de octubre al 5 de noviembre de 1992 se presentó la exposición "Robert Wilson/Convidados de piedra" en la Sala Goya del Círculo de Bellas Artes dentro de la programación del Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid. Wilson diseñó una serie de vídeos de entre 45 segundos y 28 minutos, junto a Jan Linders, comisario de la exposición. Linders explicaba que el lenguaje de Wilson, ("aprendido estudiando arquitectura, danza y pintura, y cuyo valor reside en su belleza y transparencia abierto a la interpretación del espectador"), presenta cinco elementos recurrentes en todas sus obras:

Una mujer se sienta en una silla o en una cama (*El jinete negro*, *La flauta mágica*) sobre rocas (*Convidados de piedra*), en un traje negro (*La mirada del sordo*) o desnuda, con un pájaro en el brazo (*La vida y época de Sigmund Freud*) o sobre su cabeza (*La vida y época de José Stalin*).

Un hombre gira lenta o rápidamente, solo o con una mujer (*Una carta para la reina Victoria*) o en grupo (*La mirada del sordo*); todo el escenario gira (*Hamletmachine*) o el público gira (*DDD II*).

Ocurre un milagro escénico: mamis negras atraviesan la escena bailando un vals (*La vida y época de Sigmund Freud*), una esfinge arde (*MONTAÑA KA*), una nave espacial despegue (*Einstein en la playa*), un continente es dividido por un haz de luz (*las guerraS CIVILES*), un cisne gigante se desploma (*Parsifal*), Don Juan descubre a los caníbales (*Don Juan último*).

Alguien camina en línea recta a través del escenario (*El martirio de San Sebastián*), hacia el público (*Don Juan último*) o diagonalmente (*Einstein en la playa*).

Se comete un asesinato: una madre le da a su hijo un vaso de leche y lo apuñala (*La mirada del sordo*), un hombre se aproxima a una cuna con gesto amenazador (*DDD II*), un amante dispara a su novia (*El jinete negro*), una mujer empuña una ametralladora (*Einstein en la playa*), un abuelo pisotea los juguetes de su nieto (*las guerraS CIVILES*).⁶⁸

Para terminar, Linders propone: "El visitante de la exposición está invitado a moverse en este mundo imaginario donde el tiempo se convierte en espacio,

situado entre naturaleza y técnica, decorado teatral e instalación de vídeo, naturaleza muerta e imagen animada". Invitación que los españoles tuvieron la oportunidad de aceptar en 1992, año en que cayó una tormenta llamada Robert Wilson sobre unas tierras secas durante demasiado tiempo en imaginaria experimental y parca en su apreciación del riesgo. Aunque siempre respetuosa con los dioses del olimpo artístico.

Exposiciones

1992. Teatro: *Don Juan último*. Ópera: *Einstein en la playa*. Vídeo: *Convidados de piedra*. Artes plásticas: retrospectiva en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) y exposición en la Galería Gamarra y Garrigues de Madrid. El IVAM presenta en el convento del Carme una enorme exposición de Wilson: pintura, escultura, dibujo, fotografía y vídeo. En su artículo acerca de la exposición, Juan Lagardera señala que "Wilson es uno de los más brillantes renovadores del arte escénico del último tercio del siglo",⁶⁹ así como que el IVAM recogía "una selección de su mejor obra plástica, de la que destaca la originalidad de la serie de muebles esculturas de corte constructivista". En la propuesta de Gamarra y Garrigues se escogieron dibujos de obras como *La muerte de Dantón*, *Einstein en la playa* y *Don Juan último*; esculturas como la *Silla de Einstein* o las *Sillas y mesas colgantes de Sigmund Freud*, y fotografías del rodaje de *Don Juan último*. Francisco Calvo Serraller escribe:

[La exposición presenta] aspectos poco conocidos de su fecunda y versátil actividad creadora que comprende no sólo el dibujo, el diseño, la escultura, sino también la música, la fotografía, el vídeo, etcétera; en realidad, todas esas complejas disciplinas que intervienen en ese sueño de la obra de arte total que, según Wagner, era la ópera. [...] Es como un tratado en blanco y negro del pensamiento y la sensibilidad de Wilson, reforzado en este caso por esa impresionante concisión, esa sobriedad construida a través de una caligrafía de resplandores. Todo resulta así particularmente intenso, emocionante, como un Malevich, donde la metafísica, el melodrama y cierto arcaísmo salvaje se dieran cita agitando los más profundos recuerdos emocionales. Personalmente, es éste el Wilson que más me conmueve: el que revuelve la espesa sangre negra del misterio con la gracilidad transparente y la precisión de un griego clásico, naturalmente trágico.⁷⁰

El año anterior (1991) aparece un artículo de Esther Ferrer en *El País* que recoge la polémica que había suscitado la exposición de Wilson en el Centro de Creación Industrial del Centro Georges Pompidou en París. La nota ocupaba una página y, al describir, filtraba un tono cercano a las críticas adversas:

"[La exposición es] una arqueología de su memoria que abarca 20 años y 45 piezas y más de 20 obras de arte, seleccionadas por el mismo Wilson de entre los fondos del Museo Nacional de Arte Moderno (Brancusi, Gargallo, Anselmo, Niki de Saint-Phalle, Klein, Magritte...), como un

contrapunto —sin duda pretencioso— de sus propias creaciones”. Y termina: “El lujoso y cursi *coffret*, carísimo, [...] recoge textos de John Cage”.⁷¹

3.2.1 OBRAS REPRESENTADAS Y EXHIBIDAS DE ROBERT WILSON

PERFORMANCE, TEATRO, ÓPERA

1985

TEATRO *las guerraS CIVILES/Piezas rodillas the CIVIL warS/Knee Plays* (1984)

Compañía Compañía de Robert Wilson

Dirección Robert Wilson

y diseño

Música David Byrne

Estreno Palacio de Exposiciones y Congresos, Festival de Otoño, Madrid

1986

PERFORMANCE *Overture para el cuarto acto de La mirada del sordo*
Overture to the Fourth Act of Deafman Glance (1977)

Compañía Robert Wilson y 2 niños (contratados en una agencia de Barcelona)

Dir./dis. Robert Wilson

Estreno Teatre Grec de Montjuïc, Grec 86, Barcelona (16/19 julio); Teatro Romano, Festival Internacional de Teatro (21/22 julio), Málaga

1987

TEATRO *Máquinahamlet Hamletmachine* (1977) de Heiner Müller

Compañía Tisch School of the Arts (New York University)

Dir./dis. Robert Wilson

Texto Heiner Müller

Música Jerry Leiber/Mike Stoller

Estreno Teatro Albéniz, Festival de Otoño, Madrid, 14 octubre/7 noviembre

1992

ÓPERA *El jinete negro The Black Rider: The Casting of the Magic Bullets* (1990).
Adaptación de *Der Freischütz* de August Apffel y Friedrich Laun y *The Fatal Marksman* de Thomas de Quincey.

Dir./dis. Robert Wilson

Texto William S. Burroughs

Música Tom Waits

Estreno Teatro Central, Sevilla, 8 julio

TEATRO *Don Juan último* (1992) de Vicente Molina Foix y Robert Wilson

Compañía Centro Dramático Nacional

Dir./dis. Robert Wilson

Texto Vicente Molina Foix

Música Mariano Díaz

Estreno María Guerrero, CDN, Festival de Otoño, Madrid, 27 septiembre

ÓPERA *Einstein en la playa Einstein on the Beach* (1976)
de Philip Glass y Robert Wilson

Compañía Compañía de Robert Wilson/Lucinda Childs Dance Company
 Dir./dis. Robert Wilson
 Música Philip Glass
 Estreno Gran Teatro del Liceo, Barcelona, 31 septiembre, Teatro de
 Madrid, Madrid Capital Europea de la Cultura, Madrid, 7-9 octubre

1995

TEATROHAMLET: un monólogo *HAMLET: a monologue* (1995)

Adaptación de *Hamlet* de William Shakespeare

Dir./dis. e Robert Wilson

interpretación

Texto William S. Burroughs

Música Hans Peter Kuhn

Estreno Teatro Central, Sevilla, 8 julio

VÍDEO

1984

III FESTIVAL DE VÍDEO DE SAN SEBASTIÁN

La mirada del sordo *Deafman Glance* (1981)

Dir./guión Robert Wilson

Producción Louis Bianchi, Byrd Hoffman Foundation

Vídeo 50 *Video 50* (1978)

Dir./guión Robert Wilson

Producción Film/Video Collectif (Lausanne) y Zweites Deutsches
 Fernsehen (ZDF) de Alemania

Estaciones *Stations* (1982)

Dir./guión Robert Wilson

Producción Byrd Hoffmn Foundation de Nueva York, ZDF, Institut National
 de L'Audiovisuel (INA) de Francia

FESTIVAL NACIONAL DE VÍDEO

Círculo de Bellas Artes de Madrid, junio 11-16

Vídeo 50

Estaciones

1985

MUESTRA IMAGENUEVA Diputación Provincial de Zaragoza

La mirada del sordo, Vídeo 50, Estaciones

1989

"EL ARTE DEL VÍDEO" Serie de Radiotelevisión Española de 14 episodios de 30 minutos
 (*La muerte del rey Lear* aparece en el episodio 8: "El vídeo en escena")

La muerte del rey Lear (1989)

Dir./guión e Robert Wilson

interpretación

Producción Vídeo para la serie "El arte del vídeo" dirigida por José Ramón Pérez Ornia

1990

BIENAL DE LA IMAGEN EN MOVIMIENTO'90

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, diciembre 12-24

La femme à la cafetière (1989)

Dir./guión Robert Wilson

Producción Musée d'Orsay/INA/La Sept, París

1992

"CONVIDADOS DE PIEDRA" Exposición en el Círculo de Bellas Artes de Madrid

La mirada del sordo, Vídeo 50

Mr Bojangles Memory (1991)

Dir. guión Robert Wilson

Producción Centre Georges Pompidou, París

Videos de representaciones y ensayos:

La vida y época de Joseph Stalin (1969) *The Life and Times of Joseph Stalin*

La mirada del sordo (1970) *Deafman Glance*

MONTAÑA KA Y GUARDENIA (1972) *KA MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE:*

a story about a family and some people changing

La vida y época de José Stalin (1973)

Una carta para la reina Victoria (1974) *A Letter for Queen Victoria*

Einstein en la playa (1976) *Einstein on the Beach*

Muerte Destrucción & Detroit (1979) *Death Destruction & Detroit*

las guerraS CIVILES (1984) *the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down*

Máquinahamlet (1986) *Hamletmachine*

Muerte Destrucción & Detroit II (1987) *Death Destruction & Detroit II*

El martirio de San Sebastián (1988) *Le Martyre de St. Sebastien*

El jinete negro (1990) *The Black Rider*

Pasifal (1991)

La flauta mágica (1991) *Die zauberflöte*

Don Juan último (1992)

CINE

Don Juan último (1992)

Dir./guión Robert Wilson

Producción Telemadrid y Centro Dramático Nacional, Madrid

Cortometraje de cine realizado por José Luis López Linares
concebido como cuarto acto de la obra *Don Juan último*

ARTES PLÁSTICAS

1992

CÍRCULO DE BELLAS ARTES

Robert Wilson: convidados de piedra [Videos de creación, grabaciones de representaciones y ensayos, *performance*]. Círculo de Bellas Artes/Festival de Otoño, Madrid.

IVAM

Robert Wilson [Muebles/esculturas, dibujos]. Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Centre del Carme, Valencia.

GALERÍA GAMARRA Y GARRIGUES

Robert Wilson [Dibujos de *Don Juan último* realizados en Madrid, Houston y Watermill (1992); *Einstein en la playa* realizados en Madrid (1992); *Muerte de Dantón* realizados en Houston (1992), muebles/esculturas]. Galería Gamarra y Garrigues/Festival de Otoño, Madrid.

3.2.2 TEXTOS PUBLICADOS ACERCA DE ROBERT WILSON

LIBROS/REFERENCIAS A VÍDEO

1991

- PÉREZ ORNIA José Ramón, *El arte del vídeo* [La caja escénica: capítulo dedicado a las relaciones entre el vídeo y las artes escénicas en el que se habla de Robert Wilson, pág. 99; y especialmente de su vídeo *La muerte del rey Lear*, producido para la serie de RTVE "El arte del vídeo". Reproducción del texto de *La muerte del rey Lear*, pág. 100]. Radiotelevisión Española/Ediciones del Serbal, Barcelona.

ARTÍCULOS/REFERENCIAS A TEATRO Y ÓPERA

1997

- CABALLERO Óscar, "Bob Wilson y Lou Reed se reúnen en París en torno al espectáculo Time Rocker", *La Vanguardia*, Barcelona, 7 enero.
- GIL Iñaki, "Robert Wilson y Michel Piccoli reinterpretan a Marguerita Duras", *El Mundo*, Madrid, 23/10
- MOLINA FOIX Vicente, "Fornicar en las tablas" *El País*, Madrid, 7/10
- PATIÑO Hugo, "Pelléas e Mélisande", *El Diario*, 23/3
- SAGARRA Joan de, "Bob Wilson, europeo", *El País*, Barcelona, 9/1
— "Robert Wilson explora el tiempo en París", *El País*, Barcelona, 10/1
- VELA DEL CAMPO J. A., "Bob Wilson se identifica con Debussy", *El País*, Madrid, 4/8

1996

- CARBALLO Carmen, "Robert Wilson: la fuerza de la imagen", *El Correo*, 1/3
- CONTRERAS Manuel, "Hamlet puede hacerse en un supermercado", *El Mundo*, Madrid, 1/3
- DÍAZ PÉREZ Eva, "Bob Wilson recrea la memoria de Hamlet", *Diario 16*, Madrid, 1/3
- FERRAND Pablo, "Robert Wilson: Shakespeare no comprendía lo que estaba escribiendo", *Abc*, Sevilla, 1/3
- IGLESIAS P., "Bob Wilson define Hamlet como una roca indestructible", *El Correo de Andalucía*, 4/3
- JARQUE Fietta, "Bob Wilson presenta en Sevilla un Hamlet que considera el mayor desafío de su carrera", *El País*, Madrid, 1/3
- MARTÍNEZ VELASCO Julio, "Impresionante Hamlet de Bob Wilson", *Abc*, Sevilla, 3/3
- MOLINA FOIX Vicente, "El gesto y la palabra", *El País*, Madrid, 3/3
- PADILLA José Manuel, "Excepcional poema escénico", *Diario 16*, Sevilla, 5 marzo.
- PASCUAL Itziar, "El arquitecto de los sueños", *El Mundo*, Madrid, 24 febrero.
— "Mi teatro sirve para buscar la reflexión, no una idea", *El Mundo*, Madrid, 5 marzo.
- VILLÁN Javier, "Teatro: Hamlet, un monólogo", *El Mundo*, Madrid, 3/3

1993

Orlando

- MARTÍ Octavi, "Bob Wilson triunfa en París con *Orlando*", *El País*, París/Madrid, 27/9. Noticia del estreno de *Orlando* de Virginia Woolf en versión de Robert Wilson y Darryl Pinkney, con dirección de Wilson. Festival de Otoño, París.

El doctor Fausto enciende las luces *Doctor Faustus Lights the Lights*

- DE ESPAÑA Ramón, "Berkoff y Bob Wilson, las dos esquinas del teatro en Edimburgo", El País, Edimburgo/Madrid, 30/8. Noticia de los estrenos de *Doctor Faustus lights the lights* de Gertrude Stein con dirección de Robert Wilson, y de *One man* de Steven Berkoff. Festival Internacional de Teatro, Edimburgo.

1992

Einstein en la playa / Don Juan último

- LADRA David, "Einstein on the Beach/Don Juan último", Primer Acto 246, Madrid, noviembre/diciembre, págs. 48-55. Artículo sobre *Einstein en la playa* de Robert Wilson y Philip Glass (Teatro de Madrid) y *Don Juan último* de Vicente Molina Foix con dirección de Robert Wilson (Teatro María Guerrero), Festival de Otoño, Madrid.
- SAUMELL Mercè, "Relatividad y naturalezas muertas", El Público nº93, Madrid, noviembre/diciembre, págs. 73-75. Reseña. Teatro del Liceo, Barcelona.
- VELA DEL CAMPO Juan Angel, "Un tren, un juicio, una nave espacial", El País, Madrid, 8 octubre. Crítica. Teatro de Madrid, Festival de Otoño, Madrid.

Don Juan último

- MONLEÓN José, "Bob Wilson en Primer Acto", Primer Acto 246 Madrid, noviembre/diciembre, p 3. Editorial del director de Primer Acto, José Monleón, donde se habla de la producción del Centro Dramático Nacional de *Don Juan último* de Vicente Molina Foix con dirección de Robert Wilson. Teatro María Guerrero, Festival de Otoño, Madrid.
- PRIMER ACTO, "Fechas, Imágenes, Palabras", Primer Acto 246, Madrid, noviembre/diciembre, págs. 56-63. Cuadro complementario del artículo de David Ladra "Einstein on the Beach/Don Juan último". (Extracto del catálogo "Robert Wilson, convidados de piedra" coordinado por Jan Linders, Festival de Otoño, Madrid).
- VALIENTE Pedro, "Encuentro de dos mitos", El Público nº93, Madrid, noviembre/diciembre, págs. 68-71. Reseña.
- LÓPEZ SANCHO Lorenzo, "Don Juan, menos mal, último, del Festival", Abc, Madrid, 8/10. Crítica.
- DE LA HERA Alberto, "Lejos del Don Juan clásico", Ya, Madrid, 4/10. Crítica.
- HARO TECLEN Eduardo, "Pintura, poesía, ambigüedad", El País, Madrid, 28/9. Crítica. — "Pintura, poesía y ambigüedad", El País, Barcelona, 30/9. Crítica (reproducción de la misma crítica aparecida en la edición de Madrid, excluyendo los dos últimos párrafos).
- VILLÁN Javier, "Esquizofrenia", El Mundo, Madrid, 29/9. Crítica.
- PIÑA Begoña, "Robert Wilson y el mito de Don Juan", Diario 16, Madrid, 2/9. Noticia del estreno.
- ABC, "*Don Juan último*, en el ciclo Robert Wilson", Abc, Madrid, 25 septiembre. Noticia del estreno. Ciclo Robert Wilson, Festival de Otoño, Madrid.
- SORELA Pedro, "'La dramaturgia es el gesto' dice Bob Wilson", El País, Madrid, 22/9. Noticia del estreno. — "Clasicismo en la vanguardia", El País, Madrid, 22/9. Nota complementaria sobre Wilson.
- GALINDO Carlos, "Robert Wilson presenta en Madrid su primer diseño teatral con españoles", Abc, Madrid, 22/9. Noticia del estreno.
- EFE, "*Don Juan último*, particular visión del Tenorio por Vicente Molina Foix y Robert Wilson", El Norte de Castilla, Valladolid, 22/9. Noticia del estreno.
- EL DIARIO DE LEÓN, "*Don Juan último*, visión de Robert Wilson sobre el Tenorio", El Diario de León, Madrid/León, 22/9. Noticia del estreno.
- CENTENO Enrique, "*Don Juan último*", Diario 16, Madrid, 20/9 Crítica.

- GALINDO Carlos, "Don Juan último abrirá la temporada oficial del Centro Dramático Nacional", Abc, Madrid, 19/9. Noticia del estreno. (Información sobre la programación del Festival de Otoño).
- MARTIALAY Julieta, "Bob Wilson dirigirá una obra de Vicente Molina Foix", 5/9. Noticia del estreno. (Información sobre la programación del Centro Dramático Nacional para la temporada 92-93).
- PASCUAL Itziar, "Bob Wilson, rey de Madrid", El Mundo, Madrid, 27/8. Noticia del estreno.
- GUERENABARRENA Juanjo, "Madrid Capital Europea de la Cultura. El teatro, hermano pobre", El Público 89, Madrid, marzo/abril 1992, págs. 62-65. Referencia a *Don Juan último*, dentro del programa de Madrid Capital Europea de la Cultura.

El jinete negro *The Black Rider: The Casting of the Magic Bullets*

- FERNÁNDEZ SANTOS Angel, "Talento caníbal", El País, Madrid, 10 julio. Crítica. Teatro Central, EXPO, Sevilla.
- GÓMEZ Rosalía, "Una isla para la nueva creación", El Público 92, Madrid, septiembre/octubre, págs. 32-39. Reseña de los espectáculos de nueva creación programados en la EXPO, entre ellos, *El jinete negro* de Robert Wilson, pág. 33.
- GÓMEZ Rosalía, "La EXPO pone casa", El Público 90, Madrid, mayo/junio, págs. 52-66. Reportaje sobre los espectáculos programados en la EXPO 92, entre los que se encontraba *El jinete negro* de Robert Wilson.

1991

Don Juan último

- EXTREMADURA, "Bob Wilson creará un *Don Juan* para el Centro Dramático Nacional", Extremadura, Madrid/Extremadura, 29/9. Noticia sobre el inicio del taller de preparación de *Don Juan último* de Vicente Molina Foix con dirección de Robert Wilson.
- MARTIALY Julieta, "Cuando hago un montaje no es para el público", Observador, Barcelona, 27 septiembre. Noticia sobre el taller de preparación.
- VIZCAÍNO Juan Antonio, "Don Juan a la americana", El País, Madrid, 29/9. Noticia sobre el taller de preparación.
- PASCUAL Itziar, "El Don Juan español de Bob Wilson", El Mundo, Madrid, 27/9. Noticia sobre el inicio del taller de preparación.
- LÓPEZ REJAS Javier, "El Centro Dramático Nacional prepara para el 92 una visión renovada y contemporánea de Don Juan", Diario 16, Madrid, 27/9. Noticia sobre el inicio del taller de preparación.
- LÓPEZ REJAS Javier, "Entre el mito y el formalismo", Diario 16, Madrid, 27/9. Nota complementaria sobre Robert Wilson.
- GARCÍA Marta, "Robert Wilson prepara una atrevida versión del Don Juan", El Independiente, Madrid, 27 septiembre. Noticia sobre el inicio del taller de preparación.
- ESTRADA Cristina, "Bob Wilson dirigirá *Don Juan último*", Ya, Madrid, 27/9. Noticia sobre el inicio del taller de preparación.
- EFE, "Bob Wilson prepara un Don Juan en España", Deia, Madrid, 27/9. Noticia sobre el inicio del taller de preparación.
- EL CORREO DE ANDALUCÍA, "El director teatral Bob Wilson dirigirá una obra sobre el mito de Don Juan", El Correo de Andalucía, Madrid/Andalucía, 27/9. Noticia sobre el inicio del taller de preparación.

La flauta mágica

- LEBLE Christian, "Ignorando a Mozart", El Mundo, París/Madrid, 3/7. Reseña de *La flauta mágica* de Mozart en versión de Robert Wilson. Ópera de la Bastilla, París.

- CABALLERO, Óscar. "Bob Wilson propone en París su visión coloreada de *La flauta mágica*", París/Madrid, 24/6. Noticia del estreno.

El bosque *The Forest*

- EL EUROPEO, "Einstein, en la playa", El Europeo 28, Madrid, enero. Pequeña nota sobre la conferencia de Robert Wilson en Málaga y el estreno de *El bosque* de Wilson (libro) y David Byrne (música).

1990

Robert Wilson

- BENTIVOGLIO Leonetta, "Teatro-Danza. Descripción de un paisaje", El Público 76, Madrid, enero/febrero, págs. 50-101. Monográfico sobre teatro-danza en el que se habla de Robert Wilson, pág. 56.

1988

El bosque

- BENACH Joan-Anton, "El dramaturgo vanguardista Bob Wilson presenta hoy en Berlín su última creación", La Vanguardia, Berlín/Barcelona, 28/10. Noticia del estreno de *El bosque* de Robert Wilson. Theater Freien Volksbühne, Berlín.
- PIÑO Ignacio P., "Se estrena en Brooklyn la ópera *El bosque*, de Wilson y Byrne", El País, Nueva York/Madrid, 15/12. Noticia del estreno de *El bosque* de Robert Wilson. Brooklyn Academy of Music, Nueva York.

El martirio de San Sebastián *Le martyre de Saint Sébastien*

- CABALLERO Óscar, "Bob Wilson martiriza a San Sebastián en París", La Vanguardia, París/Barcelona, 5 abril. Noticia del estreno de *El martirio de San Sebastián* de D'Annunzio con dirección de Robert Wilson. Maison de la Culture, Bobigny, París.

1987

Máquinahamlet *Hamletmachine*

- RESEÑA, "Máquinahamlet de Heiner Müller: La estética de la forma", Reseña 187, Madrid, diciembre. Reseña del estreno de *Máquinahamlet* de Heiner Müller con dirección de Robert Wilson. Teatro Albéniz, Festival de Otoño, Madrid.
- NIEVA Francisco, "La lección de Bob Wilson", Abc, Madrid, 27/10. Artículo de opinión sobre el teatro de Robert Wilson a propósito del estreno.
- DE LA HERA Alberto, "El espacio, protagonista de la escena", Ya, Madrid, 27/10. Crítica.
- BENACH Joan-Anton, "La admirable y fría arquitectura de Bob Wilson", La Vanguardia, Madrid, 17/10. Crítica.
- HARO TECGLÉN Eduardo, "El director más aburrido del mundo", El País, Madrid, 16/10. Crítica.
- LÓPEZ-SANCHO Lorenzo, "Máquinahamlet, enigma escénico de Wilson en el Festival de Otoño", Abc, Madrid, 16/10. Crítica.
- MONLEÓN José, "Máquinahamlet", Diario 16, Madrid, 16/10. Crítica.
- MONLEÓN José, "Máquinahamlet", Diario 16, Andalucía, 16/10. Crítica. (Reproducción de la crítica de José Monleón en la edición de Madrid de Diario 16, sin el último párrafo).
- BAYÓN Miguel, "Máquinahamlet: Llega Bob Wilson, el director teatral más cotizado de Europa", Diario 16, Madrid (y edición de Andalucía), 14/10. Noticia del estreno.

- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ Jesús, "Bob Wilson: El amigo americano", Ya, Madrid, 14/10. Noticia del estreno.
- TORRES Rosana, "Dos 'grandes' del teatro mundial, Wilson y Müller, estrenan en Madrid", El País, Madrid, 14 octubre. Noticia del estreno.
- S.E., "Robert Wilson y Heiner Müller en un cruce de líneas entre lenguajes sincopados", Abc, Madrid, 13/10. Noticia del estreno.
- S.E., "Cuando las matemáticas y la arquitectura pisan un escenario", Abc, Madrid, 13/10. Nota complementaria sobre Robert Wilson.
- TORRES Rosana, "Bob Wilson y sus paisajes escénicos", El País, Madrid, 9/10. Noticia del estreno.
- TORRES Rosana, "Injustamente desconocido", El País, Madrid, 9/10. Nota complementaria sobre Heiner Müller.
- FERNÁNDEZ LERA Antonio, "Wilson y Müller: los dos filos de la navaja", El Público n°49, Madrid, octubre. Reportaje sobre Robert Wilson y Heiner Müller a propósito del estreno de *Máquinahamlet*.
- ROGOFF Gordon, "Juego de afinidades", El Público n°49, Madrid, octubre. Nota complementaria sobre *Máquinahamlet*. (Extractos del artículo de Gordon Rogoff "Mobilizing the Imagination", The Village Voice, 20/5/1986, Nueva York).
- LA VANGUARDIA, "Bob Wilson, otro astro muy esperado en el festival", La Vanguardia, Barcelona, 9/10. Noticia del estreno.

1986

Alcestes

- FERRER Esther, "Robert Wilson o el virtuosismo de la iluminación", El País, París/Madrid, 26 septiembre. Reseña de *Alcestes* de Eurípides en versión de Robert Wilson. Festival de Otoño, París.
- BERENGUER Ángel, "El teatro visual encuentra la palabra", El País, Cambridge/Madrid, 11 julio. Reportaje sobre *Alcestes* de Eurípides en versión de Robert Wilson. American Repertory Theatre, Cambridge (Massachusetts).

Overtura para el cuarto acto de *La mirada del sordo*

Overture to the Fourth Act of Deafman Glance

- EL ALCÁZAR, "Bob Wilson presenta en España *La mirada del sordo*", El Alcázar, Madrid, 27/7. Noticia del estreno. Teatro Romano, IV Festival Internacional de Teatro, Málaga.
- RODRÍGUEZ Jorge A., "El norteamericano Bob Wilson sorprendió con su lentísimo asesinato de dos niños", Sur, Málaga, 23/7. Reseña de *Overtura para el acto cuarto de La mirada del sordo* de Robert Wilson. Teatro Romano, IV Festival Internacional de Teatro, Málaga.
- JAÉN, "Wilson presentó su obra *La mirada del sordo*", Jaén, Jaén, 23/7. Noticia del estreno. Teatro Romano, IV Festival Internacional de Teatro, Málaga.
- VALLEJO Javier, "Bob Wilson, en Barcelona", La Tarde, Madrid, 22/7. Reseña. Teatre Grec de Montjuïc, Grec 86, Barcelona.
- DIARIO 16, "Bob Wilson presentó su última obra *La mirada del sordo*", Diario 16, Málaga, 22/7. Noticia del estreno. Teatro Romano, IV Festival Internacional de Teatro, Málaga.
- MEDITERRÁNEO, "Bob Wilson, en el Festival Internacional de Málaga", 27/7. Noticia del estreno. Teatro Romano, IV Festival Internacional de Teatro, Málaga.
- RODRÍGUEZ Jorge A., "Bob Wilson presenta hoy y mañana su espectáculo *La mirada del sordo*", Sur, Málaga, 27/7. Noticia del estreno. Teatro Romano, IV Festival Internacional de Teatro, Málaga.
- VILA i FOLCH Joaquim, "Barraca de fira", Avui, Barcelona, 19/7. Crítica. Teatre Grec de Montjuïc, Grec 86, Barcelona.

- PÉREZ DE OLAGUER Gonzalo, "El aburrimiento de la 'operación prestigio'", El Periódico, Barcelona, 19/7. Crítica. Teatre Grec de Montjuïc, Grec 86, Barcelona.
- COMELLAS, "Presentació de *Deafman Gance*, una producció de Robert Wilson", Avui, Barcelona, 16/7. Noticia del estreno. Teatre Grec de Montjuïc, Grec 86, Barcelona. (Información complementaria sobre la obra *Incident* de la compañía belga Epigonenteater ZLV. Teatre de la Caritat, Grec 86, Barcelona).
- GIRO Jaume, "Bob Wilson vuelve a Barcelona para presentar el prólogo del cuarto acto de *La mirada del sordo*", La Vanguardia, Barcelona, 16/7. Noticia del estreno. Teatre Grec de Montjuïc, Grec 86, Barcelona.
- PÉREZ DE OLAGUER Gonzalo, "Bob Wilson y Epigonenteater traen el teatro de vanguardia", El Periódico, Barcelona, 16/7. Noticia sobre los estrenos de *Overtura para el Acto IV de La mirada del sordo* de Robert Wilson (Teatre Grec de Montjuïc) y de *Incident* de la compañía belga Epigonenteater (Teatre de la Caritat), Grec 86, Barcelona.
- PÉREZ DE OLAGUER Gonzalo, "Una amplia obra tan polémica como arriesgada y lúcida", El Periódico, Barcelona, 16/7. Nota complementaria sobre Robert Wilson.
- FARRÉ Adela, "Bob Wilson presentará mañana en Barcelona *Deafman Gance*", Abc, Barcelona, 15/7. Noticia del estreno. Teatre Grec de Montjuïc, Grec 86, Barcelona.
- NAVARRO ARISA Juan José, "La mirada del sordo de Robert Wilson", El País, Barcelona, 11/7. Noticia del estreno. Teatre Grec de Montjuïc, Grec 86, Barcelona.

Las ventanas doradas *The Golden Windows*

- ZAVALA Miguel, "*Las ventanas doradas*, de Bob Wilson", El Público 28, Nueva York/Madrid, enero. Reseña de *Las ventanas doradas* de Robert Wilson. Brooklyn Academy of Music, Next Wave Festival 85, Nueva York.

1985

las guerraS CIVILES *the CIVIL warS*

- FERNÁNDEZ LERA Antonio, "Robert Wilson llevará sus *guerraS CIVILES* a Texas", El Público 26, Madrid, noviembre. Noticia del estreno de *las guerraS CIVILES/Las piezas rodilla* de Robert Wilson y sus próximos proyectos. Palacio de Exposiciones y Congresos, Festival de Otoño, Madrid.
- EL NORTE DE CASTILLA, "La estructura interna de unas imágenes", El Norte de Castilla, Valladolid, 17/10. Artículo sobre el teatro de Robert Wilson a propósito del estreno.
— "Decantación de un lenguaje", El Norte de Castilla, Valladolid, 17 octubre. Artículo sobre *Las piezas rodilla*.
- ARROYO Julia, "Exquisita frialdad de Robert Wilson", Ya, Madrid, 9/10. Crítica.
- HARO TECGLÉN Eduardo, "Cuadros de una exposición", El País, Madrid, 9 octubre. Crítica.
- LÓPEZ SANCHO Lorenzo, "Los experimentos de Robert Wilson en el Festival de Otoño", Abc, Madrid, 9/10. Crítica.
- MONLEÓN José, "Wilson, entre la puerilidad y el genio", Diario 16, Madrid, 9/10. Crítica.
- EL PAÍS, "Bob Wilson", El País, Madrid, 9 octubre. Nota sobre el estreno.
- G., I.J., "Robert Wilson: Mi obra es como una hamburguesa gigante", Abc, Madrid, 8/10. Noticia del estreno.
- ORTEGA Pilar, "*The Knee Plays*, ópera contemporánea de Robert Wilson", Ya, Madrid, 8/10. Noticia del estreno.
- TORRES Rosana, "Robert Wilson: 'El teatro es algo que se siente y se vive'", El País, Madrid, 8/10. Noticia del estreno.
—"El mayor espectáculo del mundo", El País, Madrid, 8/10. Nota complementaria sobre el proyecto global de *las guerraS CIVILES* de Robert Wilson.

—"Robert Wilson: 'El teatro es algo que se siente y se vive'", El País, Barcelona, 8 octubre. Noticia del estreno. (Reproducción del artículo de R. Torres de la edición de Madrid, eliminando el primer párrafo y la nota complementaria).

- BEJARANO Fernando, "Las articulaciones de la guerra civil", Diario 16, Madrid, 7 octubre. Artículo de opinión sobre Robert Wilson a propósito del estreno.
- FERNÁNDEZ LERA Antonio, "Un influyente mito del teatro contemporáneo", Diario 16, Madrid, 7/10. Artículo sobre las obras de Robert Wilson presentadas en España y sobre su trayectoria teatral a propósito del estreno.
- EL PAÍS, "Robert Wilson: imágenes y visiones de guerra", El País, Madrid, 5/10. Noticia del estreno.
- YA, "The Knee Plays, ópera contemporánea de Robert Wilson", Ya, Madrid. Noticia del estreno.

ENTREVISTAS A ROBERT WILSON

1992

- VALIENTE Pedro, "Rechazo el teatro que presenta conclusiones", El Público nº93, Madrid, noviembre/diciembre, págs. 72-73. Entrevista con Robert Wilson acerca del estreno de *Don Juan último* de Vicente Molina Foix con dirección de Wilson. Teatro María Guerrero, Festival de Otoño, Madrid.
- MUÑOZ Diego, "El mito de Bob Wilson", El País, Madrid, 19 septiembre. Entrevista con Robert Wilson acerca del estreno de *Don Juan último* de Vicente Molina Foix con dirección de Wilson. Teatro María Guerrero, Festival de Otoño, Madrid.

1988

- BENACH Joan-Anton, "Bob Wilson: He renunciado a *Las guerras civiles*", La Vanguardia, Barcelona, 1 noviembre. Entrevista con Robert Wilson sobre el estreno de *El bosque* de Wilson. Theater Freien Volksbühne, Berlín.
—"La ópera *Cristóbal Colón*, en el horizonte de la Barcelona olímpica", La Vanguardia, Barcelona, 1 noviembre. Fragmento de la entrevista con Robert Wilson (sobre el estreno de *El bosque*) donde se habla de las obras de Wilson vistas en España y del proyecto de la ópera *Cristóbal Colón*.

1987

- REICHMANN Jorge, "Con Bob Wilson en la carretera de Barajas", Primer Acto 221, Madrid, noviembre/diciembre, págs. 81-85. Entrevista con Robert Wilson (sobre el estreno de *Máquinahamlet* de Heiner Müller).

ARTÍCULOS/REFERENCIAS A ARTE

1993

- EFE, "La Bienal de Venecia concede el León de Oro de pintura a Tàpies", El País, Madrid, 14/6. Referencia a la concesión del León de Oro de escultura a Robert Wilson.

1992

- BURKHARDT François, "Robert Wilson: Mr. Bojangles'Memories", Ardi 29, Barcelona, septiembre/octubre, págs. 102-105. Ficha técnica, plano, fotografías y comentario del comisario de la exposición multimedia de Wilson en el Centre Georges Pompidou, París.
- CALVO SERRALLER Francisco, "El resplandor trágico de Bob Wilson", El País, Madrid, 28/9. Crítica de la exposición de dibujos y esculturas de Robert Wilson en la Galería Gamarra y Garrigues, Madrid.

- LAGARDERA Juan, "Bob Wilson expone su obra artística en el IVAM de Valencia", La Vanguardia, Barcelona, 21/9. Noticia sobre la exposición de Robert Wilson en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia.
- SAMANIEGO Fernando, "Sillas con nombre", El País, Madrid, 19/9. Nota complementaria (a la entrevista de Diego Muñoz a Robert Wilson titulada "El mito de Bob Wilson") sobre las exposiciones de Wilson en España: Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia; Galería Gamarra y Garrigues, y Círculo de Bellas Artes, Madrid.

COLABORADORES

1992

- MOLINA FOIX Vicente, "Primer Don Juan", El País, Madrid, 19/10. Artículo de Vicente Molina Foix como autor de *Don Juan último* sobre el proceso de creación de la obra.

ENTREVISTAS A COLABORADORES

1992

- ESPINOSA Carlos, "De nuevo Don Juan, por qué no", Primer Acto 246, Madrid, noviembre/diciembre, págs. 66-69. Entrevista con Vicente Molina Foix como autor de *Don Juan último* con dirección de Wilson. Teatro María Guerrero, Festival de Otoño, Madrid.
- PÉREZ DE ALBÉNIZ Javier, "El retorno de `garganta profunda'", El País, Madrid, 29 agosto. Entrevista con Tom Waits. En una nota complementaria titulada "Un tejano clásico y un viejo coyote" Waits habla de su trabajo como autor de la música de *El jinete negro* con dirección de Robert Wilson y texto de William S. Burroughs.

PROGRAMAS

1992

- "Don Juan último" [Ficha artística y técnica]. Textos: "El trabajo de Robert Wilson" (currículo artístico de Wilson), Departamento de Prensa CDN; "Silencios de Don Juan" (la creación de *Don Juan último*), Vicente Molina Foix. Teatro María Guerrero, Centro Dramático Nacional, Festival de Otoño, Madrid.
- "Einstein en la playa" [Ficha artística y técnica]. Textos: "Viendo Einstein" (reposición de *Einstein en la playa*), John Howell; "Los números del violinista" (*Einstein en la playa*), Vicente Molina Foix. Biografías: Philip Glass, Robert Wilson, Lucinda Childs, Sheryl Sutton, Michael Riesman, Jasper McGruder. Teatro de Madrid, Festival de Otoño, 7-10 octubre.

1987

- "Máquinahamlet". Teatro Albéniz, Festival de Otoño, Madrid.

1986

- "Overtura del cuarto acto de *La mirada del sordo*". Teatre Grec de Montjuïc, Grec 86, Barcelona.
- "Overtura del cuarto acto de *La mirada del sordo*". Teatro Romano, IV Festival Internacional de Teatro, Málaga.

1985

- las guerraS CIVILES/Las piezas rodilla (*the CIVIL warS/The Knee Plays*) Palacio de Congresos y Exposiciones, Festival de Otoño, Madrid.

CATÁLOGOS

1992

- "Robert Wilson" [Muebles/esculturas, dibujos; 92 p, il, 25 cm; español]. Texto: Peter Krumme. Entrevista con Erik Bergäus. IVAM, Valencia.
- "Robert Wilson: convidados de piedra" [Videos de creación, grabaciones de representaciones y ensayos, performance; 125 p, il, 30 cm; español/inglés]. Comisario de la exposición y coordinador del catálogo: Jan Linders. Texto: Michelle Tauzic. Círculo de Bellas Artes/Festival de Otoño, Madrid.
- "Robert Wilson" [Dibujos: *Don Juan último*, *Einstein en la playa*, *Muerte de Danton*; 2 p (texto), 15 p (dibujos), 4 p (fotos), 32 cm; español]. Coordinador: Ignacio Alcaraz. Texto: "Dos trazos" de Vicente Molina Foix. Galería Gamarra Garrigues/Festival de Otoño, Madrid.

1990

- "Bienal de la Imagen en Movimiento'90" [Videos de creación e instalaciones; 277 págs., ilustraciones, 30 cm; español/inglés]. Presentación en España del vídeo de Robert Wilson *La femme à la cafetière*. Comisario de la exposición y director del catálogo: José Ramón Pérez Ornia. Texto sobre *La femme à la cafetière* de Vicente Molina Foix (pág. 164). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 12/24 diciembre.

TEXTOS

1992

- "Don Juan último" de Vicente Molina Foix, Colección de Textos Dramáticos, Teatro María Guerrero, Centro Dramático Nacional, Madrid. [Libro].
- "Don Juan último" de Vicente Molina Foix, Primer Acto 246, Madrid, noviembre/ diciembre. [Texto en revista].

¹ Francisco Nieva, "La lección de Bob Wilson", *Abc*, 27 octubre 1987.

² Felipe Benítez Reyes, "El poeta inocente", *El País*, Madrid, 3 enero 1998.

³ Luis García Montero, "El valor de las metáforas", *El País*, Madrid, 3 enero 1998.

⁴ Gonzalo Torrente Ballester, *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Edit. Guadarrama, 1968, págs. 93-133.

⁵ Antonio Buero Vallejo, en cita de G. Torrente Ballester, op. cit., pág. 95.

⁶ Antonio Vilanova, "Valle-Inclán: de lo bello y lo feo", *Abc*, Madrid, 20 marzo 1988.

⁷ Zahareas y Gillespie en T. Ballester, op. cit., pág. 118.

⁸ Antonio Risco, *Ibid.*, pág. 123.

⁹ Alfonso Sastre, *Ibid.*, págs. 123-124.

¹⁰ Valiente, "El ilusionista que fabricó greguerías" [Ramón Gómez de la Serna], *El Periódico*, Zaragoza, 1993.

¹¹ Jorgue Guillén, "Federico en persona", *Federico García Lorca/Obras completas*, Tomo I, Editorial Aguilar, Madrid, 1993, pág. LV.

¹² Vicente Aleixandre, "Federico", *Federico García Lorca/Obras completas*, Tomo II, Editorial Aguilar, Madrid, 1994, pág. X.

¹³ La información acerca de Lorca aparece en "Federico García Lorca", Cuaderno 20/*El Público* n°40, Madrid, enero 1987.

-
- ¹⁴ J.G., *Mangas y capirotos*, Ediciones del Centro, Madrid, 1974, pág. 13.
- ¹⁵ J.L. López Mozo, *Bergamín y la cuadratura del círculo*, Cuaderno 39/El Público nº67: "José Bergamín: un teatro peregrino", Madrid, abril 1989, págs. 13-21.
- ¹⁶ Christine Buci-Glucksmann, "Miradas de José Bergamín/Variaciones barrocas sobre un rostro", Creación nº3, Madrid, mayo 1991, págs. 88-92.
- ¹⁷ Moisés Pérez Coterillo, "Invitación a un viaje", *Viaje al teatro de Francisco Nieva*, Cuaderno 21/El Público nº41, Madrid, febrero 1987, pág. 3.
- ¹⁸ J.L. Vicente Mosquete, "Con Francisco Nieva: el amor y la gloria", El Público nº41, op. cit., págs. 5-19.
- ¹⁹ Jesús María Barrajón, "Trilogía italiana", El Público nº41, op. cit., págs. 63-70.
- ²⁰ Francisco Nieva, "Teatro del siglo XXI", El Público nº77, Madrid, marzo/abril 1990, págs. 38-39.
- ²¹ Nieva, "La lección de Bob Wilson", Abc, Madrid, 27 octubre 1987.
- ²² Katarzyna Gorna-Urbanska, "Viaje al teatro de Francisco Nieva" (Tesis de licenciatura, Universidad de Varsovia, 1984), El Público nº41, op. cit., págs. 21-61.
- ²³ César Oliva, *El teatro desde 1936 (Historia de la literatura española actual III)*, Editorial Alhambra, Madrid, 1989, págs. 418-422.
- ²⁴ César Oliva/Francisco Torres Monreal, "El absurdo hispano" en *Historia básica del arte escénico*, Cátedra, Madrid, 1988, págs. 401-402.
- ²⁶ María Victoria Reyzábal, "Los autores sin censura" en *Doce años de cultura española (1976-1987)*, Equipo Reseña bajo la coordinación de Luis Urbez, Ediciones Encuentro, Madrid, 1989, pág. 105.
- ²⁷ Ensayo Uno, *El compromiso del actor ante el TI*, Pipirijaina nº5, Madrid, julio 1974, págs. 221-233.
- ²⁸ Gerardo Vera, *El escenario y los grupos de TI*, Pipirijaina nº3, Madrid, mayo 1974, pág. 222.
- ²⁹ Pérez Coterillo, Editorial, Pipirijaina nº1, Madrid, marzo 1973, pág. 206.
- ³⁰ El resto de la información de esta sección aparece en el libro de Alberto Fernández Torres (coordinación) *El teatro independiente español*, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Madrid, 1987.
- ³¹ Xabier Fábregas, *Teatro comercial, teatro independiente, teatro de aficionados*, Serra d'Or 120, Barcelona, septiembre 1969, pág. 113.
- ³² José Sanchis Sinisterra, *Las dependencias del teatro independiente*, Primer Acto nº121, Madrid, junio 1970, págs. 131-140.
- ³³ Juan Antonio Hormigón, *Los teatros independientes en la encrucijada*, Informaciones, Madrid, 25 marzo 1976, págs. 281-283.
- ³⁴ Alberto Miralles, "La progresiva domesticación de la vanguardia teatral durante la transición política española", CNTE, Madrid, págs. 26-30.
- ³⁵ María Aurelia Campmany, *Método y contenido (La experiencia teatral)*, Ponencia en el Festival Cero de San Sebastián, Primer Acto nº123/124, Madrid, agosto 1974, pág. 169.

-
- ³⁶ La información entre comillas acerca de Brossa aparece en Gonzalo Pérez de Olaguer, "Vanguardia de la cotidianidad", *El Público* n°93, Madrid, noviembre/diciembre 1992, págs. 58-59.
- ³⁷ Bernard Dahan-Constant, "Del taller a las tablas/Eduardo Arroyo y el teatro", en *Bantam* de Eduardo Arroyo, *El Público* n°76, Madrid, enero/febrero 1990, págs. 9-18.
- ³⁸ Nel Diago, "Canto acuático de Carles Santos", *El Público* n°78, Madrid, mayo/junio 1990, pág. 50.
- ³⁹ Santiago Fondevila, "Iago Pericot, el dictado de la belleza", *El Público* n°78, Madrid, mayo/junio 1990, págs. 33-34.
- ⁴⁰ Lola Santa-Cruz, *El Público* n°82, op. cit., pág. 83.
- ⁴¹ Francisco A. Cerezo, "Cesc Gelabert" en el reportaje "Catálogo de existencias", *El Público* n°76, Madrid, enero/febrero 1990, págs. 117-118.
- ⁴² Nel Diago, "Bailar un cuadro", *El Público* n°84, Madrid, mayo/junio 1991, pág. 151.
- ⁴³ Enric Gallén, "Un modelo de literatura dramática para los noventa", prólogo para *Caricias* y *Elsa Scheneider*, *El Público* n°86, Madrid, septiembre/octubre 1991, págs. 9-12.
- ⁴⁴ Valiente, "La palabra es lo más importante", op. cit.
- ⁴⁵ Pérez Coterillo, *El Público* n°82, Madrid, enero/febrero 1991, págs. 22, 38, 46.
- ⁴⁶ Fondevila, "Iago Pericot, el dictado de la belleza", op. cit., pág. 58.
- ⁴⁷ Valiente, "Infiernos concéntricos", *El Público* n°82, enero/febrero 1991, págs. 97-98.
- ⁴⁸ Rosalía Gómez, "Inocular desasosiego", *El Público* n°78, Madrid, mayo/junio 1990, págs. 46-47.
- ⁴⁹ Joan Abellán, "El juego de nunca acabar", *El Público* n°89, Madrid, marzo/abril 1992, págs. 54-55.
- ⁵⁰ Francisco Torres Monreal, "La embriaguez del juego", *El Público* n°79, Madrid, julio/agosto 1990, pág. 49.
- ⁵¹ Julio Rodríguez Blanco, [Yerma] "Edipo, por los ojos", *El Público* n°86, Madrid, septiembre/octubre 1991, págs. 64-65; [Edipo] "Radiografía de una neurosis", *El Público* n°81, Madrid, noviembre/diciembre 1990, págs. 38-39.
- ⁵² Estas declaraciones aparecen en el artículo de Patricia Gambancho "Fabià Puigserver: hombre de teatro". Se emplean extractos de una entrevista aparecida en *La creación del Món* (Publicaciones de L'Institut del Teatre, Barcelona, Revista ADE n°27, Madrid, noviembre 1992, págs. 52-54).
- ⁵⁴ Lluís Pasqual es el director del Teatro de Europa, Odéon Théâtre de París. Sus declaraciones aparecen en *In contact with gods?*, op. cit., pág. 216.
- ⁵⁵ Virginia Muñoz, "Bob Wilson explicó el sentido de su obra en el Cervantes", *Sur*, Málaga, 1985; "The Civil Wars, sueño imposible de Bob Wilson", *El Periódico*, Barcelona, 23 mayo 1985; José Luis Rubio, "El gran sueño de Wilson", *Cambio 16*, Madrid, 27 mayo 1985; Marcos Ordóñez, "Bob Wilson, el americano imposible", *El Correo Catalán*, Barcelona, 23 mayo 1985; [¿Astronauta o coronel de marines?] Pedro Sorela, "La dramaturgia está en el gesto", dice Bob Wilson, *El País*, Madrid, 22 septiembre 1992; [Aterrador actor...] Fietta Jarque, "¿Ser o no ser?", Sevilla, *El País*, 1 marzo 1996; Elena Hevia, "Wilson, la experiencia del trabajo con niños autistas", *Noticiero Universal*, Barcelona, 23 mayo 1985; Rosana Torres, "Bob Wilson afirma que a través de la imagen se realizará una renovación estética del teatro", *El País*, Madrid, 23 mayo 1985, Alfredo Valenzuela, "El miedo como fuente del teatro", *El País*, Barcelona, 25 julio 1988.

-
- ⁵⁶ C.D.T. (Centro de Documentación Teatral), "Bob Wilson/*the Knee Plays*: las bisagras de *the CIVIL warS*", El Público, Cuaderno 7, Madrid, septiembre 1985, págs. 39-40.
- ⁵⁷ Joan-Anton Benach, "Visita hombre blanco, nosotros no comprender", La Vanguardia, Barcelona, 18 julio 1986.
- ⁵⁸ Joan de Sagarra, "Escándalo en Monjuïc, El País, Barcelona, 18 julio 1986.
- ⁵⁹ David Ladra, "Bob Wilson en el Centro Dramático Nacional", Primer Acto n°246, Madrid, noviembre-diciembre 1992, pág. 53.
- ⁶⁰ Eduardo Haro Tecglen, "Pintura, poesía y ambigüedad", El País, Madrid, 28 septiembre 1992.
- ⁶¹ Mercè Saumell, "Einstein on the beach/Relatividad y naturalezas muertas", El Público n°93, noviembre-diciembre 1992, pág. 73.
- ⁶² Ángel Fernández Santos, "The Black Rider/Talento caníbal", El País, Sevilla, 10 julio 1992.
- ⁶³ Fietta Jarque, "Bob Wilson presenta en Sevilla un 'Hamlet' que considera el mayor desafío de su carrera", El País, Madrid, 1 marzo 1996.
- ⁶⁴ Leandro Martínez, "Sesión monográfica dedicada al polifacético Robert Wilson en la Muestra Imagenueva", El Día, Zaragoza, 1985.
- ⁶⁵ Cuaderno monográfico con selección de textos y coordinación de Moisés Pérez Coterillo y Antonio Fernández Lera, El Público, Cuaderno 20, op. cit., pág. 72.
- ⁶⁶ José Ramón Pérez Ornia, *El arte del video/Introducción a la historia del video experimental*, RTVE/Serbal, Madrid, 1991, pág. 100.
- ⁶⁷ Vicente Molina Foix, "Robert Wilson", *Bienal de la Imagen en Movimiento'90* (José Ramón Pérez Ornia, comisario y director del catálogo), MNCARS, Madrid, 1990, pág. 164.
- ⁶⁸ Programa de presentación "Robert Wilson/Convidados de piedra", Círculo de Bellas Artes, Festival de Otoño, Madrid, 1992.
- ⁶⁹ Juan Lagardera, "Bob Wilson expone su obra artística en el IVAM de Valencia", La Vanguardia, Barcelona, 21 septiembre 1992.
- ⁷⁰ Francisco Calvo Serraller, "El resplandor trágico de Bob Wilson", El País, 28 septiembre 1992.
- ⁷¹ Esther Ferrer, "El bazar teatral de Bob Wilson", El País, Madrid, 21 diciembre 1991.

CATÁLOGO DE LAS ACTIVIDADES ARTÍSTICAS DE ROBERT WILSON

4.1 Curriculum vitae. 34 años de arte total

El *résumé* o curriculum vitae de Robert Wilson es enorme. Por supuesto, los documentos “oficiales” de la Byrd Hoffman Foundation no contienen la totalidad de las actividades de este creador desmedido del arte contemporáneo. Se trata de una selección. Son más de treinta años, Wilson es superprolífico, su obra está muy diversificada, su talento es un motor de una gran potencia y sus habilidades profesionales —incluyendo las comerciales, publicitarias y las relaciones públicas— le han llevado lejos. Además, las artes escénicas exigen mucho trabajo. Si cabe, más que el cine, donde, por ejemplo, un actor o un director pueden ser conocidos en todo el mundo por una sola película.

En primer lugar aparece una proyección del trabajo próximo de Robert Wilson, abarcando el periodo comprendido entre la primera mitad de 1998 y los proyectos/encargos (por parte de teatros o festivales en Europa y Estados Unidos) hasta el año 2000. De esta forma queda constancia de la dirección que va a tomar el trabajo de Wilson durante el fin del milenio. Dirección que se proyecta hacia el futuro. A continuación aparece una reseña de las actividades artísticas de Wilson, tomando como fuente básica el *résumé* elaborado por la Byrd Hoffman Foundation de Nueva York. Al margen de su valor como fuente de investigación, a través de esta sección se pueden apreciar las huellas de cómo este artista ha ordenado la historia de su obra. 34 años, en el caso Wilson, suponen un tiempo diferente.

TEATRO, ÓPERA

1997

Gertrude Stein: Saints and Singing de Robert Wilson y Hans Peter Kuhn. Texto de Gertrude Stein, música de Hans Peter Kuhn, vestuario de Hans Thiemann, iluminación de AJ Weisbard y RW. Hebbel Theater, Berlín: 4 noviembre; Maysfield Leisure Centre, Belfast: 20-22 noviembre; Schaubühne am Lehniner Platz, Berlín: 18-27 febrero, 3-4, 24-29 marzo 98.

Rescue (parte de *Laurie Anderson's meltdown on the South Bank*). Concierto/performance dirigido por Laurie Anderson. Intervienen Laurie Anderson, Christopher Knowles, Lou Reed, RW, et. al. Purcell Room, Queen Elizabeth Hall, Londres, 26 junio.

Prometeo: Tragedia dell'ascolto de Luigi Nono. Música de Luigi Nono, texto de Massimo Cacciari, sonido de André Richard, vestuario de Halles de Scherbeek. Festival Ars Musica, La Monnaie, Bruselas: 1-13 marzo.

Pelléas et Mélisande de Claude Debussy. Música de Claude Debussy, texto de Maurice Maeterlink, vestuario de Frida Parmeggiani, iluminación de Heinrich Brunke y RW. Palais Garnier (Opéra National de Paris): 7 febrero-2 marzo. 1997: Grosses Festpielhaus (Salzburg Festival): 21 julio-23 agosto; Palais Garnier (Opéra National de Paris): 29 septiembre-14 oct.

1996

Jessy Norman Sings for the Healing of AIDS. Dirección de George C. Wolfe, diseño de Robert Wilson. Riverside Church, Nueva York, 4 diciembre.

Oedipus Rex de Igor Stravinsky con *Silent Prologue* de Robert Wilson. Música de Igor Stravinsky, texto de Jean Cocteau. Théâtre Chatelet, París 12-23 noviembre; Royal Festival Hall, Londres, 26 noviembre [concierto con narración de RW con la Philharmonica Orchestra]; Opernhaus Zürich, 15-29 diciembre; 13-18 marzo, 4-5 julio 97.

Orlando. Basada en la novela de Virginia Woolf. (Versión inglesa). Interpretación de Miranda Richardson, Royal Lyceum Theatre (Edinburgh Festival), Edimburgo, 13-21 agosto.

G.A. Story: Giorgio Armani: la sua storia, la sua moda de Robert Wilson. Stazione Leopolda, Florencia, 21 junio.

Time Rocker de Robert Wilson, Darryl Pinckney (texto) y Lou Reed (música y canciones). Thalia Theater, Hamburgo: 12 junio. 1997: Odéon Théâtre de l'Europe, París: 7-9 enero; Het Muziektheater, amsterdam: 14-17 mayo, Thalia Theater: 11-13 junio; Thater am Pfalzbau, Ludwigshafen: octubre; Brooklyn Academy of Music: 14 noviembre.

The Malady of Death (La Maladie de la Mort). (Reposición francesa). Interpretación de Lucinda Childs y Michael Piccoli. Théâtre Vidy-Lausanne: 7 mayo-9 junio; Ruhr Festpielhaus (Ruhrfestspiele Recklinghausen), Alemania: 19-30 junio. 1997: Le Volcan, Le Havre: 7-12 marzo; Espace des Artes, Chalon sur Soâne, Francia: 19-20 marzo; Scène Nationale d'Orléans, Francia: 26-29 marzo; Opéra du Rhin, Estrasburgo: 4-12 abril; teatro della Corte, Génova: 7-10 mayo; Thalia Theater, Hamburgo: 17-20 mayo; Théâtre de Caen, Francia: 28-31 mayo; Cultureel Centrum Amstelveen (Holland Festival), Amsterdam: 6-10 junio; de Singel, Antwerp: 16-18 junio; MC 93 Bobigny (Festival d'Automne), París: 20 septiembre; Peacock Theatre (French Theatre Season), Londres: 5-9 noviembre.

Madame Butterfly de Giacomo Puccini. (Reposición). Teatro Comunale, Bolonia: 21 marzo.

Four Saints in Three Acts de Vyrgil Thompson (música), Gertrude Stein (texto). Vestuario de Francesco Clemente, iluminación de Jennifer Tipton. Brown Thater (Houston Grand Opera), Houston: 26 enero, 3-9 febrero; New York State Theater (Lincoln Center Festival), Nueva York: 1-3 agosto; Edinburgh Playhouse (Edinburgh Festival), Edimburgo: 29-31 agosto.

1995

the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down-Rome Section (Concierto). Carnegie Hall (American Composers Orchestra), Nueva York, 3 diciembre.

Snow on the Mesa (Danza). Texto de Paul Schmidt. Vestuario de Donna Karan. Interpretación de Martha Graham Dance Company. Eisenhower Theater, Kennedy Center, Washington DC: 2-5 noviembre; City Center, Nueva York: 9-12 noviembre; Creteil Maison de la Culture, París: 6-10 diciembre. 1996: Vígszínház (Budapest Tavasz Fesztivál), Budapest: 10-11 abril; Het Muziektheater, Amsterdam: 17-18 abril, Pittsburg Theatre, 19-21 septiembre.

The Golden Windows [*Die Goldenen Fenster*] de Robert Wilson. Dirección de Jens Nüssle. Música de Stefan Hänlein y Jens Nüssle. Theatre Galerie, Neckartailfingen, Alemania: oct.-dic.

Bluebeard's Castle/Erwartung de Bela Bartók (*Bluebeard's Castle*) y Arnold Schönberg (*Erwartung*). Groben Festspielhaus (Salzburger Festspiele), Salzburgo: 24-30 agosto.

Persephone. Basada en la poesía de Ovidio. Texto de Brad Gooch. Música de Philip Glass. John Drew Theater, Guildhall, East Hampton, Nueva York: 28-30 julio; Ancient Stadium of Delphi (International Meeting of Ancient Greek Drama, Theatre Olympics), Delphi: 27 agosto. 1996: Théâtre du Manège (Visas Festival), Maubeuge, Francia: 29-31 marzo; Rumeli Fortress (International Istanbul Theatre Festival), Estambul: 17-18 mayo; Römisches Amphitheater Petronell-Carnuntum (Art Carnuntum Welttheater-Festival), Viena: 23-24; Théâtre National Populaire, Villeurbanne, Francia: 5-9 noviembre; Saitama Arts Theater (Sai-no-kuni Autumn Festival of Performing Arts), Saitama, Japón: 30 noviembre-1 diciembre; Palazzo dei Congressi, Taormina: 7 enero. 1997: CRDC, Nantes: 14-17 enero; Teatro Romano, Fiesole, Italia: 3-5 julio [RAI, 7 septiembre]; Tollwood Festival, Múnich 2- junio-13 julio. 1998: Teatro Politeama, Nápoles: 9 enero; Festival de Bogotá, Bogotá: 28-29 marzo.

HAMLET: a monologue. Basada en la obra de Shakespeare. Adaptación de Robert Wilson y Wolfgang Wiens. Música de Hans Peter Kuhn. Interpretación de RW. Teatro Lirico (Piccolo Teatro di Milano), Milán: 9, 10, 11 mayo; Tatr Narodowy, Varsovia: 22-25 mayo; het Mizektheater (Holland Festival), Amsterdam: 28-30 junio; Schauspielhaus (lectura), Zúrich: 8 julio; LongHouse Foundation (lectura), East Hampton, Nueva York: 8 agosto. 1996: MC 93 Bobigny: 10-17 febrero; Teatro Central, Sevilla: 1-3 marzo; Hebbel Theater, Berlín: 21-26 marzo; Helsinki: 18-20 agosto; Viena: 1-2 septiembre; Théâtre National Populaire, Villaubarne (Francia): 18-22 noviembre. 1997: Alley Theatre, Houston: 19-23/24-27 mayo; Teatro Goldoni (Bienal de Venecia): 20-21 junio; Alice Tully Hall, Lincoln Center (Serious Fun! festival): 6-8 julio; MC 93 Bobigny (Festival d'Automne), París: 16-19 septiembre.

The Magic Flute de Wolfgang Amadeus Mozart. (Reposición). Opéra Bastille, París: mayo.

Knee Plays and Other Acts: A Gala Benefit for The Kitchen. Versión de *Skin, Meat, Bones: The Wesleyan Project* (1994) de Robert Wilson y Alvin Lucier. Hudson Theater, NY, 4/3.

1994

Der Mond im Gras: einmal keimmal immer de Robert Wilson. Basada en cuentos de los hermanos Grimm y Georg Büchner. Música de Robyn Sculkowsky. München Kammerspiele, Múnich, 20-21 abril.

Hanjo/Hagoromo: Dittico Giapponese de Yukio Mishima (*Hanjo*) y Zeami (*Hagoromo*). Música y libro de Marcello Panni (*Hanjo*) y Jo Kondo (*Hagoromo*). Teatro della Pergola (Teatro Comunale di Firenze), Florencia: 13-20 junio; Opéra de Lille, 1-3 diciembre.

T.S.E.: "come in under the shadow of this red rock" de Robert Wilson. Textos de T.S. Eliot y otros. Música de Philip Glass. Case de Stefano (Orestidi di Gibellina), Gibellina, Sicilia, 3-10 septiembre; Hertzerhalle (Kunstfest Weimar), Weimar: 15-23 junio 96.

The Meek Girl. Basada en un relato de Fyodor Dostoyevsky. Adaptación de Robert Wilson y Wolfgang Wiens. Música de Stefan Kurt y Gerd Bessler. Interpretación de RW, Charles Chemin, Marianna Kavallieratos y Thomas Lehmann. MC 93 Bobigny (Festival d'Automne), París: 11-13 octubre; De Singel, Antwerp (Holanda): 10-12 noviembre; Stadhof 11, Zúrich: 24-27 noviembre;

Le Cargo, Grenoble: 7-8 diciembre. 1995: Das TAT (Theater am Turm), Frankfurt: 5-8 enero; Théâtre de Caen, Caen, Francia: 13-14 enero.

Skin, Meat, Bones: The Wesleyan Project de Robert Wilson y Alvin Lucier. Música de Alvin Lucier. Theater Center for the Arts, Wesleyan University, Middletown, Connecticut: 20 noviembre.

1993

Madama Butterfly de Giacomo Puccini. Opéra Bastille, París: 19 noviembre-10 diciembre; 29 septiembre-octubre 94; 9 junio 97.

Alice in Bed de Susan Sontag. Música de Hans Peter Kuhn. Hebbel Theater (producida por la Schaubühne am Lehniner Platz), Berlín: 15 septiembre-30 noviembre.

Orlando. Basada en la novela de Virginia Woolf. (Versión francesa). Adaptación de Robert Wilson y Darryl Pinckney. Música de Hans Peter Kuhn. Interpretación de Isabelle Huppert. Théâtre Vidy-Lausanne, Lausanne (Suiza): 9 mayo-6 junio; Odéon Théâtre de l'Europe (Festival d'Automne), París: 21 septiembre-24 octubre. 1994: Théâtre de Colombes (Francia): 18 octubre; Teatro Lirico; Milán: 16-18 noviembre. 1995: Opéra du Rhin, Estrasburgo: 9-19 enero; Quartz, Brest (Francia): 3-5 febrero; Grande Auditório do Edifício Sede da Caixa Geral de Depósitos (Culturgest Gestao de Espaço Culturais), Lisboa: 17-19 febrero; Théâtre de Nîmes (Francia): 1-5 marzo; Théâtre National de Belgique, Bruselas: 14-19 marzo; Théâtre National de Bretagne, Rennes: 28 marzo-7 abril.

Orlando (Versión danesa). Basada en la novela de Virginia Woolf. Adaptación de Robert Wilson y Darryl Pinckney. Producción de Karen-Maria Bille. Dirección de Katrine Wiedemann. Diseño de Christian Friedländer. Interpretación de Susse Wold. Betty nansen Teatret, Copenhagen, 29-30 diciembre, 31 diciembre-12 febrero 94, 8-20 mayo 95.

1992

Alice. Basada en *Alice in Wonderland* de Lewis Carroll. Texto de Paul Schmidt. Música y libro de Tom Waits y Kathleen Brennan. Thalia Theater, Hamburgo: 19 diciembre 92-enero 93; Theater am Pfalzbau, Ludwigshafen (Alemania): 7-11 febrero 93, Centro Cultural de Belém, Lisboa: 12-14 marzo 94; Brooklyn Academy of Music, Nueva York: 6-8, 10-14 octubre 95.

Danton's Death de Georg Büchner. Versión en inglés de Robert Auletta. Alley Theatre, Houston: 27 octubre-15 noviembre.

Don Juan último de Vicente Molina Foix. Música de Mariano Díaz. Vestuario de Frida Parmeggiani. Teatro María Guerrero, Centro Dramático Nacional (Festival de Otoño), Madrid: 26 septiembre-diciembre.

Einstein on the Beach (Einstein en la playa) de Philip Glass (música) y Robert Wilson (libro). McCarter Theatre, Princeton, Nueva Jersey: 24-25 julio; Opera de Frankfurt: 19-22 agosto; State Theatre, Melbourne: 17-20 septiembre; Teatro del Liceo, Barcelona: 30 septiembre-3 octubre; Teatro de Madrid: 7-10 octubre; Artsphere Performing Arts Center, Tokio: 18-25 octubre; Brooklyn Academy of Music, Nueva York: 19-23 noviembre; MC 93 (Festival d'Automne), París: 11-21 diciembre.

Doctor Faustus Lights the Lights. Hebbel Theatre, Berlín: 15-26 abril; Theater am Turm, Frankfurt: 2-6 junio; Teatro Goldoni, Venecia: 13-17 junio; Teatro Argentina, Roma: 22-28 junio; Alice Tully Hall, Nueva York: 7-9 julio; Szene Salzburg, Salzburgo: 27-30 julio; Le Manège, Maubeuge (Francia): 15-16 octubre; Théâtre de Gennevilliers (Festival d'Automne), París: 22-31

octubre; De Singel Antwerp: 5-7 noviembre. 1993: Teatro Lirico, Milán: 26-29 mayo, Salle Pierre Mercure (Festival de Théâtre Ameriques, University of Quebec, Montreal): 10-12 junio; Royal Lyceum Theatre (Edinburgh Festival), Edimburgo: 25-28 agosto; Teatro D. Maria II (Encontros Acarte'93), Lisboa: 10-12 septiembre. 1993: Madách Színház (Budapesti Tavaszi Fesztivál), Budapest: 30-31 marzo; Divadlo Archa, Praga: 22-25 junio; Lyric Theatre (Hong Kong Arts Festival), Hong Kong: 17-19 febrero 95.

1991

The Malady of Death de Marguerite Duras. Música de Hans peter Kuhn. Schaubühne am Lehniner Platz, Berlín: 21 diciembre.

Grace for Grace (Gracia por gracia) de Robert Wilson. Gala benéfica. Saint John's Cathedral, Nueva York: 17 octubre.

Lohengrin de Richard Wagner. Opernhaus Zürich: 21 septiembre-20 octubre; 18, 22, 29 junio; 3, 6 julio.

La flûte enchantée (La flauta mágica) de Wolfgang Amadeus Mozart. Opéra Bastille, París: 26 junio-19 julio, 3-28 diciembre, 6-14 enero 92, 5-27 abril 93.

Parsifal de Richard Wagner. Hamburgische Staatsoper, 21 marzo 91; Wortham Theater Center (Houston Grand Opera), Houston: 6-21 febrero 92.

When We Dead Awaken (Cuando nos despertamos muertos) de Henrik Ibsen. Versión en inglés de Robert Brustein. Adaptación de Robert Wilson. Música de Charles "Honi" Coles. American Repertory Theatre, Cambridge: 8-12 febrero, 14 febrero-9 marzo; Cullen Theater, Wortham Theater Center (producción del Alley Theatre), Houston: 22-28 mayo; Teatro Municipal de São Paulo (Bienal Internacional de São Paulo) São Paulo, 8-10 octubre.

1990

Alceste de Christoph Willibard Gluck. Civic Opera House (Lyric Opera of Chicago), Chicago: 14-26 septiembre, 1-13 octubre.

Overture to the Fourth Act of Deafman Glance (Overtura para el acto IV de La mirada del sordo) de Robert Wilson. Schlob Petrenell, Carnuntum (Art Carnuntum), Viena: 17 junio.

What Room: A Play for 3 Minutes de Robert Wilson. Loeb Drama Center (American Repertory Theatre) Cambridge: mayo.

The Black Rider. Dirección de Robert Wilson. Thalia Theater, Hamburgo: 31 marzo; 2 abril-30 mayo; 16 septiembre-3 noviembre, diciembre, 27-31 enero, 16-18 marzo 91; Theater an der Wien (Wiener Festwochen), Viena: 12-16 junio; Théâtre du Châtelet (Festival d'Automne), París: 8-15 octubre; Het Muziektheater, Amsterdam: 14-16 mayo 91; Teatro Comunale dell'Opera di Genoa (Teatro Carlo Felice): 23-28 junio 92; Teatro Central, Expo-92, Sevilla: 8-10 julio; Brooklyn Academy of Music (Next Wave Festival), Nueva York: 20 noviembre-1 diciembre 93; Thalia Theater, Hamburgo: 12-14 agosto, 16-18, 20-22 agosto 95.

Producciones de otros directores bajo licencia de RW: Kleines Theater, Salzburg: febrero 97; Staatsschauspiel, Dresden [dirección de Klaus Dieter Kirst, diseño de Kathrin Kegler], 1 febrero 97; Halle 39, Theater am Lerchenkamp (Stadttheater Hildesheim) [dirección de Ralf Knapp, diseño de Susanne Balmus], 11 febrero 97; Stadtische Bühnen, Nurnberg: 1 marzo 97; Landestheater

Tübingen: septiembre 97; Phönix Theater, Linz (Austria) [dirección de Harald Gebhart, diseño de Dodo Deer]: 18 septiembre-6 octubre 97; Elverket Dramaten (Kungliga Dramatiska Teatern), Estocolmo [dirección de Einar Heckscher]: 2 octubre 97; Bad Hersfelder Festspiele, Bad Hersfelder [dirección de Ingo Waszerka]: 9 junio-2 agosto 98. Dirección de Robert Wilson. APA Lyric Theater (Hong Kong Arts Festival), Hong Kong: 10-16 febrero 98. * Las ciudades no identificadas se encuentran en Alemania. La fecha única indica el día del estreno.

King Lear de William Shakespeare. Bakenheimer Depot (Schauspielhaus), Francfort: 26 mayo-17 junio.

1989

Swan Song de Anton Chéjov. München Kammerspiele, Múnich: 20-27 diciembre; Tokio Globe Theater (Mitsui Festival): 1-5 junio 90

Orlando (Versión alemana). Basada en la obra de Virginia Woolf. Adaptación de Robert Wilson y Darryl Pinckney. Interpretación de Jutta Lampe. Schaubühne am Lehniner Platz, Berlín: 21 noviembre-21 diciembre, 2 febrero-junio 90, 31 agosto-14 octubre 90.

La nuit d'avant le jour. Conmemoración del bicentenario de la República Francesa. Ópera concierto con música de Gounod, Mayerbeer, Massenet, Gluck, Saint Saens, Bizet y Berlioz. Inauguración de l'Opéra Bastille, París: 13 julio.

De Materie de Louis Andriessen (música) y Robert Wilson (libro). Netherlands Opera/Muziektheater, Amsterdam: 1-17 junio; Danstheater aan't Spui, La Haya: 10 junio; Rotterdamse Schouwburg, Rotterdam: 24 junio.

Doktor Faustus (Doctor Fausto). Basada en la novela de Thomas Mann. Música de Giacomo Manzoni. Teatro alla Scala, Milán: 16-20 mayo.

1988

The Forest (El bosque). Música de David Byrne. Texto de Heiner Müller y Darryl Pinckney. Theater der Freien Volksbühne, Berlín: 18-29 octubre; Deutsches Theater, Múnich 5-12 noviembre; Brooklyn Academy of Music, Nueva York: 2-10 diciembre.

Einstein on the Beach de Philip Glass y Robert Wilson. Diseño y dirección de Achim Freyer. Música de Philip Glass. Ludwigsberg (Alemania): 8 octubre; Grosses, Staatstheater, Stuttgart: 20 octubre.

Cosmopolitan Greetings (Saludos cosmopolitas). Música de Rolf Liebermann y George Gruntz. Texto de Allen Ginsberg. Hamburg Staatsoper, Theater Kampnagelfabrik, Hamburgo: 11-30 junio.

Le Martyre de Saint Sébastien (El martirio de San Sebastián), opereta de Claude Debussy (música) y Gabriele D'Annunzio (libro). Coreografía de Robert Wilson y Suzushi Hanayagi. Ballet de la Opera: Théâtre Bobigny, París: 28 marzo-16 abril; Metropolitan Opera House, Nueva York: 7-9 julio; Garnier, Opera de París: 4-10 noviembre.

The Golden Windows (Las ventanas doradas) de Robert Wilson. Dirección de Diane Cotnoir. Música de Gavin Bryars. Producción de la Universidad de Montreal. Centre d'Essai, University of Montreal: 21-24 enero; V Festival Internacional de Teatro Universitario, Lieja (Bélgica): 25, 26 febrero.

Quartet (Cuarteto). (Versión norteamericana). Basada en *Les Liaisons Dangereuses* de Choderlos de Laclos. Texto de Heiner Müller. Música de Martin Pearlman. Loeb Drama Center (American Repertory Theatre), Cambridge, Massachusetts: 10 febrero-marzo.

1987

Parzival: Auf der anderen Seite de Sees de Robert Wilson y Tankred Dorst. Texto Tankred Dorst y Christopher Knowles. Música de Tassilo Jelde. Thalia Theater, Hamburgo: 11 septiembre-abril 1988.

Quartet de Heiner Müller. (Versión alemana). Staatstheater, Stuttgart. Coproducción con el Theater der Welt Festival: 18-21 junio, 5 octubre-diciembre.

Overture to the Fourth Act of Deafman Glance de Robert Wilson. Serious Fun! Festival, Alice Tully Hall, Lincoln Center, Nueva York: 17,18 julio; International Theater Conference, Delphi: 27 junio.

The Man in the Raincoat (El hombre de la gabardina) de Robert Wilson. Dirección de Rob Malasch. Het Muziektheater, Amsterdam: 20 abril.

Alkestis de Eurípides. (Versión alemana). Traducción de Friederike Roth y Ann-Christin Rommen. Coreografía de Suzushi Hanayagi. Staatstheater (Theater der Welt festival), Stuttgart, 16-19 abril, julio, 26-27 septiembre, 1 noviembre, febrero 88.

Death Destruction and Detroit (Muerte Destrucción y Detroit) de Robert Wilson. Texto de Frank Kafka, Heiner Müller, RW, Maita di Niscemi, Cynthia Lubar. Coreografía de Suzushi Hanayagi. Música/sonido de Hans Peter Kuhn. Schaubühne am Lehniner Platz, Berlín: 27 febrero-5 julio, 18 septiembre-30 diciembre.

Salomé de Richard Strauss. Basada en la obra de Oscar Wilde. Vestuario de Gianni Versace. Teatro alla Scala Milán: 11-23 enero.

1986

Alcestis de Eurípides. (Versión americana). Adaptación de Robert Wilson. Traducción de Dudley Fitts y Robert Fitzgerald. Textos adicionales de Heiner Müller. Música/sonido de Hans Peter Kuhn y Laurie Anderson. American Repertory Theatre, Cambridge: 13-22 marzo, 27 junio-13 julio; MC 93 Bobigny (Festival d'Automne), París: 18-28 septiembre.

Hamletmachine (Maquinahamlet) de Heiner Müller. (Versión americana). Traducción de Carl Wber. Música de Jerro Leiber y Mike Stoller. Mainstage Two (Tisch School of the Arts, New York University), Nueva York: 7 mayo-7 junio; Théâtre des Amandiers, Nanterre: 1-4, 6-10 octubre; Teatro Albéniz (Festival de Otoño), Madrid: 14/17 octubre; Théâtre Comédie de Saint-Etienne: 21-24 octubre; Théâtre de la Salamandre, Lille: 30,31 octubre; Almeida Theatre, Londres: 3-7, 10-14 noviembre; Comédie de Nice, Niza: 18-21 noviembre; Teatro Biondo, Palermo: 26, 27 noviembre.

Hamletmaschine de Heiner Müller. (Versión alemana). Producción del Thalia Theater y Hochschule für und Darstellende Kunst. Música de Jerro Leiber y Mike Stoller. Theater in der Kunsthalle, Hamburgo: 4 octubre-30 noviembre; Theater Manufaktur (Berlin Festspiele Theaterterreffen), Berlín: 7-10 mayo 87.

Overture to the Fourth Act of Deafman Glance de Robert Wilson. Festival Grec, Barcelona: 16/19 julio; Festival Internacional de Teatro, Málaga: 21-22 julio.

Alceste de Christoph Willibald Gluck. Basada en la obra de Eurípides. Coreografía de Suzushi Hanayagi. Württembergischer Staatstheater, Stuttgart, 5-21 diciembre 86; 18-22 junio 87.

1985

King Lear de William Shakespeare. (*Work in progress*/Taller de trabajo). Música/sonido de Daniel Birnbaum. Stage One, Metromedia Square (UCLA Extension, Distinguished Artist in Residency Program), Universidad de California, Los Ángeles: 6-9 mayo.

Reading/Performance 1969-1984. Texto de Robert Wilson, Christopher Knowles, Ben Halley, Chris Moore, David Byrne. Interpretación de RW. Dublin Theater Festival: 28 septiembre; Museum van Hedendaagse Kunst (Off Off Festival), Ghent, Bélgica: 30 octubre; Brattle Theatre, Cambridge, Massachusetts (música de David Byrne): 22 febrero 86.

The Golden Windows de Robert Wilson. (Versión americana). Carey Playhouse, Brooklyn Academy of Music (Next Wave Festival), Nueva York: 22 octubre-3 noviembre.

1984

the CIVIL warS/Knee Plays (las GUERRAS civileS/Piezas Rodilla) de Robert Wilson y David Byrne. Música y canciones de David Byrne. Coreografía de Suzushi Hanayagi. Walker Art Center, Minneapolis: 25-28 abril. Gira europea producida por Theater der Welt. Schauspielhaus (Theater der Welt'85 Festival), Frankfurt. 1985: MC 93 Bobigny, París: 3 octubre; Teatro Albéniz (Festival de Otoño), Madrid: 7-11 octubre; Teatro Malibran (La Biennale de Venezia, Festival Internationale del Teatro), Venecia: 16-19 octubre; Teatro Sala Europa, Bolonia: 25-27 octubre; Schauspielhaus (Theater der Welt), Colonia: 30 octubre-1 noviembre. 1986: Loeb Drama Center (American Repertory Theatre), Cambridge, Mass.: 19 septiembre-5 octubre. 1987: Doolittle Thater, Los Ángeles, 14-19 octubre; Zellerbach Auditorium (UC Berkeley), Berkeley (California): 24-25 octubre; Macky Auditorium, Boulder (Colorado): 28 octubre; Kemo Theater, Albuquerque (Nuevo México): 31 Octubre-2 noviembre; University of Iowa: 7-8 noviembre; Music Hall, Detroit: 13-16 noviembre; Warner Theater, Washington DC: 19-22 noviembre; alicie Tully Hall, Nueva York: 2-3 diciembre; memorial Auditorium, University of Vermont, Burlington: 23 septiembre-6 diciembre. 1987: University of Texas, Austin: 11-12 mayo. 1988: Gira internacional producida por I.P.A. Worthman Theater Center, Houston: 15-16 mayo; Civic Theatre, Chicago: 17-29 mayo; Aura Hall (Mitsui Festival), Tokio: 15-17 junio; Queensland Performing Arts Center Concert Hall, Brisbane (Australia): 7-9 julio.

the CIVIL warS/Cologne Section [Act III Scene E, Act IV Scene A and Epilogue] de Robert Wilson y Heiner Müller. Música de Philip Glass, David Byrne, Hans Peter Kuhn, Frederick the Great, Thomas Tallis, Franz Schubert. Schauspielhause, Colonia: 19-21 enero; Theatertreffen (Berlin Theater Festival), Berlín: 15-17 mayo; Loeb Drama Center (American Repertory Theatre/Boston Institute for contemporary Art), Cambridge: 27 febrero-17 marzo.

the CIVIL warS/Rome Section [Act IV Epilogue, Act V] de Robert Wilson. Música de Philip Glass. Texto de Maita di Niscemi. Coreografía de Jim Self. Teatro dell'Opera, Roma: 25-31 marzo; Dorothy Chandler Pavillion (American Music Weekend), Los Ángeles: 24-25 noviembre [concierto]; Netherlands Opera [Gira]: Scheveningen, Utrecht, Eindhoven, Amsterdam: 31 marzo-27 abril; Brooklyn Academy of Music, Opera House (Next Wave Festival), Nueva York: 14-30 diciembre.

the CIVIL warS/Marseille Workshop [Act II Sc A- B, Act III, Sc A- B]. La Sainte Baume, Francia: 13-25 febrero.

the CIVIL warS/Tokyo Workshop [Act I Sc. C, Act II Sc. C; Act II Sc. C- D]. 10 febrero.

Medée de Marc-Antoine Charpentier con prólogo de Robert Wilson. Opéra de Lyon: 22 octubre-8 noviembre.

Medea de Robert Wilson y Gavin Bryars. Basada en la obra de Eurípides. Música de Gavin Bryars. Textos adicionales de Heiner Müller y Vladimir Mayakovski. Opéra de Lyon: 23 octubre-9 noviembre; Théâtre des Champs-Élysées (Festival d'Automne), París: 21 noviembre-2 diciembre.

Einstein on the Beach de Robert Wilson y Philip Glass. (Reposición). Música de Philip Glass. Textos de Christopher Knowles, Samuel M. Johnson, Lucinda Childs. Coreografía de Lucinda Childs. BAM, Opera House (Next Wave Festival), Nueva York: 11-23 diciembre.

1983

the CIVIL warS/Rotterdam Section [Act I Sc B] de Robert Wilson. Música de Nicholas Economou. Coreografía de Jim Self. Textos adicionales de Maita di Niscemi. Schouwburg Theater, Rotterdam: 6-11 septiembre; Théâtre de la Ville (Festival d'Automne), París: 17-24 septiembre; Théâtre Municipal (Opéra de Nîmes): 28 septiembre-1 octubre; Maison de la Culture, Grenoble: 5-8 octubre; Théâtre National Populaire, Villeurbanne, Lyon: 12-15 octubre; Nouveau Théâtre de Nice, Niza: 19-22 octubre; Salle Jacques Thibaut, Burdeos: 26-28 octubre; Grand Théâtre, Lille: 4-5 noviembre; Maison de la Culture, Le Havre: 9-10 noviembre.

1982

The Golden Windows [Die Goldenen Fenster] de Robert Wilson. (Versión alemana). Música de Tania León, Gavin Bryars, Johann Pepusch. Münchner Kammerspiele Theater, Múnich: 29 mayo; Theater an der Wien (Wiener Festwochen), Viena: 5-6 junio.

the CIVIL warS/Freiburg [second] Workshop de Robert Wilson y otros. Freiburg im Breisgau (Alemania): 26 junio.

Great Day in the Morning de Robert Wilson y Jessy Norman. Arreglos musicales de Jessy Norman y Charles Lloyd, Jr. Théâtre des Champs-Élysées, París: 12-23 octubre.

Overture of the Fourth Act of Deafman Glance de Robert Wilson. Interpretación de RW, Carol Miles (Freiburg) y Chizuko Sugiura (Toga). Audimax-Universität, Freiburg: 22 enero; Japan Performing Arts Center (Toga Festival) Toga-mura (Japón): 24-25 julio.

1981

Medea [workshops] de Robert Wilson y Gavin Bryars. Musical Theater Lab, Kennedy Center, Washington DC: 26 febrero-1 marzo; Aaron Davis Hall (City University of New York), Nueva York: 4-5 marzo 82.

Shirley, Keep Off [workshop]. Arts Magnet High School, Dallas: 30 abril.

The Man in the Raincoat de Robert Wilson. Música de Hans Peter Kuhn. Interpretación de RW. Schauspielhaus Köln (Theater der Welt Festival), Colonia: 27-28 junio.

the CIVIL warS/Freiburg [first] workshop. Bavarian State Opera, Múnich, agosto.

Relative Calm de Lucinda Childs. Dirección de Lucinda Childs. Iluminación y diseño de Robert Wilson. Música de John Gibson. Théâtre Natinoale de Strasbourg: 16-17 noviembre; SYGMA de Dorddeaux: 20 noviembre; Theatre Nouveau de Nice: 25-28 noviembre; Maison de la Culture de Grenoble: 4-5 diciembre; Brooklyn Academy of Music, Nueva York: 18-20 diciembre.

1980

Overture of the Fourth Act of Deafman Gance de Robert Wilson. Raffinerie Plan K, Bruselas: 25 febrero; Palais de Congres, Lieja: 26 febrero; 42 ouest Av. des Pins (PERFORMANCE Festival), Montreal: 27 noviembre.

Dia Log/Curious George de Robert Wilson y Christopher Knowles. Texto de Christopher Knowles. Teatro Nuovo, (Cabaret Voltaire, Rassegna Internazionale del Teatro d'Avanguardia), Turín: 10-13 marzo; Festival of Ten Nations (Varsovia): 21-23 mayo; Schouwburg Theater (Holland Festival), Rotterdam: 1-4 junio; Mitzi E. Newhouse Theater (Lincoln Center), Nueva York: 24-29 junio.

1979

Death Destruction and Detroit: a play with music in 2 acts/a love story in 16 scenes de Robert Wilson. Música de Alan Lloyd, Keith Jarret, Randy Newman. Textos adicionales de Maita di Niscemi. Schaubühne am Lehniner Platz, Berlín: 12 febrero.

Edison de Robert Wilson. Diálogos adicionales de Maita di Niscemi. Música de Michael Riesman y otros. Lios Theater, Nueva York: 19-24 junio; Théâtre Nationale Populaire, Villeurbanne: 9-13 octubre; Teatro Nazionale (patrocinado por Teatro alla Scala) Milán: 17-10 octubre; Théâtre de Paris (Festival d'Automne), París: 24 octubre-11 noviembre.

1978

Prologue to Deafman Gance de Robert Wilson. Manhattanville College, Purchase, Nueva York: 12 julio; John Drew Theater, Guildhall, Easthampton, Nueva York: 20 agosto.

1977

I was sitting on my patio this guy appeared I thought I was hallucinating (Estaba sentado en my patio este chico apareció pensé que estaba alucinando) de Robert Wilson. Codirigido por Lucinda Childs. Música de Alan Lloyd. Quirk Auditorium (Eastern Michigan University), Ypsolanti, Michigan: 2-3 abril; Annenberg Center, Filadelfia: 8-9 abril; Paramount Theater, Austin: 12 abril; Bayou Building Auditorium (Universidad of Houston), Texas: 16-17 abril; Forth Worth Art Museum, Texas: 16-17 abril; Wilshire Ebell Theater, Los Ángeles: 19 abril; Veterans Memorial Auditorium, San Francisco: 21-22 abril; Edith Bush Theater (Walker Art Center), Minneapolis: 26-27 abril; Cherry Lane Theater, nueva York: 10-29 mayo; Théâtre de la Renaissance, París: 16-29 junio. 1978: Schouwburg Theater, Rotterdam: 31 enero-4 febrero; Royal Theater, La Haya: 1 febrero; Staatsschouwburg Theater, Amsterdam: 3 febrero; Theater II, Zúrich: 6-8 febrero; Théâtre de Carouge, Génova: 10-11 febrero; Piccolo Teatro de Milano, Milán: 14-19 febrero; Theater des Westens Theatertreffen 78), Berlín: 26-20 mayo; Württembergische Staatstheater, Stuttgart: 1 junio; Royal Court Theatre, Londres: 5-10 junio.

Dia Log/Network de Christopher Knowles y Robert Wilson. Texto de Christopher Knowles. Spazio Teatro Sperimentale, florenia: 15-17 octubre; Münchner Theater Festival, Múnich: 20-23 octubre; Atelier Annick le Moine, Grand Palais, París: 27 octubre; Institute of Contemporary Art,

Boston: 15-26 julio; Mickery Theater, Amsterdam: 16-21 junio; Walker Art Center, Minneapolis: 4 agosto; Mo-Ming, Chicago: 5-6 agosto; palais des Beaux Arts (Kaaitheater), Bruselas: 29-30 abril.

1976

Dia Log [3] de Robert Wilson y Christopher Knowles. Interpretación de RW, Christopher Knowles, Lucinda Childs. Whitney Museum, Nueva York: 19 febrero; Douglas College (Rutgers University), New Brunswick: 7 marzo; Corcoran Gallery, Washington DC: 14 abril.

Einstein on the Beach de Philip Glass y Robert Wilson. Textos de Christopher Knowles, Samuel M. Johnson, Lucinda Childs. Coreografía de Andy de Groat. Video eXchange Theater, Wesbeth Center, Nueva York: 4-5 marzo; Museum of Modern Art, Nueva York [Knee Plays]: 31 marzo; The Kitchen Center, Nueva York [selección musical]: 19-20; Theatre Municipal (Festival d'Avignon), Aviñón: 25-29 julio; Teatro La Fenice (La Biennale de Venezia), Venecia: 13-17 septiembre; BITEF (Théâtre des Nations), Belgrado: 22-23 septiembre; La Monnaie, Bruselas: 28-30 septiembre; Opéra Comique (Festival d'Automne), París: 4-13 octubre; Deutsches Schauspielhaus, Hamburgo: 17-18 octubre; Rotterdamse Schouwburg, Rotterdam: 22-23 octubre; Theatre Carré (Holland Festival), Amsterdam: 26 octubre; Metropolitan Opera House, Nueva York: 21-28 noviembre.

Bob Wilson Solo [fragmentos de *Deafman Glance*, *A Letter for Queen Victoria* y *The King of Spain*]. Salle Vilar, Maison de la Culture de Rennes (Francia): 28 octubre. 1977: Malersaal, Deutsches Schauspielhaus, Hamburgo: 8-10 julio; Kleine Zaal de Doelen, Rotterdam: 12-13 julio; Movie Star Club, Capri: 23-24 julio.

1975

Dialogue of the Sundance Kid de Christopher Knowles y Robert Wilson. Interpretación de Christopher Knowles y RW. St. Marks Church (St. Marks Poetry Project): 1 enero.

A Solo Reading de Robert Wilson. Música de Alan Lloyd. 147 Spring Street Street (Byrd Hoffman Foundation), Nueva York: 2 febrero.

The \$ Value of Man (El valor \$ de un hombre) de Robert Wilson y Christopher Knowles. Música de Michael Galasso. Coreografía de Andy de Groat. Lepercq Space, Brooklyn Academy of Music, Nueva York: 8-18 mayo.

Dia Log [2] de Robert Wilson y Christopher Knowles. Interpretación de RW y Christopher Knowles. Connecticut College (American Dance Festival), New London, Connecticut: 29-31 julio; Public Theater/Anspacher, Nueva York: 7-9 agosto.

To Street: One Man Show (A la calle/Performance individual) de Robert Wilson. Kultur Forum, Bonn Center, Bonn: 20 septiembre.

1974

Dia Log/A Mad Man A Mad Giant A Mad Dog A Mad Urge A Mad Face (Diá Logo/Un hombre loco Un gigante loco Un perro loco Una urgencia loca Una cara loca) de Robert Wilson y Christopher Knowles. Interpretación de RW, CK y otros. Villa Borghese (Contemporanea Festival), Roma: 3 marzo; Kennedy Center (Art Now Series), Washington DC: 30 mayo; Delgocha Gardens (Shiraz Festival), Irán: 19-20 agosto; Galleria Ala, Milán: 9 diciembre.

Prologue to A Letter for Queen Victoria (Prólogo de Una carta para la reina Victoria) de Robert Wilson. Música de Kathryn Cation y Michael Galasso. Coreografía de Andy de Groat. Six O'Clock Theater (Festival dei Due Mondi), Spoleto: 15-23 junio.

A Letter for Queen Victoria de Robert Wilson. Textos adicionales de Christopher Knowles, Cynthia Lubar, Stefan Brecht, James Neu. Música de Alan Lloyd y Michael Galasso. Coreografía de Andy de Groat. Interpretación de RW y Byrd Hoffman School of Byrds. Teatro Caio Melisso, Spoleto: 15-22 junio; Théâtre Municipal, La Rochelle: 3-5 junio; BITEF Festival, Belgrado: 19-22 septiembre; Théâtre des Variétés, París: 5-31 diciembre; Theater II, Zürich: 16-18 octubre; Maison des Arts et Loisirs, Thonon-les-Bains (Francia): 21 octubre; Maison des Arts et Loisirs, Sochaux-Doubs (Francia): 26 octubre; Théâtre Municipal, Mulhouse: 29 octubre; Théâtre Huitienne, Lyon: 5-10 noviembre; Palais de la Méditerranée, Niza: 13-14 noviembre; ANTA Theater, Nueva York: 19 marzo-6 abril 75.

1973

The Byrd Hoffman School of Byrds Spring Student Concerts. [Lugar desconocido, posiblemente 147 Spring Street], Nueva York: 7-12 mayo.

King Lyre and Lady in Wasteland (Rey Lyre y Señora en la tierra baldía). Interpretación de Robert Wilson y Eline Luthy. 147 Spring Street (BHF), Nueva York: 12 mayo.

The Life and Times of Joseph Stalin (La vida y época de Joseph Stalin) de Robert Wilson. Textos de RW, Cynthia Lubar, Christopher Knowles, Ann Wilson. Coreografía de Andy de Groat. Interpretación de RW y la Byrd Hoffmann School of Byrds. Det Ny Theater, Copenhague: 7-14 septiembre; Brooklyn Academy of Music (Opera House), Nueva York: 14-22 diciembre. Teatro Municipal de São Paulo (bajo el título de *The Life and Times of David Clarke*), 9-13 abril 94.

1972

Overture [New York (Overture for KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE)] (MONTAÑA KA Y Terraza GUARDenia) de Robert Wilson y Byrd Hoffman School of Byrds (BHSB). 147 Spring Street (BHF), 24-30 abril.

[Royaumont Residency]. Taller.

Overture [Shiraz (Overture for KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE)] de Robert Wilson y la BHSB. Narenjestan Garden, Hkaneh-E Zinatolmolk, Shiraz, Irán.

KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE: a story about a family and some people changing. Dirección de Robert Wilson, Andy de Groat, Cynthia Lubar, James Neu, Ann Wilson, Melvin Andringa, S.K. Dunn y otros. Textos de RW, Andy de Groat, Jessie Dunn Gilbert, Kikuo Saito, Cynthia Lubar, Susan Sheehy, Ann Wilson. Música/sonido de Igor Demjen. Interpretación de RW y BHSB. Haft Tan Mountain (Shiraz-Persepolis Festival of the Arts), Shiraz, Irán: 2-9 septiembre [7 días de actuación continua]

Overture [Paris (Overture for KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE)] Overture. Diseño de Robert Wilson, Melvin Andringa, Kathryn Kean, Kikuo Saito Ann Wilson y otros. Música/sonido de Igor Demjen. Interpretación de RW y Byrd Hoffman Studio. Musée Galliera (Festival d'Automne/Théâtre des Nations), París: 6-11 noviembre; Opéra Comique (Festival d'Automne/Théâtre des Nations), París: 11 noviembre (titulada *CYNDI* con dirección de RW, textos de RW, Cynthia Lubar y Ann Wilson; música/sonido de Igor Demjen; coreografía de Andy de Groat; escenografía de RW y Paul Thek [actuación de 24 horas]).

1971

Watermill [performance/demostración]. Música/sonido de Melvin Andringa, Igor Demjen, Alan Lloyd, Pierre Ruiz. Interpretación de Robert Wilson, Andy de Groat, Cynthia Lubar y otros. Morristown Unitarian Fellowship, Nueva Jersey: 16 marzo.

Program Prologue: Overture for a Deafman de Robert Wilson. Producción de Pierre Cardin y ALPHA. Espace Cardin, Théâtre des Ambassadeurs, París: 8 junio.

[Demonstration/Lecture/Press Conference]. Interpretación de Robert Wilson. Atelje 212 (BITEF Festival), Belgrado: 14 septiembre.

1970

George School Activity [lectura/demostración]. Coordinación e interpretación de Robert Wilson. George School, New Hope, Pensilvania: primavera.

Handbill de Robert Wilson. Texto de Kenneth King. Música de Alan Lloyd y Julie Weber. Interpretación de RW y otros. New Museum (University Center for New Performing Arts), Iowa: 13 noviembre.

Deafman Glance (La mirada del sordo) de Robert Wilson. Música de Alan Lloyd, Igor Demjen y otros. Interpretación de RW, Raymond Andrews, Sheryl Sutton y la Byrd Hoffman School of Byrds (BHSB). University Theater (Center for New Performing Arts), Iowa: 15-16 diciembre. 1971: Brooklyn Academy of Music, Nueva York: 25 febrero, 5 marzo; Grand Théâtre de Nancy (Festival Mondial): 22-23 abril; Teatro Eliseo (Premio Roma Festival): 27-28 abril; Théâtre de la Musique, París: 11 junio-3 julio; Staatsschouwburg Theater, Amsterdam: 6, 8 julio.

1969

The King of Spain (El rey de España) de Robert Wilson. Interpretación de RW y la BHSB. Anderson Theater, Nueva York: 30-31 enero

Hauco-1941 [performance/lectura/demostación]. Interpretación de Robert Wilson y la BHSB. New Providence High School, Nueva Jersey: 29 marzo.

The Life and Times of Sigmund Freud de Robert Wilson. Escenografía de Fred Kolouch. Interpretación de RW y la Byrd Hoffman School of Byrds. Brooklyn Academy of Music, Opera House, Nueva York: 18, 20 diciembre, 22-23 mayo 70.

1968

Alley Cats (Callejón de gatos) [dúo con Meredith Monk]. Interpretación de Robert Wilson y Meredith Monk. Loeb Center, Nueva York: 3 noviembre.

ByrdwoMAN (MuJERpájaro). Interpretación de Robert Wilson, SK. Dunn, Kikuo Saito, Raymond Andrews, Hope Kondrat, Robyn Brentano, Meredith Monk y otros. 147 Spring Street/Jones Alley, Nueva York: 26 octubre.

Theater Activity [2] (Actividad teatral). Textos escritos y grabados por Buckminster Fuller. Interpretación de Robert Wilson, Devora Bornir, Kenneth King, Hope Kondrat. American Theatre Laboratory, Nueva York: 19 abril.

Theater Activity [1]. Interpretación de Robert Wilson, Andy de Groat, Kenneth King y otros. Bleecker Street Cinema, Nueva York: 7 marzo

1967

Baby Blood [An Evening with Baby Byrd Johnson and Baby Blood]. Interpretación de Robert Wilson. 147 Spring Street, Nueva York. noviembre.

Poles [Exposición]

1966

Clorox y Opus 2 [danza]. Pratt Institute (Spring Recital of Dance Workshop), Nueva York, 29-30 abril.

1965

Modern Dance [4 piezas de danza] de Robert Wilson. Interpretación por el programa de teatro juvenil "Ideas in Motion". Waco Civic Auditorium, Waco, Texas: 29-31 julio.

[Silent play]. Interpretación de Robert Wilson y otros. San Antonio, Texas: verano.

American Hurrah! (¡Hurra americano!) de Jean-Claude van Italie. Dirección de Michael Kahn. Escenografía de Robert Wilson. Muñecos diseñados por Robert Wilson y Tania Leontov. Cafe La Mama ETC, Nueva York: 28 abril.

Duricglite & Tomorrow de Robert Wilson. Música de Praetorius. Memorial Hall, Pratt Institute (Spring Dance Recital), Nueva York: 9-10 abril.

1964

[Dance Event at New York World's Fair] New York State Pavillion, Nueva York: septiembre 64-junio 65.

[Dance Pieces at Peerless Movie House] Nueva York

Junk Dances de Murray Louis. Escenografía de Robert Wilson. Henry Street Settlement House (Murray Louis and Co.), Nueva York: 27 noviembre.

Landscapes de Murray Louis. Escenografía de Robert Wilson. Henry Street Settlement House (Murray Louis and Co.), Nueva York: 20 noviembre.

FILM/VÍDEO

1994

The Death of Molière (La Mort de Molière). Vídeo de Robert Wilson. Espacio escénico de RW, Philippe Chemin, Jan Linders. Textos de Heiner Müller y otros. Música de Philip Glass. Producción de La Sept/ARTE, Institut National de l'Audiovisuel (INA). Festival International de Programmes Audiovisuels, Niza: 17-22 enero 95; Teatro Studio (Piccolo Teatro di Milano), Milán: 22 junio; Salle Multi (Obscure), Québec: 5, 12 febrero 96; ARTE: 8 febrero; Magic Cinema (MC 93 Bobigny), París: 12 febrero 96; Schweizerhof (conferencia "Digital High Definition 16/9 and The Future of Film",

patrocinada por el Internationale Filmfestspiele Berlin): 24 febrero 96; Whitney Museum of American Art (1997 Biennial Exhibition), 20 marzo-15 junio 97; Alabama: Kino auf Kampnagel, Hamburgo: 27 abril 97; RTP (Portugal): 24 agosto 97.

1992

Don Juan último Texto de Vicente Molina Foix. Film de Robert Wilson. Producción de Telemadrid y el Centro Dramático Nacional. Palazzo del Turismo (Rasegna Concorso Internazionale di Teatro per la Televisione i el Video) Riccione (Italia): 26-29 mayo 94.

1991

Mr. Bojangles' Memory (La memoria del Sr. Bojangles). Vídeo de Robert Wilson. Producción de CCI/Centre Georges Pompidou, París. Kijkhuis (10th World Wide Video Festival), La Haya: 7-12 abril; Salle Multi (Obscure), Québec: 5-12, 96; Taormina Arte, Taormina (Italia): 3 enero 97; Alabama: Kino auf Kampnagel, Hamburgo: 27 abril 97.

1989

The Death of King Lear (La muerte del rey Lear). Vídeo de Robert Wilson. Producción de Televisión Española. Alabama: Kino auf Kampnagel, Hamburgo: 27 abril 97.

La femme à la cafetière (La mujer de la cafetería). Vídeo de Robert Wilson sobre el cuadro de Paul Cézanne. Coproducido del Musée d'Orsay, INA y La Sept, París. Interpretación de Suzushi Hanayagi. Kijkhuis (10th World Wide Video Festival), La Haya: 9-16 septiembre 89; Festival de Programmes Audiovisuales, Cannes: 7-8 octubre 89; Festival de Cine (Bienal), Barcelona: noviembre 89; Festival de Video Art Plastique, Herouville St. Claire (Francia): 30 noviembre-3 diciembre 90; Festival International du Film sur l'Art, Montreal 90; International Video Festival, Saint-Herbin (Francia): 22-25 marzo 90; Festival du Film d'Art, París: noviembre 90; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Bienal de la Imagen en Movimiento), Madrid: 12-14 diciembre 90; The Kitchen (The Exploding Valentine: A Weekend of Video Romance and Revolt), Nueva York: 14 febrero; Palazzo del Turismo (Rassegna Concorso Internazionale di Teatro per la Televisione i el Video) Riccione (Italia): 26-29 mayo 94; Salle Multi (Obscure), Québec: 5, 12 febrero 96; Taormina Arte, Taormina: 3 enero 97.

1984

Spaceman (Hombre del espacio). Videoinstalación de Robert Wilson y Ralph Hillton en la exposición "La imagen luminosa", Stedelijk Museum, Amsterdam: 13-28 septiembre.

1982

Stations (Estaciones). Vídeo de Robert Wilson. Música de Jacob Stern y Nicolas Economou. Coreografía de Jim Self. Producción de la Byrd Hoffman Foundation en asociación con INA (Francia) y ZDF (Alemania). Grabación en Matrix, Nueva York. Círculo de Bellas Artes (Festival Nacional de Vídeo), Madrid: 11-16 junio 84; Salle Multi (Obscure), Québec: 5, 12 febrero 96.

1981

Deafman Gance Vídeo de Robert Wilson. Producción de la Byrd Hoffman Foundation Nueva York. Diseño de RW y Tom Kamm. Producción de Louis Bianchi y Byrd Hoffman Foundation para Corporation for Public Broadcasting. Grabación en Matrix, Nueva York. Sequoia Theater (Mill Valley Film Festival), California: 25 septiembre-2 octubre 86; Centre Georges Pompidou (*L'époque, la*

mode, la morale, la passion... Series), París: 21 mayo-17 agosto 87; Aarhus Videofestival 87, Aarhus (Dinamarca): 5-13 septiembre; Museum of Modern Art (Video and Dram Festival), Nueva York: marzo 90; University of Rhode Island (Video Art Festival), Kingston: 27 marzo-13 abril 90; Salle Multi (Obscure), Québec, 5-12 feb. 96; Alabama: Kino auf Kampnagel, Hamburgo: 27 abr. 97.

1978

Video 50. Film/vídeo de Robert Wilson. Música de Alan Lloyd. Interpretación de RW y otros. Producción de Film Video Collectif (Lausanne) en asociación con ZDF. Grabación en el Centre Georges Pompidou, París. Círculo de Bellas Artes (Festival Nacional de Vídeo), Madrid: 11-16 junio 84; Grande Galerie, Centre George Pompidou (Féminin/Masculin Series): 26 octubre 95-12 febrero 96; Salle Multi (Obscure), Québec, 5-12 febrero 96.

1976

The Spaceman. Video-performance de Robert Wilson y Ralph Hilton. Interpretación de RW, Ralph Hilton, Christopher Knowles, Sue Sheehy y otros. The Kitchen Center for Video and Music, Nueva York: 2-4 enero.

1971

Overture for a Deafman (Overtura para un sordo). Film en 16 mm de Robert Wilson.

1970

Watermill (Molino de viento). Film en 16mm de Robert Wilson.

1965

The House (La casa). Film incompleto de Robert Wilson. Interpretación de Jearnine Wagner. Rodaje cerca de San Antonio, Texas.

1963

Slant (Inclinación). Film en 16mm de Robert Wilson para WNET-TV, Nueva York.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1997

Robert Wilson/Villa Stuck [Steel Velvet] Museum Villa Stuck, Múnich, 25 noviembre-8 febrero 98.

Robert Wilson: Pelleas et Mélisande: Zeichnungen und Skulpturen. Exposición patrocinada por Galerie Thaddeus Ropac. Schüttkasten Salzburg, Salzburgo, 19-31 agosto.

Waco Door. Escultura permanente al aire libre. Waco Art Center, Waco, Texas, 18 abril.

1996

Water Jug Boy. Instalación. Art Cologne: Internationaler Kunstmarkt, Colonia, 10-17 noviembre.

Robert Wilson: Oedipus Rex: Nouveaux dessins. Galerie Thaddaeus Ropac, París, octubre-21 diciembre.

Le Festival de la Mode par Robert Wilson. Instalación del centenario, Galeries Lafayette, París, 7-31 octubre.

Robert Wilson. Fotouhi Gramer Gallery, East Hampton, Nueva York, 13 julio-4 agosto.

Robert Wilson: Survey of Drawings, 1973-1993. Modernismo, San Francisco, 20 junio-17 agosto.

Robert Wilson. Galerie Lehmann, Lausanne, 18 abril-18 mayo.

Robert Wilson. Paula Cooper Gallery, New York, 30 marzo-27 abril.

Robert Wilson. Presentación de trabajos en vídeo y CD-Rom. Salle Multi (*Obscure Festival*), Québec, Canadá, 5, 12 febrero.

1995

Erwartung: oeuvres sur papier. Galerie Thaddaeus Ropac, París, 5 dic. 95-13 enero 96.

H.G. Instalación. Clinck Street Vaults, Londres, 12 septiembre-15 octubre.

Robert Wilson: The rooms of Seven Women, und Zeichnungen zu den Neuinszenierungen Blaubart/Erwartung. Karl-Böhmasaal des Kleinen Festpielhauses. Exposición patrocinada por Direktorium der Salzburger Festspiele y Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburgo, 24 julio-1 septiembre.

Robert Wilson. Hiram Butler Gallery, Houston, 20 mayo.

Dragons and Silk from the Forbidden City. Joyce Ma Gallery, París, 10 mayo-20 julio.

Die Zauberflöte. Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburgo, 20 enero-15 marzo.

1994

[Der Mond im Gras drawings]. Gallery Biedermann (exposición privada), Múnich, 10 abril.

Alice. Galería Luís Serpa, Lisboa, 26 febrero-9 abril.

Three Rooms. Akira Okeda Gallery, Nueva York, 22 enero-26 febrero.

Disegni de Gibellina. Exposición patrocinada por el Instituto Italiano de Cultura. Paula Cooper Gallery, Nueva York, 13-27 enero.

1993

Robert Wilson: Deafman Glance: A Video Installation, 2-23 diciembre.

Photographs of Robert Wilson Productions in Germany. Goethe House, New York, 2 noviembre-3 diciembre.

Robert Wilson: Memory della Terra Desolata. Exposición junto al performance *T.S.E.* Baglio delle Case di Stefano, Gibellina Nuova, Sicilia, 24 septiembre-7 noviembre.

Monsters of Grace. Instalación. Galerie Frank+Schulte, Berlín, 16 septiembre-23 octubre.

Memory/Loss. Instalación para la Bienal de Venecia. Objetos de Robert Wilson y Tadeusz Kantor, sonido de Hans Peter Kuhn, texto de Heiner Müller, Granai delle Zeitelle, Venecia, 13 junio-10 octubre.

Portrait, Still Life, Landscape. Comisario: Robert Wilson. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 15 mayo-9 septiembre.

Draft Notes for a Conversation on Dante. Presentación de libro de litografías. Galerie van Rijsbergen, Rotterdam, 15 mayo-27 junio, Galerie Thaddaeus Ropac, París, 6-30 nov.

Robert Wilson. Nathalie Beeckman Fine Arts, Bruselas, 29 marzo-31 abril.

Robert Wilson: Furniture and Other Works. Waco Creative Art Center, Waco, Texas, 18 febrero-11 abril.

Mediale'93. Instalación. Deichtorhallen, Hamburgo, 4-10 febrero.

1992

Binnenalster Door. Instalación al aire libre en coproducción con Mediale'93. Alster Lake, Hamburgo, diciembre 92-marzo 93.

Robert Wilson: Works, 1972-1992. Raum für Kunst E.V., Hamburgo, 19 diciembre 92-20 febrero 93.

La flute enchantée: Designs. Galerie Thaddaeus Ropac, París, 12 diciembre 92-14 en. 93.

Objects. Produzentengalerie, Hamburgo, diciembre 92-febrero 93.

Robert Wilson: Convidados de piedra. Videoinstalación junto al performance *Don Juan último*. Sala Goya, Círculo de Bellas Artes (Festival de Otoño, Madrid, 13 octubre-5 noviembre.

Einstein on the Beach. Dibujos y muebles. Kamakura Gallery, Tokio, 12-31 octubre.

Robert Wilson. Instalación de muebles, esculturas y dibujos junto al performance *Don Juan último*. Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia, 16 septiembre-22 noviembre.

Robert Wilson: Drawings for Alice in Wonderland. Laura Carpenter Gallery, Santa Fe, Texas, julio.

Robert Wilson: Drawings for Parsifal and Selected Furniture and Sculpture Designs. Hiram Butler Gallery, Texas, 1 febrero-31 marzo.

Robert Wilson: White Raven Drawings. Paula Cooper Gallery, Nueva York, enero.
1991

Robert Wilson: Zeichnungen-Zyklen, *A Letter for Queen Victoria* 1971/1972, *Golden Windows* 1981-1982, *the CIVIL warS* 1983, *Swan Song* 1989. Galerie Fred Jahn, Múnich, 28 noviembre-21 diciembre.

Robert Wilson: *Monuments*. Kestner-Gesellschaft, Hannover, 7 septiembre-6 octubre; Bayerische Akademie der Schönen Künste, Múnich 6 diciembre 91-19 enero 92.

Robert Wilson: *Mr. Bojangles' Memory... og son of fire*. Centre Georges Pompidou, París, 6 noviembre-27 enero 92.

Robert Wilson: *Lohengrin* Drawings and Other Works. Annemarie Verna Galerie, Zúrich, 20 septiembre-16 noviembre.

Robert Wilson: *Chairs for Marie and Pierre Curie, Sigmund Freud, Albert Einstein, A Table for Nijinski, and Parzival* Drawings. Busche Galerie, Colonia, 6 septiembre-9 octubre.

Die wundersame Welt des Robert Wilson. Vídeo de presentación de *Video 50, Deafman Glance y Stations*. Kino Arsenal (Freunde der Deutschen Kinematheke e.V.), Berlín 1-4 mayo.

Robert Wilson: *Drawing and Sculpture*. Trabajos para *When We Dead Awoken y Lohengrin*. Barbara Krakow Gallery, 2 marzo-13 abril.

Robert Wilson: *Drawing and Sculpture*. Trabajos para *When We Dead Awoken* y selección de esculturas/muebles. Thomas Segal Gallery, Boston, 2 marzo-13 abril.

Robert Wilson's *Vision*. Retrospectiva de dibujos, pinturas, esculturas/muebles y vídeos (1970/1990). Museum of Fine Arts, Boston, 6 febrero-21 abril; Contemporary Arts Museum, Houston, 14 junio-18 agosto; Museum of Modern Art, San Francisco, 12 septiembre-1 dic.

Robert Wilson: *Sculpture, Furniture, Paintings and Drawings*. Paula Cooper Gallery, Nueva York, 26 enero-23 febrero.

1990

Robert Wilson: *Alceste* Drawings and Furniture/Sculpture. Feigen Incorporated, Chicago, 7 septiembre-6 octubre.

Robert Wilson: *Drawings, Sculpture and furniture, the CIVIL warS*. Virginia Lynch Gallery, Tiverton, Rhode Island, 29 julio-23 agosto.

King Lear. Dibujos y muebles. Kunsthalle Shirrn, Francfort, 17 mayo-17 junio.

Robert Wilson: *Choreographie des Designs*. Ambiente, Interior Design And... (AIDA), Hamburgo, 31 marzo.

1989

Swan Song. Dibujos. Galerie Fred Jahn, Múnich, 20 diciembre-enero.

Robert Wilson: *Orlando: 22 Drawings and Furniture*. Annemarie Verna Galerie, Zúrich, 28 octubre-27 enero 90.

Robert Wilson: *La nuit d'avant le jour. Dessins.* Dibujos y pinturas. Galerie Yvon Lambert, 9 septiembre-14 octubre.

Erinnerung an eine Revolution. Instalación. Kunst-Buffet Basel Badischer Bahnhof, Galerie Fabian Walter, Basel, 14 junio-14 julio.

De materie. Dibujos. Stedelijk Museum, Amsterdam, 2 junio-17 julio.

Robert Wilson: *Zeichnungen und Druckgrafik 1984-1986: Medea, Parsifal, Alceste.* Museum Morsbroich, Leverkusen, 18 enero-5 marzo.

Robert Wilson: *Die lithographic Zyklen 1984-1986: Medea, Parsifal, Alceste.* Museum Morsbroich, Leverkusen, 18 enero-17 febrero.

1988

Dreams and Images: The Theatre of Robert Wilson. Butler Library, Universidad de Columbia University, Nueva York, 8 diciembre-17 febrero 1989.

Drawings. Dibujos. Marlene Eleini Gallery, Londres, noviembre.

Robert Wilson: *Die lithographic Zyklen 1984-1986: Medea, Parsifal, Alceste.* Galerie Fred Jahn, Múnich, 7-30 julio.

Cosmopolitan Greetings. Dibujos. Galerie Harald Behn, Hamburgo, junio.

1987

Lithographic series 1984-1986: Medea, Parsifal, Alceste. Series de litografías. Galerie Fred Jahn, Múnich; Galerie im Theater der Stadt, Gütersloh (Alemania), 30 octubre-30 noviembre.

Drawings for Alceste, Alcestis, the CIVIL warS, Death Destruction and Detroit II, Hamletmachine and Salome. Dibujos. Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, 23 septiembre-3 enero 88.

Parzival Drawings. Dibujos. Galerie Harald Behm, Hamburgo, 12 septiembre-31 octubre.

[Drawings]. Dibujos. Galerie Biedermann, Múnich, septiembre.

Erinnerung an eine revolution. Instalación para exposición. Galerie der Stadt, Stuttgart, 2 julio/16 agosto.

Drawings, Furniture and Props for Alceste, Alcestis, the CIVIL warS, Death Destruction and Detroit II, Hamletmachine and Salome. Paula Cooper Gallery, Nueva York, 21 enero-14 febrero.

1986

Robert Wilson: Drawings. Dibujos. Iowa University, 1 noviembre-15 diciembre.

the Knee Plays Drawings. KiMo Galerie, Albuquerque, 28 octubre-30 noviembre.

Hamletmachine: Drawings. Theater in der Kunsthalle, Hamburgo, 4 octubre-15 noviembre; Grey Art Gallery, Universidad de Nueva York, mayo-junio.

Robert Wilson: Drawings for the Stage. Laguna Gloria Museum, Austin (Texas), 10 julio-7 septiembre.

Robert Wilson: Transmutation of Archetypes: Medea & Parsifal. Lehman College Art Gallery, Bronx, Nueva York, 6-30 abril; Hewlett Gallery, Universidad de Carnegie-Mellon, Pittsburgh, 30 marzo-20 abril; Kuhlenschmidt Gallery, Los Ángeles, 18 marzo-16 abril; Alpha Gallery, Boston, 10-29 marzo; Marcus Gallery, Boston, 22 febrero-21 marzo; Rhona Hoffman Gallery, Chicago, 10 enero-1 febrero.

1985

Robert Wilson: Medea e Parsifal: Disegni, Incisioni, video. Galeria Franca Mancini, Pesaro (Italia), 19-31 agosto.

[Parsifal Lithographs]. Kammerspiele, Múnich, 5 junio; Institute of Contemporary Art, Boston, 15 junio-15 marzo.

1984

Robert Wilson: Drawings. Paula Cooper Gallery, Nueva York, 4-22 diciembre.

Robert Wilson's the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down: Drawings, Models and World Wide Documentation. The Otis Art Institute/Parsons School of Design, Los Ángeles, 11 junio-25 julio.

Robert Wilson's the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down: and selected videos. Jones-Troyer Gallery, Washington, 29 mayo-16 junio.

Robert Wilson: Dessins Pour trois Opéras: Medea 1981, Great Day in the Morning 1982, Civil Wars 1984. Centre d'Art Contemporain, Marseille, 19-31 marzo.

Robert Wilson: Zeichnungen und Skulpturen. Kölischer Kunstverein, Colonia, enero.

Walker Art Center, Minneapolis, 25 abril-25 mayo.
Museo di Folklore, Roma, 20 marzo-29 abril
Centre d'Art Contemporain, Marsella, 19-31 marzo.
Kölischer Kunstverein, Colonia, 12 enero-29 febrero.

1983

Robert Wilson: Dessins pour "the CIVIL warS". Pavillon des Arts, París, 16 noviembre-11 diciembre.

Robert Wilson: "Civil Wars". Galerie Brinkman, Amsterdam, 3-30 septiembre.
Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 13 agosto-11 septiembre.
Raum für Kunst Produzentengalerie, Hamburgo, 9-30 junio.
Festival Mondial du Théâtre, Nancy, 20 mayo-5 junio.

Robert Wilson: Drawings. Gallery Ueda, 10-30 mayo, Sogetsu School, Tokio, 6 mayo.

[Drawings from *the CIVIL wars*]. Leo Castelli, Richard L. Feigen, James Corcoran Gallery, Nueva York, 3 mayo-11 julio.

Works by Robert Wilson. Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, 14 enero-13 febrero.

1982

[Drawings for *The Golden Windows*]. Marian Goodman Gallery, NY, 7-29 diciembre.

Robert Wilson: *dessins por medea/great day in the morning*. Galerie le Dessin, París, 30 septiembre-11 noviembre.

Robert Wilson: *The Golden Windows/Die Goldenen Fenster: Die Zeichnungen*. Galerie Annemarie Verna, Zürich.

Robert Wilson: *Die Goldenen Fenster: Die Zeichnungen*. Lenbachhaus Museum/Fred Jahn Galerie, Múnich.
Franz Morat Institut, Friburgo.

1980

Robert Wilson: *From a Theatre of Images*. Neuberger Museum, State University, Purchase, Nueva York.
The Contemporary Arts Center, Cincinnati.

1979

Marian Goodman Gallery, Nueva York.
Skulina Gallery, Berlín.
Galerie Zwirner, Colonia.
Paula Cooper Gallery, Nueva York.

1978

Robert Wilson: *Skulpturen*. Galerie Folker Skulima (Berliner Fespiele), Berlín, mayo-junio.

1977

Robert Wilson: *Furniture*. Marian Goodman Gallery, NY, 22 noviembre-31 diciembre.

1976

Robert Wilson: *Sculpture & Drawings*. Iolas Gallery-Brooks Jackson Inc., NY, marzo.

1975

Galerie Wünsche, Berlín.
1974

Robert Wilson: *Dessins et Sculptures*. Musée Galliéra, París 10-26 septiembre.

1971

Willard Gallery, Nueva York.

1967

Poles: [Escultura al aire libre en conjunción con *performances* de Robert Wilson y otros]. Grail Retreat, Loveland, Ohio.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

1997

Notable Notes: drawings by writers and composers. Joseph Helman Gallery, Nueva York, 3 diciembre 97-17 enero 98.

Malerzeichnungen. Bayrische Akademie der Schönen Künste, Múnich, 25 nov. 97-18 en. 98.

Tableaux. Contemporary Arts Museum, Houston, 17 octubre-30 noviembre.

Love Hotel: a National Gallery of Australia Travelling Exhibition. Gira por cinco galerías de Australia, 30 agosto 97-4 octubre 98.

Finders/Keepers, Contemporary Arts Museum, Houston, 10 mayo-3 agosto.

1997 Biennial Exhibition. Whitney Museum of American Art, Nueva York, 20 marzo-15 junio [incluido el video *The Death of Molière*].

Graphit auf papier. Galerie Thomas von Lintel, Múnich, 6 febrero-5 abril.

1996

Tha Chair Event. The Metropolitan Pavillion, Nueva York, 13 diciembre.

Puppets and Performing Objects in the 20th Century. New York Public Library for the Performing Arts, Nueva York, 11 junio-28 septiembre.

Black Grey & White. Galerie Bugdahn und Kaimer, Düsseldorf, 29 mayo-23 agosto 96.

1995

Prints to Benefit the Foundation for Contemporary Performance Arts. Brooke Alexander Gallery, Nueva York, 5-29 diciembre.

Creative Arts Workshops for Kids. [Mural con contribución de Robert Wilson], Nueva York, 124th Street/2-3 Avenue.

Un Cuore Per Amico. Triennale di Milano, Milán, 30 octubre.

Féminin/Masculin (le sexe de l'art) [Video 50]. Centre Georges Pompidou, Grande Galerie, 26 octubre 95-12 febrero 96.

Die Muse? Transforming the Image of Woman in Contemporary Art. Gandolph Bibliothek, Salzburgo, 22 julio-2 septiembre.

The Art Show: Art Dealers Association of America. Seventh Regiment Armory, Nueva York, 23-27 febrero.

1994

Festival Intenational des Jardins [diseño de un jardín]. Chaumont-sur-Loire, Francia, 1 julio-16 octubre.

Dessiner: Une Collection d'Art Contemporain, Musée du Luxembourg, París, 6 mayo-3 julio.

Outside the frame: Performance and the Object: A Survey Historuy of Performance Art in the USA Since 1950. Cleveland Center for Contemporary Art, 11 febrero-1 mayo. Snug Garbor Cultural Center, Staten Island, NY, 26 febrero-18 junio 95.

1993

Magazim im Magazim: eine Ausstellung des Voralberger Kunstvereins-Magazin 4. Voralberger Kunstverein, Bregenes, 29 mayo-26 junio. Architektur Zentrum, Viena, 23 noviembre-13 diciembre.

Seeing the Forest Through the Trees. Contemporary Arts Museum, Houston, 14 agosto-10 octubre.

Drawing the line against AIDS. Peggy Guggenheim Museum, Austin, 24 febrero-febrero.

I Am the enunciator. Thread Waxing Space, Nueva York, 9 enero-20 febrero.

1992

Drawings for the Stage. Stephen Solovy Fine Art, Chicago 11 enero-febrero.

Summmer Drawing Show. Galerie Fred Jähn, Stuttgart, 1-22 julio.

Six Operas: Six Artists [Alceste]. Marion Koogler McNay Art Museum, San Antonio, Texas, 17 mayo-6 septiembre.

Contemporary Masterworks. Feigen Incorporated, Chicago, 15 mayo-20 junio.

10th World Wide Video Festival [Mr. Bojangles' Memory]. Kijkhuis, La Haya, 7-12 abril.

The Exploding Valentine: A Weekend of Video Romance and Revolt [La femme à la cafetière]. the Kitchen, Nueva York, 14 febrero.

1991

Mara Eggert: Magische Augenblicke: Inszenierungen von Ruth Berghaus und Robert Wilson. Deutsches Theatermuseum, München, 24 julio-29 septiembre.

Sélection: (Euvres de la collection). FAE Musée d'Art Contemporain, Pully/Lausanne, 10 junio-13 octubre.

The Artist's Hand: Drawings from the BankAmerica Corporation Art Collection. San Diego Museum of Contemporary Art, La Jolla, California, 8 junio-4 agosto.

Interactions. Institute of Contemporary Art, Filadelfia, 23 mayo-7 julio.

Big Motion in Video. Medienwerkstatt, Viena (Internationales Videotheater), 7-8 mayo.

Danses Tracées: Dessins et Notations des Chorégraphes. Centre de la Vielle Charité, Musée de Marseille, 19 abril-9 junio.

1990

Bienal de la imagen en movimiento'90 [*La femme à la cafetière*], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 12-14, diciembre.

Festival du Film d'Art Vidéo [*La femme à la cafetière*]. París, noviembre.

Second Harvest: Artists' Tribute to Paul Baker. The Art Center, Waco, Texas, 10 julio-19 agosto.

Art Against AIDS [*Parzival*]. 406 Seventh Street, NW, Washington DC, 3-26 mayo.

Modèles Déposés-1. C.A.U.E, Limoges, 20 abril-26 mayo.

energieën [*Salome*]. Stedelijk Museum, Amsterdam, 7 abril-29 julio.

Video Art. [*Deafman Glance*]. Universidad de Rhode Island, Kingston, 27 marzo-13 abril.

Black Rider: Robert Wilson/William S. Burroughs. XPO Galerie, Hamburgo, 31 marzo-28 abril.

Video and Dream [*Deafman Glance*]. Museum of Modern Art, Nueva York, 2 marzo-6 mayo.

8th Festival International du Film sur l'Art Vidéo [*La femme à la cafetière*]. Montreal, marzo.

International Video Festival Vidéo [*La femme à la cafetière*]. Saint-Herbin, Francia, 22/25 marzo.

1989

Artists' Furniture. The Marcus Gallery, Boston, 9 diciembre-18 enero.

Festival de Video Art Plastique. [*La femme à la cafetière*]. Herouville St. Clair, Francia, 30 noviembre-3 diciembre.

Biennale Festival of Cinema Art. [*La femme à la cafetière*]. Barcelona, noviembre.

Festival de Programmes Audiovisuels. [*La femme à la cafetière*]. Cannes, 7-8 octubre.

Guest Artist in Printmaking. College of Fine Arts, Universidad de Texas, Austin, 1 septiembre-29 octubre.

Festivalkrant: World Wide Video, Kijkhuis, La Haya, 9-16 septiembre.

25 Jahre Video-Skulptur. Kongresshalle, Berlín, 27 agosto-24 septiembre.

The Arts for Television. Stedelijk Museum, Amsterdam y el Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Contemporary Arts Museum, Houston, 10 junio-16 julio.

Artist/Designer: Opening Exhibition. Artist/Designer, Nueva York, 11 mayo-30 junio.

Sculptors on Paper: New York. Sheldon Memorial Art Gallery, Universidad de Nebraska, Lincoln, 14 marzo-30 abril. (Gira organizada por Madison Art Gallery, Wisconsin).

1988

Zeichenkunst der Gegenwart: Sammlung Prinz Franz von Bayern. Staatliche Graphische Sammlung, Múnich, 21 septiembre-18 diciembre.

Focus on the Collection: Painting and Sculpture from the 1970s and 1980s. Neuberger Museum, Purchase (Nueva York), 31 enero-27 marzo.

1987

Sculptors on Paper: New York. Pittsburgh Center for the Arts, Pittsburgh, 28 mayo-19 julio; Kalamazoo Institute of Arts, Kalamazoo, 6 septiembre-16 octubre.

Lead. Hirschl & Adler Modern, Nueva York, 3 diciembre-16 enero 88.

Aarhus Videofestival. [*Deafman Glance*], Aarhus, Dinamarca, 5-13 septiembre.

The Arts for Television. [*Deafman Glance*]. Stedelijk Museum, Amsterdam, Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Stedelijk Museum, 4 septiembre; Institute of Contemporary Art, Boston, 17 septiembre-1 noviembre; MOCA, 6 octubre-15 noviembre.

Art Against AIDS: A Benefit Exhibition. Paula Cooper Gallery, NY, 4 junio-4 julio.

L'epoque, la mode, la morale, la passion... [*Deafman Glance*], Centre George Pompidou, París, 21 mayo-17 agosto.

1986

Works from de Paula Cooper Gallery. John Berggruen Gallery, San Francisco, 14 octubre-20 noviembre.

Public and Private: American Prints Today: The 24th Natinal Print Exhibition [Parsifal]. The Brooklyn Museum, Nueva York, 7 febrero-5 mayo. (Gira: Michigan, Providence, Pittsburgh, Minneapolis).

Resolution: A Critique of Video Art. Los Angeles Contemporary Exhibitions, Los Angeles, 10 abril-mayo.

The Painter and the Theater in the 20th Century. Schirn Kunsthalle, Francfort, 1 marzo-19 mayo.

1985

Works on Paper. Joe Fawbush Editions, Nueva York, 16 noviembre-14 diciembre.

High Style. Whitney Museum, Nueva York, 18 septiembre-16 febrero 86.

The New Figure. Birmingham Museum of Art, Birmingham, 4 octubre/17 noviembre.

Spatial Relationships in Video. Museum of Modern Art, Nueva York, 4 julio-3 septiembre.

New Works on Paper 3. Museum of Modern Art, Nueva York, 25 junio-3 septiembre.

Large Drawings. Gira organizada por Independent Curators of New York: Miami Beach, Florida; Winnipeg, Manitoba; Regina.

1984

Highlights: Selections from the BankAmerica Corporation Art Collection. A.P. Giannini Gallery, San Francisco, 11 octubre-27 noviembre.

Familiar Forms/Unfamiliar Furniture. First Street Forum, St. Louis, 19 septiembre-10 noviembre.

Survey of Contemporary Painting & Sculpture. Museum of Modern Art, Nueva York, 17 mayo-7 agosto.

Festival Nacional de Vídeo. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 11-16/6.

1983

The Permanent Collection: Highlights and Recent Acquisitions. The Grey Art Gallery, Universidad de Nueva York, 8 noviembre-10 diciembre.

Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Kunsthhaus, Zúrich; Städtische Kunsthalle, Düsseldorf; Museum Moderner Kunst, Viena; Grosse Orangerie, Castle of Charlottenburg, Berlín, 11 febrero-30 abril 1984.

Designing for Opera. Grolier Club, Nueva York, 6 septiembre-8 octubre.

Art & Dance: Images from the Modern Dialogue 1890-1980. Neuberger Museum, State University, Purchase (Nueva York).

1982

The Next Wave. (Organizada por Brooklyn Academy of Music). Paula Cooper Gallery, NY.

American Drawings of the Seventies. Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Dinamarca; Kunsthalle Basel, Suecia; Lenbachhaus Museum, Múnich; Wilhelm-Hack Museum, Ludwigshafen, Alemania.

1981

Biennial Exhibition. Whitney Museum of American Art, Nueva York, 20 enero-12 abril.

Other Realities: Installations for Performance. Contemporary Arts Museum, Houston, 1 agosto-27 septiembre.

1980

Further Furniture. Marian Goodman Gallery, Nueva York, 9-31 diciembre.

Drawings: the Pluralist Decade. Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania.

1975

Paula Cóoper Gallery, Nueva York.

1974

Ala Gallery, Milán.

OBRAS EN COLECCIONES PÚBLICAS

Art Institute of Chicago, Chicago.

Australian National Gallery, Canberra.

Bank of America, San Francisco.

Centre Georges Pompidou, París.

Contemporary Arts Center, Cincinnati.

Cooper-Hewitt Museum, Nueva York.

Fonds d'Art Contemporain, París.

Galerie der Stadt, Stuttgart.

Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart, Berlín.

Huntington art Museum, Universidad de Texas, Austin.

Kunstmuseum, Berna.

Lannan Museum, Los Ángeles.

Menil Museum, Houston.

Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Musées d'Art Contemporain, Pully/Lausanne.

Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence.

Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.

Museum of Contemporary Art , Los Ángeles.

Museum of Fine Arts, Boston.

Museum of Fine Arts, Houston.

Museum of Modern Art, Nueva York.

Museum of Modern Art, París.

Philadelphia Museum of Art, Filadelfia.

Stedelijk Museum, Amsterdam.

Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio.

Virginia Museum of Fine Arts, Richmond.

Walker Art Center, Minneapolis.

GRABACIONES

1993

Einstein on the Beach de Robert Wilson y Philip Glass. Philip Glass Ensemble. Michael Riesman, director. Elektra-Nonesuch.

1985

the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down [*the Knee Plays*] de Robert Wilson. Música de David Byrne. ECM Warner Brothers, Burbank (California).

1979

Einstein on the Beach de Robert Wilson y Philip Glass. CBS Masterworks, Nueva York. Grabado originalmente por Tomato Records, Nueva York.

1974

The Life and Times of Joseph Stalin de Robert Wilson. Byrd Hoffman Foundation, NY.

TEXTOS DE ROBERT WILSON (Libros, catálogos, programas, prensa)

1997

Prefazione de Robert Wilson. Giancarlo Stampilla, *Strehler dirige: Le fasi di un allestimento e l'impulso musicale nel teatro*, Marsilio, Venecia.

1996

A Letter for Queen Victoria de Robert Wilson, Monnie Marranca (editora), *The Theatre of Images*, John Hopkins University Press, Baltimore/Londres (primera edición: 1977).

"Time has no concept: an interview with Robert Wilson" de Jan Linders, *Theaterschrift* n°12, Berlín, diciembre

Time Rocker de Robert Wilson, Lou Reed y Darryl Pinckney, Thalia Theater, Hamburgo.

1995

"From Speech Introducing Freud" de Robert Wilson. Richard Drain (editor), *Twentieth Century Theatre: A Sourcebook*, London/Nueva York, Routledge.

"Homage to Tadeusz Kantor" de Robert Wilson, *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Lawrence, KS, X:1.

"Hamlet as Autobiography, Spoken in Reflective Voice" de Robert Wilson, [transcripción de entrevista con Marion Kessel], *The New York Times*, 2 julio.

"Le A to Z de Bob Wilson" de Robert Wilson, *Technikart* n°2, París, diciembre-enero.

"To Place the Voice with the Face: La Juste Voix" de Robert Wilson. George Banu (editor) de la *Parole aux Chants* [*Actes Sud-Papiers, Académie Expérimentale des Théâtres*], Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique.

"Virginia Woolf's Orlando". Extracto de Darryl Pinckney y Robert Wilson, *Theatre Forum: International Theatre Journal*, n°6.

1994

"Momenti di Teatro: Lavoro con l'intuito. Penso che is corpo non mente mai", Charade, septiembre.

"Words and Images", Dance Ink, primavera.

1993

Notes for a Conversation on Dante de Ossip Mandelstam, Picaron Editions, Amsterdam.

Portrait, Still Life, Landscape de Robert Wilson, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.

"Works on Paper", Performance Arts Journal, Baltimore, enero.

1992

Alice de Paul Schmidt, Tom Waits y Robert Wilson, Thalia Theater, Hamburgo.

"A propos de doctor Faustus Lights the Lights, Avril 92", [entrevista], Théâtre/Public n°106, julio-agosto.

"Obscure Object of Desire" de Robert Wilson, Preview, Museum of Fine Arts, Boston, enero-febrero.

"The Architecture of the Theatrical Space" [transcripción de entrevista con Bettina Masuch y Tom Stromberg], Theaterschrift: The Written Space n°2, Bruselas.

1991

Mr. Bojangles' Memory... og son of fire de Robert Wilson. C. Georges Pompidou, París.

Robert Wilson, editor invitado. Zeit Magazine n°28, 5 julio.

When We Dead Awoken de Henrik Ibsen. Adaptación de Robert Wilson. Robert Brustein, American Repertory Theatre, Cambridge.

1990

The Black Rider: The Casting of the Magic Bullets de Robert Wilson. Música de Tom Waits. Texto de William S. Burroughs. Thalia Theater, Hamburgo.

König Lear. Adaptación de Robert Wilson. Schauspielhaus, Frankfurt.

"On America Theatre" de Robert Wilson, National Forum: *The Phi Kappa Phi Journal*, Baton Rouge, LXX 3, verano.

"What Room: A Play for 3 Minutes" de Robert Wilson, Theater Week, NY, n°3, mayo.

1988

Cosmopolitan Greetings de Allen Ginsberg, Goerge Gruntz, Rolf Lieberman y Robert Wilson, Hamburgische Staatsoper.

The Forest de Robert Wilson y David Byrne. Texto de Heiner Müller y Darryl Pinkney. Theater der Freien Volksbühne, Berlín.

"Note sur l'Overture du IVe acte du Regard du Sourd", Communications: Vidéo n°48, París.

"Robert Wilson: Director, Designer, Theater and Visual Artist, New York City" [transcripción de entrevista con Dodie Kazanjian], *Artsreview: America's Opera*, NEA, Washington DC, invierno

1987

"A Propos de Medea...", Drailles n°7/8, Nîmes (Francia).

Parzival de Robert Wilson y Tankred Dorst. Thalia Theater, Hamburgo.

Death Destruction and Detroit de Robert Wilson. Prólogo de Heiner Müller. Thalia Theater, Suhrkamp Verlag, Frankfurt.

Alcestis de Eurípides. Adaptación de Robert Wilson. Staatstheater, Stuttgart.

1986

Robert Wilson: Die Lithographischen Zyklen 1985-1986. Texto de Fred Jahn sobre *Medea*, *Parsifal* y *Alceste*, Verlag Galerie Fred Jahn, Múnich.

1985

the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down. Texto de Robert Wilson y Heiner Müller. American Repertory Theatre, Cambridge.

New Works on Paper 3. Texto de Bernice Rose, Museum of Modern Art, Nueva York.

1984

the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down de Robert Wilson. Catálogo de exposición. Otis Institute/Parsons School of Design, Los Ángeles.

the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down (Sección Roma) de Robert Wilson. Edizioni del Teatro dell'Opera, Roma.

the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down (Sección Colonia) de Robert Wilson. Schauspiel Köln, Suhrkamp Verlag, Frankfurt.

1983

the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down (Sección Rotterdam) de Robert Wilson. Meulenhoff/Landshoff, Amsterdam. Edición francesa: Editions Herscher, París.

1982

Drawing Distinctions: American Drawings of the Seventies. Texto de Alfred Kren. Edición de Alfred Kren, Múnich.

The Golden Windows. A Play in Three Parts de Robert Wilson. Carl Hanser Verlag, Múnich.
1980

"A Short Story" de Robert Wilson, Jonathan Cott/Mary Gimbel (editores) *Wonders: Writings and Drawings for the Child un Us all*, Rolling Stones Press, Nueva York.

[Texto de Robert Wilson], Richard Kostelanetz, *Text-Sound Texts*, William Morrow, NY.

1979

Death Destruction and Detroit de Robert Wilson. Schaubühne am Halleschefer Ufer, Berlín.

I was sitting on my patio this guy appeared I thought I was hallucinating de Robert Wilson, Performing Arts Journal n°10/11.

1978

Working notes for *Death Destruction and Detroit* de Robert Wilson. Gnome Baker II & III, Nueva York.

I was sitting on my patio this guy appeared I thought I was hallucinating de Robert Wilson. Byrd Hoffman Foundation, Nueva York.

1977

A Letter for Queen Victoria de Robert Wilson, Bonnie Marranca (editora) *The Theatre of Images*, Drama Book Specialist, Nueva York.

"Réponses" de Robert Wilson, Tel Quest n°71/73, París.

1976

Einstein on the Beach de Robert Wilson y Philip Glass. EOS Enterprises, Nueva York.

Il teatro di Robert Wilson. Texto de Franco Quadri. Edizioni de La Biennale di Venezia, Venecia.

1974

A Letter for Queen Victoria: A Opera in Four Acts de Robert Wilson. Caligrafía de Cynthia Lubar, Théâtres des Variétés, París.

1970

The King of Spain de Byrd Hoffman [Robert Wilson], William H. Hoffman (editor), New American Plays, Hill and Wag, Nueva York.

TALLERES IMPARTIDOS POR ROBERT WILSON

1997

Akademie der Künste, Berlín, 21 octubre.

1995

Centre Source, París, 27-28 noviembre.

1994

Centre Source, París, 28-29 noviembre.

1986

Kunstlerhaus Bethanien, Berlín, 16-20 diciembre.

1985

"Artist's Residency/Workshop. *King Lear*". Department of Arts, UCLA, Los Ángeles, 6-19 mayo.

1974

"Atelier de Travail". Centre de Development du Potential Humain, París.

1973

"Mudra Workshop", Boulder, Colorado.

1972

"International Workshop". Théâtre des Nations, Festival d'Automne, París: Royaumont Abbey (Francia), 11 mayo-14 junio.

1970

Center for New Performing Arts, Universidad de Iowa. Beca de la Fundación Rockefeller.

LECTURAS IMPARTIDAS POR ROBERT WILSON

1997

Have you been here before/No this is the first-time, Sary Teatr, Cracovia, 7 diciembre.

East/West collaborations: Robert Wilson and Suzushi Hanayagi, Japan Society, NY, 17/11.

BAMDialog [conversación con Anna Cattaneo], BAM, Nueva York, 16 noviembre.

Zimmer Theater, Tübingen, Alemania, 3 octubre.

Have you been..., 52 Pitti Immagine Umo, Teatro della Compagnia, Florencia, 26 junio.

Seminario con Philip Glass sobre *Monsters of Grace*, Thessalonika, Grecia, 8 junio.

Incontro con Robert Wilson, Teatro il Vascello, Roma, 5 mayo.

The Guggenheim Museum presents the Salzburg Festival in New York [Pelléas et Mélisande], Guggenheim Museum, Nueva York, 23 abril.

One-on-One: Conversation With Robert Wilson/Interviewed by John Rockwell. Arts Connection (Stage Directors, Choreographers Foundation, Drama League, ArtsConnection), NY, 20 marzo.

McConomy Auditorium, Pittsburgh, 18 marzo.

La Monnaie, Bruselas, 2 marzo.

Stadsteater, Estocolmo, 8 febrero.

1996

CS-Forum St. Peter, Zúrich, 13 diciembre.
Théâtre Garonne, Toulouse, 13 octubre.
IRCAM, París, 9 octubre.
Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, 4 septiembre.
Hôtel des bergues (Sotheby's), Genova, 15 abril.

1995

BITEF, Belgrado, 30 septiembre.
Royal Geographic Society, Londres, 5 septiembre.
Comédie de Genève, Génova, 11 junio.
Thahern Theater, Clarksville, Tennessee, 21 abril.
Wadsworth Auditorium (University of California), Los Ángeles, 20 abril.
Center Rogier Centrum, Théâtre National de Belgique, Bruselas, 25 febrero.
Prinzregenten Theater, Múnich, 23 febrero.
APA Lyric Theatre, Hong Kong, 15 febrero.
Théâtre National de Bretagne, Rennes, Francia, 9 febrero.
Rhode Island School of Design, Providence.
Israel Museum, Tel Aviv.
World Stage Festival, Toronto.

1994

Shangai Theater Academy, Shanghai, 19 diciembre.
Theater am Neumarkt (City Life Series), Zúrich, 27 noviembre.
Théâtre du Conservatoire, París, 14 octubre.
Guidhall, East Hampton, Nueva York, 22 julio.

1993

Kammerspiele, Hamburgo, 3 febrero.

1992

Cabaret Voltaire, Turín.
Laura Carpenter Gallery, Santa Fe.
Menil Museum, Houston.

1991

Centre Georges Pompidou, París, noviembre.
Harvard University Graduate School of Design, Boston, 11 febrero.

1989

Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi, Milán, 17 mayo.
Akademie der Künste. Celebración del cumpleaños de Heiner Müller, Berlín Este, 8 enero.

1988

Artist's Association of USSR, Moscú, 26 octubre.
Teatre Akademia Ruchu, Varsovia, 20 octubre.

Festival Internacional de Teatro, Teatro Municipal Miguel de Cervantes, Málaga, 23 julio.
Museum School, Boston Museum of Fine Arts, Boston, 25 enero.

1987

Rubloff Auditorium, Art Institute of Chicago, 15 diciembre.
Delphi International Theater Festival, Delphi (Grecia), junio.
Staatstheater (Spiel Räume Festival), Kassel, 21 junio.

1986

Delphi International Theater Festival, Delphi (Grecia), junio.
Texas University, Austin, junio.
Carnegie-Mellon university, Pittsburgh, 21 abril.
Arts Club of Chicago, 9 enero.

1985

Delphi International Theater Festival, Delphi, junio.
Congrés Internacional de Teatre a Catalunya, Barcelona, 21-28 mayo.
Miami-Dade Community College, Miami, 6 marzo.
School of Fine Arts, New York University, 11 marzo.
Theodore Spencer Memorial Lecture, Harvard University, 14 febrero.

1983

Space for Art, Hamburgo, 18 junio.
Walker Art Center, Minneapolis, 2 abril.
Kunthaus Zürich, 22 marzo.
Kunstverein, Hamburgo, 19 junio.

1982

Harvard University, Cambridge.

1980

Universidad de Turín. Lectura junto a Christopher Knowles.

1977

Franklin Furnace, Nueva York, 27 septiembre.

1971

International Theater Institute, Durdan (Francia). [Lectura patrocinada por UNESCO].
BITEF, Festival Internacional de Teatro, Belgrado.
International School, París.

CONFERENCIAS Y SEMINARIOS IMPARTIDOS POR ROBERT WILSON

1994

Taormina Arte, Palazzo dei Congressi, 10 diciembre.
"Bob Wilson e il Teatro Orientale" Museo Marino Marini, Florencia, 9 junio.
Festival of the Union of Theatres of Europe, Roma.

1993

"Bob Wilson: L'architecte des rêves", Studio de l'Opéra Bastille, París, 27 septiembre.

1990

First Zermatt Symposium, Institute for the Study of Human Systems Organizations, Zermatt (Suecia), 14 junio.

1988

Edinburgh Theater Festival, Traverse Theater, Edimburgo, 20 agosto.
Contemporary German Theater, University of Massachusetts, Amherst.

1985

Congrés Internacional de Teatre a Catalunya, Barcelona, 19-25 mayo.
Intermedia Art: The Era of Interdisciplinary Collaboration, UCLA, Los Ángeles, 12 mayo.
Symposium on Contemporary Arts, Institute of Contemporary Arts, Boston, 14-16 marzo.

1984

Theater Communications Group National Conference, Amherst College, 27 junio-1 julio.

1982

National Endowments for the Arts Inter-Arts Seminar, Seattle.

1973

Symposium on Visual and Performing Arts, Ohio State University, Columbus.

1971

Newark State College, Newark, Nueva Jersey.

1970

George School, New Hope.

California University, Berkeley.

CONFERENCIAS Y SEMINARIOS ACERCA DE ROBERT WILSON

1997

"RW: cultural transfer in theatre", Andrej Wirth, California University, LA, 16/1.

1995

"Robert Wilson: A Modern-Day Agnerian?", John Rockwell, Wagner Society of New York, Butler Library, Columbia University, Nueva York, 16 octubre.

1991

"Working with Wilson", Lucinda Childs, John Concklin, Robert Scanlan, Stephen Strawbridge, Trevor Fairbrother, Remis Auditorium, Museum of fine Arts, Boston, 13 mayo.

"When the Play's the Thing", Rebecca Nemser, Riley Seminar Room, Museum of Fine Arts, Boston, 19-26 febrero, 5, 12 marzo.

"Robert Wilson: Evolution and Impact of the Theater Artist", Remis Auditorium, Museum of Fine Arts, Boston, 13 febrero.

1990

"Changing Images of Theatre: Assessing Robert Wilson", Maison Française, Buell Hall, Columbia University, 10-13 octubre.

1988

Hamletmachine [mesa redonda], Palace Hotel, Palermo, Sicilia, 17 septiembre.

6.2 Textos acerca de Robert Wilson

TEXTOS/LIBROS DE REFERENCIA

1996

- *Encyclopaedia Universalis*

1988

- *Contemporary Theatre, Film and Television*, primera edición

1986

- *Contemporary Dramatists*, segunda edición.

1982

- *Contemporary Artists*, segunda edición
- *Who's Who in America* (1982-present)

1975

- *Contemporary Authors*, New Revision Series

TEXTOS/LIBROS DE ARTES ESCÉNICAS

1992

- Albrecht, Gerd (editor), *Der Hamburger Parsifal: Eine Provokation?*, Christian Verlag, Hamburgo.

- Cole, Susan Leztler, *Directors in Rehearsal*, Routledge, Nueva York.
- G. Reinelt, Janelle; Roach, Joseph (editores), *Critical Theory and Performance*, "Textuality and Authority in Theater and Drama: Some Contemporary Possibilities", texto de John Rouse, Universidad de Michigan.
- Vanden Heuvel, Michael, *Performing Drama/Dramatizing Performance: Alternative Theatre and the Dramatic Text*, Universidad de Michigan.

1991

- Birringer, Johannes, *Theatre, Theory, Postmodernism*, Universidad de Indiana.
- Ashbury, John, "Robert Wilson's Drawings", *Reported Sightings: Art: Chronicles, 1957-1987*, Alfred Knopf, Nueva York.

1989

- Müller, Heiner, "Explosion of a memory: Writings by Heiner Müller", PAJ Publications, NY.

1988

- Bradby, David; Williams, David, *Directors' Theatre*, Macmillan Modern Dramatists, Londres.
- Armstrong, Gordon S., *Modern Drama*, "Images in the Intertice: The Phenomenal Theater of Robert Wilson", vol XXXI n°4.
- Brockett, Oscar, G., *The Essential Theater*, cuarta edición, NY, Holt, Reinhart and Winston.

1982

- Kren, Alfred, *Drawing Distinctions: American Drawings of the Seventies*, Alfred Kren, Múnich.
- Shank, Theodore, *American Alternative Theater*, Grove Press, Nueva York.

TEXTOS MONOGRÁFICOS

Desde 1997

- Robert Wilson - Byrd Hoffman Foundation
<http://www.robertwilson.com>

1997

- *Robert Wilson: Steel Velvet*, Prestel Verlag/Museum Villa Stuck, Múnich.

1996

- Holmberg, Arthur, *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge University Press, Cambridge, Reino Unido.

1985

- Donker, Janny, *The President of Paradise: a traveller's account of the CIVIL warS*, International Theater Bookshop, Amsterdam.

1984

- Nelson, Craig (editor), *Robert Wilson: The Theater of Images*, segunda edición, Harper & Row, Nueva York; primera edición, Contemporary Arts Center, Cincinnati, 1980.

1979

- Brecht, Stefan, *The Theater of Visions: Robert Wilson*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt.

1973

- Denby, Edwin, *Two Conversations with Edwin Denby*, Byrd Hoffman Foundation, Nueva York.

1972

- Brecht, Stefan, *Le Theatre*, "L'Art de Robert Wilson: Le Regard du Sord", traducción de Francoise Gaillard, Araball Christian Bourgeois Editions, París.

TEXTOS/PUBLICACIONES PERIÓDICAS

1997

- Alquier, Sykvie, "Un répétition pragmatique" [Les répétitions] Un siècle de mise en scène: De Stanislavski à Bob Wilson], Alternatives Théâtrales, París, diciembre 96/enero 97.
- Bardonnie, Mathilde La, "Cent amour est perdu", Libération, París, 25 septiembre.
- Barnes, Clive, "Wilson's Rocker' a good Reed", New York Post, 14 noviembre.
- Billington, Michael, "Nice and queasy", Guardian, Londres, 8 noviembre.
- Butler, Robert, "Death in life with Marguerite Duras, life in death with Romeo and Juliet", The Independent on Sunday, Londres, 9 noviembre.
- Condé, Gérard, "Un opéra à la frontiere de la musique et du silence", Le Monde, 12/2.
- Feingold, Michael, "Spectacle and spirit", The Village Voice, Nueva York, 25 noviembre.
- Godard, Colette, "Michel Poccoli entre souvenirs et désirs", Le Monde, 18 septiembre.
- Griffiths, Paul, "Dreams, symbols and a magic bird, in Paris, The New York Times, 12/2.
- Holland, Bernard, "Is it opera: Maybe, but who cares?", The New York Times, 23/11.
- Linders, Jan, "Time has no concept: an interview with Robert Wilson", Theaterschrift, Berlín, diciembre.
- Maurin, Frédéric, "Hamlet ex libris: Brook, Lebage, Wilson", Théâtre/Public, Gennevilliers, mayo-junio.
- Méreuze, Didier, "Images, musiques et lumières orchestrent l'opéra Time Rocker", La Croix l'événement, 17 enero.
- Molina-Foix, Vicente, "Fornicar en las tablas", El País, Madrid, 7 octubre.
- Riding, Alan, "Applauded for his rock opera trilogy, an american in Paris", The New York Times, 15 enero.
- Sagarra, Joan, "Bob Wilson, europeo", El País, Barcelona, 9 enero.
- Sagarra, Joan, "Bob Wilson explora el tiempo en París", El País, Barcelona, 10 enero.
- Vela del Campo, J.Á., "Bob Wilson se identifica con Debussy", El País, Madrid, 4 agosto.
- Watchthausen, Jean-Luc, "Helzappopin' rock", Le Figaro, 9 enero.

1996

- Anquetil, Gilles, "Un sublime agonie", Le Nouvel Observateur, París, 8 febrero.
- Billington, Michael, "Supplely shifting through the ages", The Guardian, Londres, 8 agosto.
- Barnes, Clive, "Divine staging lifts Saints", New York Post, Nueva York, 3 agosto.
- Becker, Peter von, "Eine Starschnuppe", Theter Heute, Berlín, julio.
- Butler, Robert, "Is there an actor in the house?", The Independent on Sunday, 18/8.
- Davis, Peter G., "A dud is a dud is a dud", New York, Nueva York, 16 agosto.
- Heinrichs, Benjamin, "Ein Fisch namens Wilson", Die Zeit, Berlín, 21 junio.
- Laudenbach, Peter, "Das Ein-Mann-Gesamtkunstwerk", Berliner Zeitung, Berlín, mayo.
- Marranca, Bonnie, "Hymns of repetition", PAJ, Baltimore, septiembre.
- Molina-Foix, Vicente, "El gesto y la palabra", El País, Madrid, 3 marzo.
- Nightingale, Benedict, "Bland backcloth for a gender bender". The Times, Londres, 5/8.
- Oestreich, James. R., "Reveling in the Nonsense of Punctured Pomposity", The New York Times, Nueva York, 3 agosto.
- Quadri, Franco, "Wilson: Armani on the beach", La Republica, 5 julio.
- Schmidt, Olivier, "Robert Wilson et Lou Reed embarquent dans leur machine à explorer le temps", Le Monde, París, 18 junio.
- Simon, John, "The Master's Epitaph", Nueva York, 19 agosto.

- Spencer, Charles, "Virginia Woolf's tedious adventures in Wonderland", The Daily Telegraph, Londres, 15 agosto.
- Stadelmaier, Gerhard, "Die Zeit und der Schmock", Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt, 14 junio.
- Stearns, David, "A Powerful Oedipus", International Herald Tribune, Londres, 20/11.

1995

- Anquetil, Gilles, "Hamlet, c'est moi", Le Nouvel Observateur, París, 14 septiembre.
- Barnes, Clive, "A curiouser and curiouser Alice", New York Post, Nueva York, 9 octubre.
- Brustein, Robert, "Alice in Wonderland", The New Republic, Nueva York, 6 noviembre.
- Cervone, Paolo, "Mentre sta morendo Molière", Corriere della Sera, 26 junio.
- Godard, Colette, "Robert wilson reve la Mort de Molière", Le Monde, París, 8 febrero.
- Holden, Stephen, "Tortured Repression in wonderland", The New York Times, NY, 9/10.
- Kisselgoff, Anna, "The Life and Art of Martha Graham", The New York Times, NY, 7/10.
- Maurin, Frédéric, "Nô comment: Robert Wilson et le théâtre japonais", Théâtre/Public, Gennevilliers, enero-febrero.
- Quadri, Franco, "Amleto? Ha le visioni!", La Repubblica, Roma, 22 junio.
- Shevtsova, Maria, "Isabelle Huppert becomes Orlando", Theatre Forum, San Diego, invierno/primavera.
- Thibaudat, Jean Pierre, "Bob Wilson trouve Hamlet et vice versa", Libération, 20/6.
- Villiger Heilig, Barbara, "Wilson on the beach", Neue Zürcher Zeitung, Zürich, 18-19 nov.

1994

- Bell, John, "The Language of Illusion: An Interview with RW", Theater Week, 3/1.
- Goldberg, RoseLee, "Robert Wilson: Brooklyn Academy of Music", Art Forum International, Nueva York, febrero.
- Griffiths, Paul, "Black Rider, Gray Butterfly", The New Yorker, 10 enero.
- Gussow, Mel, "The Clark Kent of Modern Theater", The New York Times, NY, 6 enero.
- Kristeva, Julia, "Robert Wilson", Art Press n°191, mayo.

1993

- Armstrong, Gordon S., "Political and Practicl Ideologies", PAJ n°43, Baltimore, enero.
- Birringer, Johaness, "Robert Wilson's Vision", PAJ n°43, Baltimore, enero.
- Brustein, Robert, "The Great Work Falts", the New Republic, Nueva York, 27 diciembre.
- Dasgupta, Gautam, "Personalizing History", PAJ n°43, Baltimore, enero.
- Eco, Umberto, "Robert Wilson and Humberto Eco: A Converation", PAJ n°43, Baltimore.
- Robinson, Marc, "Seeing Oneself From All Sides", PAJ n°43, Baltimore, enero.
- Savran, David, "Whistling in the Dark", PAJ n°43, Baltimore, enero.
- Taki, Koji, "Robert Wilson", BT Monthly Art Magazine, Tokio, 3 marzo.
- Wirth, Andrezej, "The Don Juan Myth Radiantly Transformed", PAJ n°43, Baltimore.
- Wirth, Andrezej, "The Thrust Stage as Guillotine", PAJ n°43, Baltimore, enero.

1992

- Brustein, Robert, "Wilson Lights Stein's Lights", The New Republic, Washington, 10 abril.
- Frigeni, Giuseppe, "Arrêt sur l'image", Théâtre/Public, Gennevilliers n°106, julio-agosto.
- Grillet, Thierry, "Wilson selon Wilson", Théâtre/Public, Gennevilliers n°106, julio-agosto.
- Langworthy, Douglas, "Listen to the Pictures: Robert Wilson & German Theater Criticism", Theater-Yale School of Drama, New Haven, invierno.
- Maurin, Frédéric, "ein, Zwein, Stein, Robert Wilson missionnaire et archiviste", Art Press n°73, octubre.
- Müller, Heiner, "Débauche et discipline", Théâtre/Public Gennevilliers, n°106, julio-agosto.
- Rockwell, John, "Staging Painterly Visions", The New York Times Magazine, NY, 15/11.
- Valiente, Pedro, "Encuentro de dos mitos", El Público n°93, Madrid, noviembre-diciembre.

1991

- Fairbrother, Trevor, "Two Chairs and a Bed: Robert Wilson", Artforum, Nueva York, enero.
- Grillet, Thierry, "Arché, Bernardologie d'une fin de siècle: Robert Wilson: *Mr. Bojangle's Memory Og son of fire*", Théâtre/Public, Gennevilliers, n°101-102, septiembre-dic.
- Grillet, Thierry, "Robert Wilson", Galeries Magazine n°46, París, diciembre 91-enero 92.
- Guatterini, Matinella, "Incontro con Robert Wilson, 17/3/89", Lezioni Milanesi, Milán.
- Meyer-Thos, Gottfried, "Essen mit Robert Wilson", Vogue Deutsch, abril.
- Nadotti, Maria, "Teatro d'artista: Conversazione de Robert Wilson", TE n°7, Roma.
- Sommers, Michael, "From Stage to Salon: Robert Wilson Makes Furniture to be Seen On", Elle Decor, Nueva York, febrero.
- Stoeber, Michael, "RW Monuments Der Blinde Schwimmer", Profile Nord West, octubre.
- Susman, Gary, "When We Dead Awoken", Stuff Magazine, Boston.

1990

- Anquetil, Gilles, "La chevauchée fantastique de Bob Wilson", Le Nouvel Observateur, París, 4-10 octubre.
- Cramer, Sybille, "Orlando Mezzo Furioso", Theater Heute, Zürich, enero.
- Dupont, Joan, "Sound and Vision", Opera Now, Londres, agosto-septiembre.
- Herstatt, Claudia, "Robert Wilson: Herr der Bühne", Jardin des Modes, Suecia, julio-ag.
- Kilb, Andreas; von Otting, Ludwig; Kahle, Ulrich, Die Aufführung: "*Black Rider*", Theater Heute, Zürich, junio.
- Marranca, Bonnie, "The Forest as Archive: Wilson and Interculturalism", PAJ n°33-34.
- Marx, Robert, "Image Maker: Robert Wilson", Opera News, Nueva York, septiembre.
- Michaelsen, Sven, "Der Goldene Schub im Zaubewald", Das Stern, 29 marzo.
- Mings, Ute, "Die Inszenierung: Wilson und Tschechow", Theater Heute, Zürich, febrero.
- Nadotti, Maria, "Exits and Entrances: Maria Nadoti on Robert Wilson's *Orlando*", Artforum, Nueva York, febrero.
- Nadotti, Maria, "Teatro d'artista: Conversazione de Robert Wilson", TE n°7, Roma.
- Vignal, Philippe du, "Bob Wilson: passé, présent, futur", Art Press 163, noviembre.

1989

- Brustein, Robert, "Robert Brustein on Theater", The New Republic, Washington, 2 enero.
- Donker, Janny, "De rol van het meubel: Robert Wilson als antwerper", Archis, Utrecht, septiembre.
- Marranca, Bonnie, "The Forest as Archive: Wilson and Interculturalism", PAJ n°33/34, Baltimore.
- Shyer, Laurence, "Secrets Shares: How the enigmatic gifts of an autistic youth changed the life and work of Robert Wilson", American Theatre, septiembre.
- Tipton, Jennifer, "A Conversation with Robert Wilson", The Journal of the Stage Directors and Choreographers Foundation, Nueva York, otoño.
- Thomsen, Christian W., "Theaterguru Robert Wilson", Parnass, Linz, febrero.
- Valentini, Valentina; Grande, Maurizio; Tomasino, Renato, "Incontro con Robert Wilson", Acquario, Palermo, mayo.

1988

- Holmberg, Arthur, "A Conversation with Robert Wilson and Heiner Müller", Modern Drama, Toronto, septiembre.
- Niscemi, Maita di, "Working with Robert Wilson", Columbia Library Columns, NY, noviembre.
- Kazanjian, Dodie, "America's Opera", ARTSVIEW, Washington DC, invierno.
- Philippon, Alain, "Le mouvement immobile", Cahiers du Cinéma n°411, septiembre.
- Rockwell, John, "An epic grows in Brooklyn: Robert Wilson and David Byrne transform a Babylonian myth into a music-theater piece for the Next Wave Festival", The New York Times, Nueva York, 11 septiembre.

- Shyer, Laurence, "The Forest: A preview of the next Wilson-Byrne collaboration", Theater-Yale School of Drama, New Haven, verano-otoño.
- Sullivan, Scott, "Elizabeth I & the Rooster", International Newsweek, 20 junio.
- VV AA, "Collaboration Robert Wilson", Parkett n°17, Zürich.

1987

- Behan, Henri, "RW: Man of the Modern Theater", The World & I, Washington DC, enero.
- Clay, Caroline, "Unfinished Symphonies", Esquire, Nueva York, mayo.
- Finter, Helga, "Robert Wilson en Allemagne: *D D + D*", Drailles, Nîmes, verano.
- Henkel, Gabriele, "Interview with Robert Wilson", Die Presse, Viena, 30-31 mayo.
- Michael, Rolf, "Hier Hat Das Schauspiel Noch Visioner", Theater Heute, Berlín, noviembre.
- Nieva, Francisco, "La lección de Bob Wilson", Abc, Madrid, 27 octubre.
- Stansbury, David "getting to A ... (is very complicated)", 3rd Coast, Austin, enero.
- Thorn Prikker, Bertel, "I Just Want to Be Normal", Ricochet, Nueva York, otoño.
- Wirth, Andrzej, "Les jeux de noix de Bob Wilson: Inventaire provisoire", TE n°15, oct.

1986

- Fuchs, Elinor, "Casebook: Robert Wilson's *Alceste*", PAJ n°28, Nueva York, verano.
- Holden, Stephen, "Robert Wilson's vision of the theater", The New York Times, NY, 2/9
- Johnston, Jill, "Family Spectacle", Art in America, Nueva York, diciembre.
- Rogoff, Gordon, "*Hamletmachine*", PAJ n°28, Baltimore, verano.
- Shown, John, "Robert Wilson", Forum, Austin, julio-agosto.
- Wilson, Eric, "The Theater of Robert Wilson", Performing Arts, Los Ángeles, junio.

1985

- Shyer, Laurence, "Robert Wilson: the CIVIL warS and After", Theater-Yale School of Drama, New Haven, verano-otoño.

1984

- Gerard, Jeremy, "High Profile: Robert Wilson", Dallas Morning News, Dallas, 20 mayo.
- Gussow, Mel, "Einstein Beckons us to the Fourth Dimension", The New York Times, NY, 23/12.
- Harris, Dale, "Robert Wilson's Epic Vision", Connoisseur, abril.
- Quadri, Franco, "Robert Wilson: It's About Time", Artforum, Nueva York, octubre.
- Rockwell, John, "*Medee Paired with Medea* in Lyons", The New York Times, NY, 1/11.
- Rouse, John, "Theater in Berlin: Robert Wilson. Texts and History; CIVIL warS German Part", Theater, Berlín, otoño-invierno.
- Walsh, Michael, "A Tree Grows and Grows", Time, Nueva York, 21 mayo.

1983

- Finter, Helga, "Robert Wilson: CIVIL warS", Art Press n°73, París.
- Quadri, Franco, "Een architect van tijd", Museumjournaal n°3, Amsterdam.
- Shyer, Laurence, "Robert Wilson: Current Projects", Theater-Yale School of Drama, New Haven, verano-otoño.
- Stayton, Richard, "Robert Wilson's Olympic Odyssey: The Opera's Neves Over Till the Cash Register Rings", Theatre LA, Los Ángeles, junio-julio.
- Umbach, Klaus, "Olympisches Fussball-Ballet", Der Spiegel, Berlín, 4 julio.

1982

- Auger, Francine Mimoun, "Le retour du théâtre à la scene à l'italienne: Chéreau et Wilson", Alternatives théâtrales, Bruselas julio.
- Finter, Helga, "Die soufflierte Stimme. Klagtheatralik bei Shoenberg, Artaud, Jandl, Wilson und anderen", Theater Heute n°1, Berlín.
- Skasa, Michael, "Die Underfenster offnen sich, Robert Wilson in Munchen. Ein Stillerer Richard Wagner", Theater Heute, Berlín, julio.

- Taubin, Amy, "Talking Through Customs at the Video", *Alive*, septiembre-octubre.

1981

- Bly, Mark, "Notes on Robert Wilson's *Medea* Theater", *Theater Heute*, Berlín, septiembre.
- Friedl, Peter, "Robert Wilson: Die Balance zwischen den Wachttraumen der Zuschauer und meinen eigenen Bildern finder", *Theater Heute*, Berlín.

1980

- Areta, Louis O., "Dreamscapes and Other Reconstructions: The Theater of Robert Wilson", *Kansas Quarterly* vol12 n°4, Kansas State University, Manhattan (Kansas).
- Johnen, Jurg, "Der Sinn gehört der Sphäre der Selbstbedienung, safty Wilson; *Curious George* Knowles/Wilson," *Funfter Dialog*, *Theater Heute*, Berlín, septiembre.
- Owens, Craig, "Robert Wilson: Tableaux", *Art in America*, Nueva York, noviembre.
- Scarpetta, Guy, "Le théâtre américain", *Théâtre Public* n°30, Gennevilliers, enero-febrero.
- Thibaudat, Jean-Pierre, "Entre Brecht et Wilson: Entretien avec Roger Planchon", *Libération*, 2 diciembre.

1979

- Coe, Robert, "Death Destruction and Detroit: Robert Wilson's Tale of Two Cities", *Performance Art* n°1, Nueva York.
- Finter, Helga, "Robert wilson in Germany: DD+D", *Spirali* n°6-7, Milán.
- Wirth, Andrej, "Bob Wilsons Diskurs des totalen Theaters: Eine kommunikations-ästhetische Strukturanalyse", *Theater Heute*, abril.

1978

- Chaillet, Ned, "Robert Wilson and the Language of Movement", *The Times Saturday Review*, Londres, 10 junio.
- Clay, Carolyn, *Robert Wilson's Moving Pictures*, *The Boston Phoenix*, 18 julio.
- Lober, Richard, "Robert Wilson: Multiples", *Artforum*, Nueva York, febrero.
- Rothschild, Eric de, "Eugene Ionesco-Bob Wilson: Il ne faut Jamais lire les Critiques", *Egoïste*, julio-agosto, París.

1977

- Barracks, Barbara, "Einstein on the Beach", *Artforum*, Nueva York, febrero.
- Goldberg, Jeff, *Robert Wilson and "Einstein on the Beach"*, *New York Arts Journal*, Nueva York, primavera.
- Marranca, Bonnie, "Robert Wilson, the Avant-Garde and the Audience", *New York Arts Journal*, Nueva York, primavera.
- Shapiro, David, "Notes on Einstein on the Beach", *New York Arts Journal*, NY, primavera.
- Owens, Craig, "Einstein on the Beach: The Primacy of Metaphor", *October* vol 4, MIT Press, Cambridge, otoño.

1976

- Flasher, Susan, "Robert Wilson's Einstein on the Beach", *The Drama Review*, NY, dic.
- Simmer, Bill, "Robert Wilson and Therapy", *The Drama Review*, Nueva York, marzo.

1975

- Aronson, Arnold, "*The \$ Value of Man*", *The Drama Review*, septiembre, Nueva York.
- Loney, Glenn, "Dressing Robert Wilson's *The Life and Times of Joseph Stalin*", *Theater Crafts*, Nueva York, mayo/junio.
- Tomadaki, Katarinas-Kloman, Marias, "Robert Wilson", *Teatro*, Atenas, noviembre-dic.
- Tomkins, Calvin, "Time to Think: Profile of Robert Wilson", *The New Yorker*, 13 enero.

1974

- Deak, Frantisek, "Robert Wilson", *The Drama Review*, Nueva York, junio.
- Frugière, Philippe de la, "Robert Wilson", *Art Press*, París, septiembre-octubre.
- Stodolsky, Ellen, "New Dance/Theater: Theater that Moves", *Dance Magazine*, NY, abril.

1973

- Kalem, T.E., "L'abyrthine Dream: *The Life and Times of Joseph Stalin*", *Time*, NY, 31 dic.
- Langston, Basil, "Journey to Ka Mountain", *The Drama Review*, Nueva York, junio.
- Trilling, Ossia, "KA Mountain and GUARDenia Terrace", *The Drama Review*, NY, junio.

1972

- Benmusa, Simone, "La Déréalisation par la Mise en Scene", *Cahiers Renaud Barrault* n°79.
- VVAA, "An Evening with Bob Wilson", *International Theatre Informations*, París, in.-prim.
- VVAA, "The Byrd Hoffman School of Byrds", *Cahiers Renaud Barrault* n°81-82, París.

1971

- Aragon, Louis, "Lettre Ouverte a André Breton: sur Le Regard du Sourd, l'art, la science et la liberté", *Les Lettres Francaises* n°1388, París, 2-8 junio.
- Brunel, Lise, "D'Isadora Duncan a Andy Warhol: Un entretien de Lise Brunel avec Bob Wilson", *Les Lettres Francaises* n°1388, París, 2-8 junio.
- Corvin, Michel, "A propos de deus spectacles de Robert Wilson: essai de lecture semiologique", *Cahiers Renaud Barrault* n°77, París.
- Eyll, Thierry van, "Le regard du sourd", *Cles: pour le spectacle* n°11-12, Bruselas.
- Vignal, Philippe de, "Deafman Glance", *L'Art Vivant* n°20, mayo.

AFILIACIONES

Miembro. Akademie der Künste, Berlín (desde 1996)

Artista asociado. Alley Theatre, Houston (desde 1992)

Miembro honorario de la junta directiva. American Repertory Theatre, Cambridge

Director artístico. Byrd Hoffman Foundation (desde 1970)

Miembro de la junta de superintendentes. Institute of Contemporary Art, Boston

Miembro. Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, Francia

Miembro. Society of Stage Directors and Choreographers, Nueva York

PREMIOS

1997. Tadeusk Kantor Prize, Cracovia. Robert Wilson Day (18 abril), Texas State Legislature. B-Z Kulturpries, Berlín.

1996. Premio Europa per il Teatro, Taormina. Dorothy and Lillian Gish Prize, Nueva York.

1995. Mejor Director, International Widescreen Festival, Amsterdam. *The Death of Molière*

Premio Abbiati, Premio de los Críticos de Teatro Italianos.

Texas Artist of the Year, Art League of Houston.

Guest of Honor, American Friends of the Paris Opera and Ballet,

Gala Dinner, St. Regis Hotel, Nueva York

1994. Premio Ubu, Mejor Obra Extranjera, Milán. *Alice*

Doctor Honoris Causa, California College of Arts and Crafts, Oakland.

1993. León de Oro en Escultura, La Biennale de Venezia, Venecia. *Memory/Loss*

1992. Premio Ubu, Mejor Obra Extranjera, Milán.
Doctor Faustus Lights the Lights

1991. Doctor Honoris Causa, Pratt Institute, Nueva York.
Jack I and Lillian Poses Creative Arts Award. University for Alternative and Multidiscipline Creative Art Forms, Brandeis, 25 abril.
Theatertreffen, Festspiele Berlin. *The Black Rider: The Casting of the Magic Bullets*

1990. Mejor Producción del Año, Premio de los Críticos de Teatro Alemanes, Festspiele Theatertreffen, Berlín. *The Black Rider: the casting of the magic bullets*
Mención Especial del Jurado, Festival du Film d'Art, París. *La femme à la cafetière*

1989. Gran Premio, Festival de Cine, Barcelona. *La femme à la cafetière*
Mejor Producción del Año, Premio Abiatti, Críticos de Teatro Italianos, Milán. *Doktor Faustus*
Gran Premio al Mejor Evento, Bienal de São Paulo. *Parzival/Hamletmachine* (Dibujos y diseño)
Lion of the Performing Arts, New York Public Library, Nueva York.

1988. Institute Honor, The American Institute of Architects, Nueva York.
Premio Mondello de Teatro, Palermo.

1987. Efectos Especiales, American Theatre Wing Design Award, NY. *the CIVIL warS/Rome*.
Bessie Award/Teatro, Nueva York. *the CIVIL warS/the Knee Plays*
Mejor Obra Extranjera, Le Syndicat de la Critique Musicale, París. *Alcestis*
Theatertreffen, Berliner Festspiele. *Hamletmachine*
Skowhegan Medal for Drawing, Skowhegan School of Painting and Sculpture, Nueva York

1986. Nominación única al Premio Pulitzer de Teatro. *the CIVIL warS*
Premio Picasso, Festival de Teatro de Málaga.. *Overture to the Fourth Act of Deafman Glance*
Obie Award/Dirección de Teatro, Nueva York. *Hamletmachine*

1985. Franklin Furnace Award, Nueva York. *Einstein on the Beach*

1984. Theatertreffen, Berliner Festspiele. *the CIVIL warS/Cologne Section*
Primer Premio, Festival de Cine y Vídeo de San Sebastián. *Stations*

1982. Premio Der Rosenstraus, Múnich. *The Golden Windows*
Citation, Harvard University, Cambridge.

1979. Mejor Obra del Año, Premio de los Críticos de Teatro Alemanes, Berlín. *DDD*

1977. Mejor Teatro Musical, Le Syndicat de la Critique Musicale, París. *Einstein on the Beach*
Gran Premio, BITEF, Belgrado. *Einstein on the Beach*
Lumen Award of Design, Nueva York. *Einstein on the Beach*

1975. Mejor Diseño de Escenografía de un Espectáculo de Broadway, Maharam Award, NY.
A Letter for Queen Victoria
Nominación Tony Award a la Mejor Música y Letra, Nueva York. *A Letter for Queen Victoria*

1974. Mención Especial del Obie Award al Mejor Director, Nueva York.
The Life and Times of Joseph Stalin

1971. Mejor Director, Drama Desk Award, Nueva York. *Deafman Glance*

1970. Mejor Obra Extranjera, Le Syndicat de la Critique Musicale, París. *Deafman Glance*

BECAS

1981. Fundación Rockefeller, Fellowship Award (3 años), NY

1980. Fundación Guggenheim, Fellowship Award, NY

1975. Fundación Rockefeller, Playwriting Fellowship, NY

1971. Fundación Guggenheim, Fellowship Award, NY

FORMACIÓN

1966. Estudio con Paolo Soleri, Arcosanti Community, Arizona.

1965. BA, Pratt Institute, Brooklyn, Nueva York.

1962. Estudios de pintura con George McNeill, París.

1959-1962. Universidad de Texas, Austin.

BIOGRAFÍA

Nacido en 1941 en Waco, Texas.

4.2 Obra escénica. Geografía sin fronteras

TEATRO

relative calm

america hurra!

the king of spain

the life and times of sigmund freud

deafman glance

the life and times of joseph stalin

overture for ka mountain and gardenia terrace

ka mountain and gardenia terrace

a letter for queen victoria

the life and times of david clark

overture to the fourth act of deafman glance

death destruction and detroit (3 versiones)

edison

the golden windows

the civil wars

king lear

alcestis

hamletmachine (2 versiones)

quartet

orlando

swan song

when we dead awoken
grace for grace
malady of death
doctor faustus lights the lights
don juan último
hamlet: a monologue

OPERA

einstein on the beach
médeé
medea
alceste
salomé
parzival: from the other side of the lake
le martyre de san sébastien
cosmopolitan greetings
the forest
doktor faustus
de materie
la nuit d'avant le jour
parsifal
la flûte enchantée
the black rider: the casting of the magic bullets
lohengrin
alice
time rocker
four saints in three acts

PERFORMANCE

[silent play/the house]
[dance event]
theater activity [1]
theater activity [2]
byrdwoman
alley cats
hauco-1941
program prologue now, overture for a deafman glance
king lyre and lady in the wasteland
dia log / a mad man a mad giant a mad dog
a mad urge a mad face
the \$ value of a man
to street
I was sitting in my patio this guy appeared
I thought I was hallucinating
dia log/network
dialog/curious george
the man in the raincoat

robert wilson readings

DANZA

landscapes

junk dances

[piezas de danza]

[pieza de danza]

duriclite & tomorrow

modern dance

clorox/opus 2

snow on the mesa

MÚSICA/CONCIERTO

a great day in the morning

El teatro es la base de la creación artística de Robert Wilson. En los primeros años de su carrera, a finales de los sesenta, el *performance* estaba más presente en el conjunto de su obra. Y en la década siguiente surgieron piezas de difícil clasificación, a caballo entre formas diversas (aunque próximas) de manifestación escénica. La evolución de Wilson, tan concentrada como visible, fue perfilando las fronteras, siempre dentro de los amplios márgenes en los que se desarrolla su trabajo. De manera que en los años ochenta las disciplinas de la representación encontraron en escena expresiones más definidas: *performance* (*Dia Log*), teatro (*Don Juan último*), ópera (*La flauta mágica*) y danza (*Snow on the Mesa*). Al menos desde el punto de vista de la crítica y la audiencia. Desde el mundo exterior. El interior se resistió a las nomenclaturas. La obra escénica de Wilson vive en una geografía donde las fronteras del arte no existen. El mapa de su creatividad no tiene límites. Que este catálogo sirva de aproximación. En la siguiente relación de títulos aparecen el lugar y la fecha de estreno de las producciones en las que ha intervenido, así como los nombres del equipo artístico principal. Wilson ha dirigido casi todas las obras en las que ha participado, y suele responsabilizarse de su autoría. Si bien en los últimos años se ha prodigado en la dirección de óperas y obras de otros autores.

Relative Calm de Lucinda Childs

Escenografía/vestuario Robert Wilson

1956/1958

Participación en obras de teatro escolares en las compañías Waco Children's Theatre, dirigida por Jearnine Wagner, y Baylor Teenage University Theatre, estudiando el bachillerato en Waco High School, Waco, Texas.

PERFORMANCE

[Pieza muda]

de Robert Wilson

Dirección/diseño	Robert Wilson
Interpretación	Grupo de estudiantes de Waco High School
Estreno	Concurso de teatro, Waco High School

1959/1962

Dirección de grupos de teatro infantiles y de niños disminuidos psíquicos, estudiando ciencias empresariales en la Universidad de Texas, Austin.

1962/1963

Participación en obras de teatro universitarias, estudiando diseño de interiores en el Pratt Institute de Nueva York.

1964

DANZA	Landscapes de Murray Louis
Diseño	Robert Wilson
Interpretación	Compañía de Murray Louis
Estreno	Henry St. Settlement House, 20 noviembre

DANZA	Junk Dances de Murray Louis
Escenografía	Robert Wilson
Interpretación	Compañía de Murray Louis
Estreno	Henry St. Settlement House, 27 noviembre

DANZA	[Pieza de danza]
Dirección/diseño	Robert Wilson
Interpretación	RW [primera versión], RW y 4 actores [segunda versión]
Estreno	Cine cercano a Pratt Institute

DANZA	[Pieza de danza]
Dirección/diseño	Robert Wilson
Estreno	NY State Pavillion, New York World's Fair, 1964-1965

1965

DANZA	Duricglite & Tomorrow
Dirección/diseño	Robert Wilson
Interpretación	10 bailarines
Estreno	Spring Dance Recital, Memorial Hall, Pratt Institute, abril 9-10

PERFORMANCE	America, Hurrah! de Jean-Claude van Italie
Dirección	Michael Kahn
Escenografía/vestuario	Robert Wilson
Interpretación	Compañía de Jean-Claude van Italie
Estreno	Cafe La Mama, Nueva York, 28 abril

PERFORMANCE	[Obra muda]
Dirección/diseño	Robert Wilson
Interpretación	RW y 2 actores
Estreno	San Antonio, verano

PERFORMANCE	Modern Dance de Robert Wilson
Dirección/diseño	Robert Wilson
Interpretación	Estudiantes del Youth Theater Seminar, Trinity University, San Antonio, Texas
Estreno	Waco Civic Theater, Waco, Texas, julio 29-31
1966	
DANZA	Clorox/Opus 2 de Robert Wilson
Dirección	Robert Wilson
Interpretación	once/siete actores
Estreno	Spring Recital of Dance Workshop, Pratt Institute, NY, abril 29-30
1967	
PERFORMANCE	Baby Blood de Robert Wilson
Dirección/diseño	Robert Wilson
Interpretación	RW
Estreno	Loft de 141 Spring Street, Village, Nueva York, noviembre
1968	
DANZA	Blueprint₃ de Meredith Monk
Interpretación	Compañía de Meredith Monk/intervención de RW
Estreno	Colby College, Waterville, ME, 28 enero
DANZA	Blueprint₅ de Meredith Monk
Interpretación	Compañía de Meredith Monk/intervención de RW
Estreno	The House, Nueva York, 10 mayo
PERFORMANCE	Theater Activity [1] de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Interpretación	RW, Andy de Groat et al.
Producción	Byrd Hoffman School of Byrds
Estreno	Bleecker Street Cinema, Nueva York, 7 mayo
PERFORMANCE	Theater Activity [2] de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Interpretación	RW, DevoraBornir, Kenneth King, Hope Kondrat, Buckminster Fuller
Estreno	American Theater Laboratory, Nueva York, 19 abril
PERFORMANCE	ByrdwoMAN de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Interpretación	RW, Meredith Monk, Robyn Bentano, S.K. Dunn, Kikuo Saito, Raymond Andrews, Hope Kondrat, et al
Estreno	Byrd Hoffman Studio/Jones Alley, Village, Nueva York, 26 octubre
PERFORMANCE	Alley Cats de Meredith Monk
Dirección	MM
Interpretación	MM, Robert Wilson
Producción	MM Co-op
Estreno	School of Continuing Education, Universidad de Nueva York, NY, 3/11.
1969	

TEATRO
Dirección RW
Escenografía Fred Kolouch
Iluminación Peter Egan
Sonido Hampton Sailer
Interpretación RW, Alan Lloyd, Scotty Snyder, Mary Peer, Hope Kondrat, Raymond Andrews, Robyn Brentano, et al.
Producción Byrd Hoffman School of Byrds
Estreno Anderson Theater, Nueva York, 30 enero

PERFORMANCE
Dirección/diseño RW
Interpretación RW
Estreno New Providence High School, Nueva Jersey, 29 marzo

DANZA
Dirección Kenneth King
Interpretación Compañía de Kenneth King/intervención de RW

TEATRO
Dirección RW
Escenografía Fred Kolouch
Iluminación Rick Nelson
Sonido Hampton Sailer
Interpretación RW, Raymond Andrews, Kenneth King, Hope Kondrat, Cindy Lubar, Mary Peer, Jack Smith, Scotty Snyder, M. Sondak, JC van Italie, et al.
Producción Byrd Hoffman School of Byrds
Estreno Brooklyn Academy of Music, Nueva York, 18 diciembre

1970

TEATRO
Dirección/diseño RW
Música Alan Lloyd, Julie Weber, Verdi, Strauss
Texto Kenneth King
Interpretación Mel Andringa, S.K. Dunn, Alan Lloyd, Carol Mulins, RW, et al.

TEATRO
Dirección/diseño RW
Música Alan Lloyd, Igor Demjen y otros
Escenografía Fred Kolouch
Iluminación Richard Nelson (NY), Laurie Lowrie (Europa)
Vestuario John D'Arcangelo
Film Franklin Miller
Interpretación RW, Raymond Andrews, Sheryl Sutton, Andrew de Groat, Demjen, Cindy Lubar, James Neu, Carol Mullins, Mary Peer, Jerome Robbins (París), Susan Sheehy, Scotty Snyder, et al.
Producción Byrd Hoffman School of Byrds
Estreno University Theater, Iowa, 15 dic.; BAM, 25 feb.-5 mar.; Grand Teatre de Nancy, VIII Festival Mondial, 22 ab.-3 mar.; Teatro Eliseo, 27

1971

PERFORMANCE	Program Prologue Now, Overture for a Deafman de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Estreno	Espace Pierre Cardin, París
1972	
TEATRO	Overture for KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE
	de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Interpretación	Byrd Hoffman School of Byrds
Estreno	Byrd Hoffman Studio, Nueva York, 24 abril
TEATRO	KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW, Andrew de Groat, Cindy Lubar, Jim Neu, Ann Wilson, Mel Andriga, S.K. Dunn et al.
Interpretación	Byrd Hoffman School of Byrds, soldados del Producción ejército iraní, diversos profesionales iraníes
Estreno	Haft Tan Mountain, Festival Internacional de Teatro, Shiraz, Irán, sept.
1973	
PERFORMANCE	King Lyre and Lady in the Wasteland de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Interpretación	RW, Elaine Luthry
Producción	Byrd Hoffman School of Byrds
Estreno	Byrd Hoffman Studio, Nueva York
TEATRO	The Life and Times of Joseph Stalin de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Música	Alan Lloyd, Igor Demjen, con Julie Weber y Michael Galasso
Texto	RW, Cindy Lubar, Christopher Knowles, Ann Wilson
Coreografía	Andrew de Groat
Vestuario	Mary Brecht
Iluminación	Laura Lowrie
Interpretación	Byrd Hoffman School of Byrds
Producción	
Estreno	Det Ny Theater, Copenhagen
1974	
PERFORMANCE	Dia Log / A mad man a mad giant a mad dog a mad urge a mad face [1 versión] de Christopher Knowles y Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Interpretación	CK, RW
Estreno	Teatro di Roma, Roma
TEATRO	The Life and Times of Dave Clark de Robert Wilson
Estreno	Teatro Municipal, São Paulo, Brasil
TEATRO	Prologue to A Letter for Queen Victoria de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Música	Kathryn Cation, Michael Galasso
Coreografía	Andrew de Groat

Arte	George Ashley, Cotty Snyder, Kathryn Kean
Vestuario	Fred Kolough, Carol Luiken
Interpretación	Byrd Hoffman School of Byrds
Producción	
Estreno	Teatro 6 O'Clock, Festival Dei Due Mundi, Spoleto, Italia
 TEATRO	 A Letter for Queen Victoria de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Música	Alan Lloyd con Michael Galasso
Textos	Christopher Knowles, Cindy Lubar, Stefan Brecht, James Neu
Iluminación	Fred Kolouch
Interpretación	Byrd Hoffman School of Byrds
Estreno	Teatro Caio Melisso, Festival Dei Due Mundi, Spoleto, Italia, 15 junio
 1975	
 PERFORMANCE	 The \$ Value of Man de Robert Wilson y Christopher Knowles
Dirección, Textos	RW, CK
Diseño	RW
Música	Michael Galasso
Iluminación	Carol Mullins
Interpretación	Byrd Hoffman School of Byrds
Estreno	Brooklyn Academy of Music; Leperq Space, 8 mayo
 PERFORMANCE	 Dia Log de Christopher Knowles y Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Interpretación	CK, RW
Estreno	The Public Theater, NY/ American Dance Festival, Connecticut College
 PERFORMANCE	 To street de Robert Wilson
Dirección	RW
Interpretación	RW
Estreno	Kultur Forum, Bonn Center, Bonn, 20 septiembre
 PERFORMANCE	 Dia Log
	de Christopher Knowles y Robert Wilson
Dirección/diseño	Robert Wilson
Interpretación	CK, RW
Estreno	Whitney Museum, Nueva York, 19 febrero
1976	
 ÓPERA	 Einstein on the Beach de Philip Glass y Robert Wilson
Música/libreto	Philip Glass
Dirección musical	Michael Riesman
Dirección escénica, diseño	RW
Textos	Lucinda Childs, Samuel M. Johnson, Christopher Knowles
Vestuario	D'Arcangelo-Mayer
Iluminación	Beverly Emmons
Interpretación	Lucinda Childs, Sheryl Sutton, Samuel M. Johnson, Paul Mann / Coro
Orquesta	The Philip Glass Ensemble
Estreno	Festival de Aviñón, Aviñón, 25 julio
1977	

PERFORMANCE	I was sitting in my patio this guy appeared I thought I was hallucinating de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Música	Alan Lloyd
Escenografía	RW, Christina Giannini
Vestuario	Scaasi
Iluminación	Beverly Emmons
Film	Greta Wing Miller
Interpretación	Robert Wilson [Monólogo 1], Lucinda Childs [Monólogo 2]
Estreno	Eastern Michigan University, 2 abril

1978

PERFORMANCE	Dia Log/Network de Christopher Knowles y Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Interpretación	CK, RW
Estreno	Spazio Experimentale, Florencia; 20 octubre

PERFORMANCE	Overture to the Fourth Act of Deafman Glance de Robert Wilson
Estreno	Manhattanville College, Nueva York, 12 julio

1979

TEATRO	Death Destruction and Detroit de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Música	Alan Lloyd con material adicional de Keith Jarrett y Randy Newman
Textos	Maita di Niscemi
Escenografía	Manfred Dittrich
Sonido	Hans Peter Kuhn
Vestuario	Moidele Bickel
Iluminación	Beverly Emmons, Renato Berta
Interpretación	Compañía del Schaubühne Theater
Producción	Schaubühne Theater
Estreno	Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlín, 12 febrero

PERFORMANCE	Dia Log/Curious George de Christopher Knowles y Robert Wilson
Dirección/diseño	RW, CK
Iluminación	Beverly Emmons
Interpretación	Christopher Knowles, Robert Wilson
Estreno	Palais des Beaux Arts, Bruselas, 29 abril

TEATRO	Edison de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Dirección musical	Tania León
Música	Michael Riesman con Gottschalk, Miles Davis, Puccini, Scarlatti, etc.
Textos	Maita di Niscemi
Vestuario	Jacques Schmidt
Sonido	Jacob Burckhardt, André Serré
Escenografía	Robert Wilson, Tom Wooddruff
Iluminación	André Diot, Robert LoBianco

Film	T.E. Edison
Interpretación	Susan Berman, Randy Buck, Chemin, Ralph Douglass, Isabel Eberstadt, John Erdman, Sandra Johnson, Terrell Robinson, Joniruth White
Producción	Byrd Hoffman Foundation
Preestreno	[Taller de trabajo]Lion Theater, Nueva York
Estreno	Théâtre Nationale Populaire, Lyon, 9 octubre

1980

PERFORMANCE	Prologue to the Fouth Act of Deafman Glance de Robert Wilson
Dirección/diseño	Robert Wilson
Estreno	Raffineri Plan K, Bruselas, 25 febrero

PERFORMANCE	Dia Log/Curious George [5 versión] de Christopher Knowles y RW
Dirección/diseño	RW
Interpretación	CK, RW
Estreno	Mitzi E. Newhouse Theater, Nueva York

1981

PERFORMANCE	The man in the raincoat de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Música	Hans Peter Kuhn
Iluminación	Markus Bünzli
Imagen	Gail Donnenfeld, Paul Bang
Interpretación	Robert Wilson / 25 figurantes [en una escena].
Estreno	Theater der Welt, Colonia, 27junio

1982

TEATRO	Die Goldenen Fenster [The Golden Windows] de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Música	Tania León, Gavin Bryars
Iluminación	Markus Büonzli
Sonido	Hans Peter Kuhn
Interpretación	Peter Lühr, Maria Nicklisch
Producción	Münchner Kammerspiele Theater
Estreno	Münchner Kammerspiele Theater, Múnich, 29 mayo

CONCIERTO	A Great Day in the Morning de Jessye Norman y Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Dirección musical	Willis Patterson
Selección musical	Jessye Norman
Vestuario	Francois Tournafond
Iluminación	Beverly Emmons
Interpretación	Jessye Norman
Estreno	Théâtre des Champs-Élysées, París, 12 octubre

1983

ÓPERA	the CIVIL warS/Dutch Section [Acto I Escena 2] de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW

Música	Nicholas Economou
Coreografía	Jim Self
Vestuario	Christophe de Menil
Iluminación	RW, Jerome Visser
Sound	Hans Peter Kuhn
Film	Jeep Drupsteen
Interpretación	Sheryl sutton, Cindy Lubar, Thea Korterink, Rinke Rooijens, Self, Scotty Snyder, et al.
Producción	Byrd Hoffman Foundation, Stichting Toneelraad
Estreno	Schouwburg Theater, Rotterdam, 6 septiembre

1984

ÓPERA	the CIVIL warS/Cologne Section [Act I Esc A, Acto III Esc E, Acto IV Esc A, Epílogo] [1 versión] de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Texto	Heiner Müller
Música	Philip Glass, David Byrne, Hans Peter Kuhn, Frederick the Great, Tallis, Schubert
Dramaturg	Wolfgang Wiens
Vestuario	Yoshio Yabara
Iluminación	Franz-Peter David, Heinrich Brunke
Film	Edgardo Cozarinsky
Interpretación	Ingrid Andree, Anna Henkel, Fred Hospowsky, Hannelore Lübeck, Georg Peter-Pilz, Rainer Philippi, Ilse Ritter et al.
Producción	Köln Schauspielhaus, WDR, Berlin Theatertreffen
Estreno	Köln Schauspielhaus, Köln, 19 enero

ÓPERA	the CIVIL warS/Japan Section [Acto I Esc C, Acto II Esc C y D] de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Taller de trabajo	Tokio, 10 febrero

ÓPERA	the CIVIL warS/French Section [Acto II Esc A y B, Acto III Esc A y B] de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Música	Gavin Bryars
Producción	Office Regionale de la Culture de Provence-Alpes-Cote d'Azur
Taller de trabajo	13/25 febrero

ÓPERA	the CIVIL warS/Rome Section [Acto IV, Epílogo, Acto V] de RW
Dirección/diseño	RW
Música	Philip Glass
Dirección musical	Macello Panni
Texto	Maita di Niscemi
Coreografía	Jim Self
Escenografía	Tom Kamm
Iluminación	Beverly Emmons
Interpretación	Seta del Grande, Ruby Hind, Luigi Petroni, Franco Sioli, Juigi Roni, Franco Concilio et al.
Estreno	Teatro dell'Opera, Roma, 25 marzo

ÓPERA	the CIVIL warS / Knee Plays de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Música	David Byrne
Arte	Adelle Lutz
Coreografía	Suzushi Hanayagi
Escenografía	Robert Wilson, David Byrne, Jon Matsuno
Iluminación	Robert Wilson, Julie Archer
Interpretación	David Byrne, Donald Byrd, Maria Cheng, Frank Conversano, Gail Donnenfeld, Denise Gustafson et al.
Producción	Walker Art Center, Guthrie Theatre,
Estreno	Walker Art Center/Guthrie Theatre, Minneapolis, Minesota, 26 abril
ÓPERA	Médée (1693) de Marc-Antoine Charpentier [Sobre <i>Medea</i> (431 AC) de Eurípides]
Dirección/diseño	RW
Dirección musical	Michel Corboz
Vestuario	Franca Squarciapino
Iluminación	Heinrich Brunke
Interpretación	Esther Hinds, Brigitte Laffon, Henri Ledroit, René Schirrer, Gilles Cachemaille, Daniele Borst, Evelyne Didi, Cindy Lubar et al.
Estreno	Opéra de Lyon, Lyon, 22 octubre
ÓPERA	Medea (1982) de Gavin Bryars y Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Dirección musical	Richard Bernas
Texto [Prólogo]	<i>Despoiled shore Medeamaterial Landscape with argonauts</i> de H. Müller
Vestuario	Franca Squarciapino
Iluminación	Heinrich Brunke
Interpretación	Yvonne Kenny, Steven Cole, Louis Otey, Evelyne Didi, Cindy Lubar et al.
Estreno	Opéra de Lyon, Lyon, 23 octubre
1985	
ÓPERA	the CIVIL warS / German Section de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Escenografía	RW, Tom Kamm
Iluminación	Jennifer Tipton
Interpretación	Compañía del American Repertory Theatre
Producción	American Repertory Theater
Estreno	American Repertory Theatre, Cambridge, Massachusetts, febrero
TEATRO	King Lear (1605) de William Skakespeare
Dirección/diseño	Robert Wilson
Producción	UCLA, Artists in Residence
Taller de trabajo	6/19 mayo
TEATRO	The Golden Windows de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Interpretación	David Warrilow, Jane Hoffman/Gaby Rodgers, Charles Whiteside/John Bowman, Cinthia Babak/Kimberly Farr
Estreno	Brooklyn Academy of Music, Nueva York, 22 octubre

1986

TEATRO
 Dirección/diseño
 Música
 Textos
 Coreografía
 Escenografía
 Vestuario
 Iluminación
 Interpretación
 Producción
 Estreno

Alceste (438 AC) de Eurípides. Adaptación de Robert Wilson
 RW
 Laurie Anderson
 [Prólogo] *Description of a picture / Explosion of memory* de H. Müller
 [Epílogo] *The birdcatcher in hell*, farsa anónima de teatro nô japonés
 Suzushi Hanayagi
 Tom Kamm, RW
 John Conklin
 Jennifer Tipton, RW
 Compañía del American Repertory Theatre
 American Repertory Theatre
 American Repertory Theatre, Cambridge, Massachusetts, 13 marzo

TEATRO
 Dirección/diseño
 Música
 Dramaturgo
 Vestuario
 Iluminación
 Interpretación
 Estreno

Hamletmachine (1977) de Heiner Müller
 Robert Wilson
 Jerry Leiber, Mike Stoller
 Wolfgang Wiens
 William Ivey Long
 Jennifer Tipton, RW
 Estudiantes de teatro de Tisch School of the Arts, NYU
 New York University, 7 mayo

ÓPERA
 Dirección/diseño
 Dirección musical
 Coreografía
 Vestuario
 Iluminación
 Interpretación
 Estreno

Alceste (1776) de Christoph Willibald Gluck
 Robert Wilson
 Christoph Eschenbach
 Suzushi Hanayagi
 Joachim Herz
 Hanns-Hoachim Haas
 Dunja Vejzovic/Maria Russo, Sheryl Sutton, Jon Garrison/John Sandor
 Württemberg Staatsoper, Stuttgart, 5 diciembre

1987

ÓPERA
 Dirección/diseño
 Dirección musical
 Escenografía
 Vestuario
 Iluminación
 Interpretación
 Estreno

Salomé (1905) de Richard Strauss
 Robert Wilson
 RW, Kent Nagano
 Giorgio Cristini
 Gianni Versace
 Beverly Emmons
 Herman Winkler, Helga Dernes, Montserrat Caballé/Carmen Reppel,
 Bernd Weikl/John Bröckeler, Neil Roshein
 Teatro alla Scala, Milán, 11 enero

TEATRO
 Dirección/diseño
 Textos
 Dramaturgo
 Coreografía
 Vestuario
 Iluminación
 Interpretación

Death Destruction & Detroit II de Robert Wilson
 RW
 Franz Kafka, Heiner Müller, RW, Maita di Niscemi, Cindy Lubar
 Klaus Metzger
 Suzushi Hanayagi
 Moidele Bickel
 Heinrich Brunke
 Compañía del Schaubühne Theater

Estreno	Schaubühne am Lehniner Platz, Berlín, 27 febrero
ÓPERA	Alkestis [versión alemana]
Dirección/diseño	Robert Wilson
Estreno	Württemberg Staatsoper, Stuttgart, 19 abril
TEATRO	Hamletmachine [versión alemana] de Heiner Müller
Dirección/diseño	Robert Wilson
Interpretación	Compañía del Thalia Theater, Hamburgo
Estreno	Theater in der Kunsthalle, Hamburgo, 16 abril
PERFORMANCE	The Man in the Raincoat de Robert Wilson
Dirección	Rob Malasch
Estreno	Het Muziektheater, Amsterdam, 20 abril
TEATRO	Quartet (1981) de Heiner Müller [Sobre <i>Les liaisons dangereuses</i> (1782) de Choderlos de Laclos]
Dirección/diseño	Robert Wilson
Música	Christophe Eschenbach
Vestuario	Frida Parmeggiani
Iluminación	Hal Binkley, Uwe Belzner
Interpretación	Elisabeth Rath, Han Peter Hallwachs, Klaus Steiger, Geno Lechner, Randy Diamond
Estreno	Staatstheater, Theater der Welt Festival 87, Stuttgart, 18 junio
ÓPERA	Parzival: From the Other Side of the Lake de Tankred Dorst y RW
Dirección/diseño	[Sobre <i>Parsifal</i> de Richard Wagner]
Música	RW
Textos	Tassil Jelde
Dramaturgo	Tankred Dorst, Christopher Knowles
Vestuario	Wolfgang Wiens
Sonido	David Hatchett, Sabine Birker
Interpretación	Gerd Bessler
Estreno	CK, Elisabeth Schwarz, Klaus Pohl, Cice, Angela Schanelee, Hans Kremer et al.
TEATRO	Hamletmachine [versión inglesa]
Dirección/diseño	Robert Wilson
Interpretación	Compañía del Almeida Theater, Londres
Estreno	Theater des Amandiers, Nanterre, 1 octubre
1988	
ÓPERA	Le martyr de Saint Sébastien de Claude Debussy y Gabrielle D'Annunzio
Dirección/diseño	Robert Wilson
Dramaturga	Ellen Hammer
Coreografía	Suzushi Hanayagi, RW
Escenografía	RW, Xavier de Richemont
Vestuario	Frida Parmeggiani
Iluminación	Howell Binkley

Interpretación	Sylvie Guillem, Michael Denard, Patrick Dupond, Philippe Chemin, Sheryl Sutton et al.
Producción	Ballet de Opéra
Estreno	Théâtre Bobigny/Ballet de Opéra, París, 28 marzo
ÓPERA	Cosmopolitan Greetings
Música	Rolf Lieberman, George Gruntz
Dirección/diseño	Robert Wilson
Texto	Allen Ginsberg
Escenografía	RW, Xavier de Richemont
Vestuario	Henning von Gierke
Iluminación	Heinrich Brunke
Sonido	Hans Peter Kuhn
Interpretación	Dee Dee Bridgwater, Don Cherry, Lutz Forster
Producción	Hamburg Staatsoper
Estreno	Theater Kampnagelfabrik/Hamburg Staatsoper, Hamburgo, 11 junio
ÓPERA	The Forest de RW [Sobre la epopeya anónima <i>Gilgamesh</i> (4000 AC)]
Música	David Byrne
Dirección/diseño	Robert Wilson
Texto	Heiner Müller, Darryl Pinckney
Coreografía	Suzushi Hanayagi
Escenografía	Robert Wilson, Tom Kamm
Vestuario	Frida Parmeggiani
Iluminación	Heinrich Brunke
Sonido	Hans Peter Kuhn
Interpretación	Martin Wuttke, Howie Seago, Geno Lechner, Eva-Maria Meineke, Günter Ehlert et al.
Estreno	Theater der Freien Volksbühne, Berlín, 18 octubre
1989	
ÓPERA	Doktor Faustus de Giacomo Manzoni [Sobre la novela del mismo nombre de Thomas Mann]
Dirección/diseño	Robert Wilson
Dirección musical	Gary Bertini
Escenografía	Giorgio Cristini, RW
Vestuario	Gianni Versace
Iluminación	Uwe Belzner, RW
Interpretación	Marcel Vanaud, Sylvia Greenberg, Fernanda Costa, Paolo Barbacini, Giovanni Lucini, RW et al
Estreno	Teatro alla Scala, Milán, 16 mayo
ÓPERA	De Materie de Louis Andriessen y Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Dirección musical	Reinbert de Leeuw
Coreografía	Suzushi Hanayagi
Escenografía	Robert Wilson, Vera Dobroschke
Vestuario	Frida Parmeggiani
Iluminación	Jennifer Tipton
Interpretación	James Doing, Wendy Hill, Beppie Blankert, Marjon Brandsma et al
Estreno	Muziktheater/Netherlands Opera, Amsterdam, 1 junio

ÓPERA
La nuit d'avant le jour (1989) con música de Gounod, Meyerbeer, Massenet, Gluck, Saint-Saens, Bizet y Berlioz
 Dirección/diseño Robert Wilson
 Dirección musical Georges Pretre
 Escenografía RW, Xavier de Richemont
 Vestuario Frida Parmeggiani
 Iluminación Uwe Belzner
 Interpretación June Anderson, Teresa Berganza, Plácido Domingo, Barbara Hendricks, Alfredo Kraus, Shirley Verret et al
 Producción Opéra Bastille/Conmemoración del Bicentenario de la República Francesa
 Estreno Opéra Bastille, París, 13 julio

TEATRO
Orlando (1928) de Virginia Woolf
 Dirección/diseño Robert Wilson
 Adaptación RW, Darryl Pinckney
 Interpretación Jutta Lampe
 Producción Schaubühne Theater
 Estreno Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlín, 21 noviembre

TEATRO
Swan Song (1887-88) de Anton Chéjov
 Dirección/diseño Robert Wilson
 Estreno Kammerspiele Theater, Múnich, 20 diciembre

1990

ÓPERA
The Black Rider: The Casting of the Magic Bullets
 [Sobre *Der Freischütz* (1810) de August Apel y Friedrich Laun]
 Dirección/diseño Robert Wilson
 Música/libro Tom Waits
 Texto William S. Burroughs
 Interpretación Compañía del Thalia Theater
 Producción Thalia Theater
 Estreno Thalia Theater, Hamburgo, 31 marzo

TEATRO
King Lear (1605) de William Shakespeare
 Dirección/diseño Robert Wilson
 Producción Schauspielhaus Frankfurt
 Estreno Schauspielhaus Frankfurt, Francfort, 26 mayo

PERFORMANCE
What Room: A Play for 3 Minutes de Robert Wilson
 Estreno Loeb Drama Center (American Repertory Theatre), Cambridge, mayo

PERFORMANCE
Prologue to the Fourth Act of Deafman Glance de Robert Wilson
 Dirección/diseño RW
 Estreno Schlob Petrenell, Carnuntum (Art Carnuntum), Viena, 17 junio

ÓPERA
Alceste (1776) de Christoph Willibald Gluck
 Dirección/diseño Robert Wilson
 Producción Lyric Opera of Chicago
 Estreno Lyric Opera of Chicago, Chicago, 14 septiembre

1991

TEATRO	When We Dead Awoken (1899) de Henrik Ibsen
Dirección/diseño	Robert Wilson
Adaptación	Robert Brustein
Música	Charles "Honi" Coles
Interpretación	Compañía del American Repertory Theatre (ART)
Producción	ART
Estreno	ART, Cambridge (Massachusetts), 8 febrero
ÓPERA	Parsifal de Richard Wagner
Dirección/diseño	Robert Wilson
Producción	Hamburg Staatsoper
Estreno	Hamburg Staatsoper, Hamburgo, 21 marzo
ÓPERA	La flûte enchantée de W. A. Mozart
Dirección/diseño	Robert Wilson
Producción	Opéra Bastille
Estreno	Opéra Bastille, París, 26 junio
ÓPERA	Lohengrin de Richard Wagner
Dirección/diseño	Robert Wilson
Producción	Oper de Zurich
Estreno	Oper de Zurich, Zúrich, 21 septiembre
TEATRO	Grace for Grace de Robert Wilson
Dirección/diseño	Robert Wilson
Estreno	Saint John's Cathedral, Nueva York, 17 octubre
TEATRO	Tha Malady of Death de Marguerite Duras
Dirección/diseño	Robert Wilson
Música	Hans Peter Kuhn
Interpretación	Compañía del Schaubühne Theater
Producción	Schaubühne Theater
Estreno	Schaubühne Theater, Berlín, 17 diciembre
1992	
TEATRO	Danton's Death de Georg Büchner
Dirección/diseño	Robert Wilson
Adaptación	Robert Auletta
Estreno	Alley Theatre, Houston, 27 octubre
TEATRO	Doctor Faustus Lights the Lights
	de Gertrude Stein
Dirección/diseño	Robert Wilson
adaptación	
Estreno	Hebble Theater, Berlín, 15 abril
ÓPERA	Einstein on the Beach de Philip Glass y Robert Wilson
Dirección/diseño	Robert Wilson
Estreno	McCarte Theatre, Princeton, Nueva Jersey 24 julio
TEATRO	Don Juan último (1992) de Vicente Molina Foix y Robert Wilson
Dirección/diseño	Robert Wilson

Música	Mariano Díaz
Escenografía	Robert Wilson
Vestuario	Frida Parmeggiani
Iluminación	Heinrich Brunke
Film	José Luis López Linares, Telemadrid
Interpretación	Julieta Serrano, Toni Cantó, Charo Amador, Ana Gracia, Nathalie Seseña, Debora Izaguirre, Francisco Maestre et al. (Compañía del CDN)
Producción	CDN/Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid
Estreno	Teatro María Guerrero/CDN, Festival de Otoño, Madrid, 27 septiembre

1993

ÓPERA

Dirección/diseño	<i>Alice</i> de Robert Wilson [Sobre <i>Alicia en el país de las maravillas</i> y <i>A través del espejo</i> de Lewis Carroll]
Música/libro	RW
Texto	Tom Waits, Katheleen Brennan
Dramaturgo	Paul Schmidt
Vestuario	Wolfgang Wiens
Iluminación	Frida Parmeggiani
Interpretación	Heinrich Brunke, Robert Wilson
Producción	Annette Paulmann, Stefan Kurt et al (Compañía del Thalia Theater)
Estreno	Thalia Theater
	Thalia Theater, Hamburgo, 19 diciembre

ÓPERA

Dirección/diseño	<i>Madama Butterfly</i> de Giacomo Puccini
adaptación	Robert Wilson
Estreno	Opéra Bastille, París, 19 noviembre

TEATRO

Dirección/diseño	<i>Alice in Bed</i> de Susan Sontag
Música	Robert Wilson
Producción	Hans Peter Kuhn
Estreno	Schaubühne am Lehniner Platz
	Hebbel Theater, Berlín, 15 septiembre

TEATRO

Dirección/diseño	<i>Orlando</i> de Virginia Woolf
Adaptación	Robert Wilson
Música	RW, Darryl Pinckney
Interpretación	Hans Peter Kuhn
Estreno	Isabelle Huppert
	Théâtre Vidy-Lausanne, Lausanne, 9 mayo

1994

TEATRO

Dirección/diseño	<i>Der Mond im Gras: einmal keinmal immer</i> de Robert Wilson.
Música	[Sobre cuentos de los hermanos Grimm y Georg Büchner]
Estreno	RW
	Robyn Sculkowsky
	München Kammerspiele, Múnich, 20-21 abril.

ÓPERA

Dirección/diseño	<i>Hanjo/Hagoromo: Dittico Giapponese</i> de Yukio Mishima (<i>Hanjo</i>) y Zeami (<i>Hagoromo</i>)
	Robert Wilson

Música/libro Estreno	Marcello Panni (<i>Hanjo</i>), Jo Kondo (<i>Hagoromo</i>) Teatro della Pergola, Florencia, 13 junio
TEATRO Dirección/diseño Textos Música Estreno	<i>T.S.E.: "come in under the shadow of this red rock"</i> de RW Robert Wilson T.S. Elliot y otros Philip Glass Case de Stefano (Orestidi di Gibellina), Gibellina, Sicilia, 3 septiembre
TEATRO Dirección/diseño Adaptación Música Interpretación Estreno	<i>The Meek Girl</i> de RW [Sobre un relato de Fyodor Dostoyevsky] Robert Wilson Wolfgang Wiens, RW Stefan Kurt, Gerd Bessler RW, Charles Chemin, Marianna Kavallieratos, Thomas Lehmann MC 93 Bobigny, París, 11 octubre
TEATRO Dirección/diseño Música Estreno	<i>Skin, Meat, Bones: The Wesleyan Project</i> de RW y Alvin Lucier Robert Wilson Alvin Lucier Theater Center for the Arts, Wesleyan Univ., Connecticut, 20/11.
1995	
CONCIERTO Dirección/diseño Música Estreno	<i>the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down- Rome Section</i> de Philip Glass Robert Wilson Philip Glass Carnegie Hall (American Composers Orchestra), Nueva York, 3 diciembre
DANZA Dirección/diseño coreografía Música Texto Vestuario Iluminación Sonido Interpretación Estreno	<i>Snow on the Mesa</i> de Robert Wilson RW George Antheil, Lou Harrison, Colin McPhee, música tradicional balinesa Paul Schmidt Donna Karan Jennifer Tipton Brad Fields Martha Graham Dance Company Eisenhower Theater, Kennedy Center, Washington DC, 9 noviembre
ÓPERA Dirección/diseño Estreno	<i>Bluebeard's Castle/Erwartung</i> de Bela Bartók (<i>Bluebeard's Castle</i>) y Arnold Schönberg (<i>Erwartung</i>) Robert Wilson Groben Festpielhaus (Salzburger Festpiele), Salzburgo, 24 agosto
TEATRO Dirección/diseño Texto Música Estreno	<i>Persephone</i> [Sobre la poesía de Ovidio] Robert Wilson Brad Gooch Philip Glass John Drew Theater, Guildhall, East Hampton, Nueva York, 28 julio
TEATRO Dirección/diseño	<i>HAMLET: a monologue.</i> [Sobre la obra de William Shakespeare] Robert Wilson

Adaptación	Wolfgang Wiens, RW
Música	Hans Peter Kuhn
Vestuario	Frida Parmeggiani
Iluminación	Stephen Strawbridge
Interpretación	RW
Producción	Alley Theatre, Houston
Estreno	Teatro Lirico (Piccolo Teatro di Milano), Milán, 9 mayo

1996

ÓPERA	<i>Oedipus Rex</i> de Igor Stravinsky con <i>Silent Prologue</i> de Robert Wilson
Dirección/diseño	RW
Música	Igor Stravinsky
Texto	Jean Cocteau
Estreno	Théâtre Châtelet, París, 12 noviembre

TEATRO	<i>Orlando</i> de Virginia Woolf
Dirección/diseño	Robert Wilson
Interpretación	Miranda Richardson
Estreno	Royal Lyceum Theatre (Edinburgh Festival), 13 agosto

ÓPERA	<i>Time Rocker</i> de Robert Wilson y Lou Reed
Dirección/diseño	Robert Wilson
Música/libro	Lou Reed
Texto	Darryl Pinckney
Estreno	Thalia Theater, Hamburgo, 12 junio

ÓPERA	<i>Four Saints in Three Acts</i> de Virgil Thompson y Gertrude Stein
Dirección/diseño	Robert Wilson
Música	Virgil Thompson
Libro	Gertrude Stein
Vestuario	Francesco Clemente
Iluminación	Jennifer Tipton
Estreno	Brown Theater (Houston Grand Opera), 26 enero

1997

TEATRO	<i>Gertrude Stein: Saints and Singing</i> de RW y Hans Peter Kuhn
Dirección/diseño	Robert Wilson
Texto	Gertrude Stein
Música	Hans Peter Kuhn
Vestuario	Hans Thiemann
Iluminación	RW, AJ Weissbard
Estreno	Hebbel Theater, Berlín, 4 noviembre

ÓPERA	<i>Prometeo: Tragedia dell'ascolto</i> de Luigi Nono
Dirección/diseño	Robert Wilson
Música	Luigi Nono
Libro	Massimo Cacciari
Sonido	André Richard
Vestuario	Halles de Scherbeek
Estreno	Festival Ars Musica, La Monnaie, Bruselas, 1 marzo

ÓPERA	<i>Pelléas et Mélisande</i> de Claude Debussy
Dirección/diseño	Robert Wilson
Música	Claude Debussy
Libro	Maurice Maeterlink
Vestuario	Frida Parmeggiani
Iluminación	Heinrich Brunke, RW
Estreno	Palais Garnier (Opéra National de Paris), 7 febrero

4.3 Obra audiovisual

CINE

Slant

The House [incompleto]

Watermill

Konrad Henkel Film Portrait [incompleto]

Overture for a Deafman

[Don Juan Último-acto III]

VÍDEO

Video 50

Deafman Glance

Stations

Spaceman

The Breakfast Table [incompleto]

The Death of King Lear

La femme à la cafetérie

Mr. Bojangles' Memory

VÍDEOINSTALACIONES

Spaceman

Mr. Bojangles' Memory

Al director más visual de la escena contemporánea parece no interesarle mucho la tecnología electrónica. El cine nunca se menciona como uno de sus referentes principales. Y el paisaje del “teatro de las imágenes” se describe en algún lugar fuera del mundo audiovisual. Todo ello a juzgar por la escasa producción en cine y vídeo de Robert Wilson comparada con su enorme obra teatral. No obstante, existe una clara conexión entre los trabajos de Wilson en conjunto. Son productos de una visión única, global. De modo que la estética que se muestra a través de un *performance* o de un diseño de escenografía está vinculada a la propuesta de sus vídeos. Existe además una cierta continuidad en la producción audiovisual de Wilson —aunque no prolífica y con algunos lapsus—, según indican las fechas: 1963, 1970, 1971, 1976, 1978, 1981, 1982, 1984, 1989, 1991, 1992. Continuidad como ramificación de una actividad creadora constante en la que hay un mayor énfasis en las artes escénicas y plásticas. Wilson es el guionista-director-diseñador de todas las obras audiovisuales en las que ha

participado. Normalmente se trata de coproducciones entre la Byrd Hoffman Foundation y canales de televisión o instituciones públicas de Europa. En la lista aparecen algunos trabajos inacabados o que no se llegaron a producir (bajo la indicación "incompletos"), así como el cortometraje que aparece en *Don Juan último*. Mencionar también que Wilson empleó imágenes de cine en sus primeros *performances* como en *Piezas de danza* presentado en el Pratt Institute (1964) y la *Pieza de danza* en el New York World's Fest (1965).

1963

VÍDEO	Slant	<i>Inclinación</i>
Duración		10 min. aprox.
Dirección		Robert Wilson
Producción		NET-TV
		Pratt Institute, Brooklyn, Nueva York

Cortometraje abstracto.

1970

CINE	The House	<i>La casa</i>
Formato		16mm
Dirección		Robert Wilson

Cortometraje incompleto rodado en San Antonio que presenta la historia de una mujer —interpretada por Jearnine Wagner— que intenta infructuosamente comunicarse con los demás, con el árido paisaje de Texas como fondo.

1969

CINE	Watermill	<i>Molino de agua</i>
Formato		16mm
Dirección		Robert Wilson
Producción		Byrd School

Documental educativo que muestra los ejercicios de movimiento en siete partes creados por Wilson y ejecutados por estudiantes del Iona State College y miembros de la Byrd School. Se rodó en Watermill, Long Island, durante el verano.

1971

CINE	Overture for a deafman	<i>Overtura para un sordo</i>
Formato		16 mm
Dirección		Robert Wilson

1976

VIDEOINSTALACIÓN	Spaceman	<i>Hombre del espacio</i>
PERFORMANCE		
Dirección		Robert Wilson en colaboración con Ralph Hilton
Interpretación		Ralp Hilton, RW, Christopher Knowles
Producción		The Kitchen Center for Video and Music, Nueva York

Spaceman, situado sobre un tubo de plástico transparente de 12x3 1/2x65 supone la primera vez que Robert Wilson usa el vídeo como parte integral de una experiencia teatral. Las imágenes, el retrato, la naturaleza muerta y el paisaje se muestran a través de los *performers*, los elementos de la escenografía, la iluminación y cintas de vídeo pregrabadas. Ocho juegos diferentes de vídeos se ven en veinte monitores colocados entre los actores y elementos de la escena. La abstracción del tema de este trabajo gira en torno a "una cosa verde" inidentificada que aparece en la playa. (Informe anual, The Kitchen Center for Video and Music, 1975-76).

1978

VÍDEO *Video 50*

Duración	50 min.
Dirección	Robert Wilson
Música	Alan Lloyd
Iluminación	Renato Berta
Productor	Robert Boner, Caroline Arrighi
Story-boards	Tom Wooddruff
Interpretación	Lucinda Childs, Philippe Chemin, Laura Condominas, RW, Bénédicte Pele, Michel Guy, Louis Aragon, et al.
Producción	Film Video Collectif, Lausanne, y ZDF (Zweites Deutsches Fernsehen, Alemania) Grabación Centre Georges Pompidou, París

Vídeo para televisión realizado con aproximadamente 100 episodios de 30 segundos.

1978

VÍDEO *The Breakfast Table* *La mesa del desayuno* [inacabado]

Dirección	Robert Wilson
Story-boards	Tom Wooddruff

Vídeo para televisión que no terminó de producirse, basado en el desarrollo de un episodio de *Video 50*.

1981

VÍDEO *Deafman Glance* *La mirada del sordo*

Dirección	Robert Wilson
Producción	Byrd Hoffman Foundation, Nueva York

1982

VÍDEO *Stations*

<i>Estaciones</i>	
Duración	57 min.
Dirección/diseño	Robert Wilson
Música	Jacob Stern (1 versión), Nicolas Economou (2 versión)
Coreografía	Jim Self
Escenografía	Tom Kamm
Iluminación	Danny Franks
Story-boards	Tom Wooddruff
Productor	Lois Bianchi
Interpretación	Margaret Jane Linney, Robert Hock, Jamie Nodell, Larry Mataresse, Carole Davis, et al.

Producción Byrd Hoffman Foundation en asociación con INA (Institut National d'Audiovisuel, Francia) y ZDF.
Grabación Video Matrix, Nueva York

Stations es un trabajo para televisión concebido en 1978 como una serie de 13 episodios de 30 minutos bajo el título "Robert Wilson presenta". Ese mismo año Woodruff creó *storyboards* para una sola pieza de televisión de 13 secciones llamada *Video-13*, que finalmente fue retitulada *Stations*.

1984

VIDEOINSTALACIÓN **Spaceman**
PERFORMANCE

Dirección Robert Wilson y Raph Hilton en la exposición "La imagen luminosa"
Producción Stedelijk Museum, Amsterdam

Esta videoinstalación formó parte de la exposición "The Luminous Image" que reunió trabajos de 22 videoartistas. Se trataba de una nueva versión del vídeo-performance de 1976 con un solo intérprete (Ralph Hilton no apareció en los créditos).

1985

CINE Konrad Henkel Film Portrait *Retrato Cinematográfico de Konrad Henkel*
Dirección Robert Wilson
Storyboards Tom Woodruff

En junio de 1985 Wilson trabajó con Woodruff en un film que no llegó a producirse.

1989

VÍDEO The Death of King Lear *La muerte del rey Lear*
Dirección Robert Wilson
Producción Televisión Española

VÍDEO La femme à la cafetière *La mujer de la cafetería*
Duración 6 min.
Dirección/diseño Robert Wilson sobre el cuadro de Paul Cezanne
Fotografía Renato Berta
Sonido Hans Peter Kuhn
Interpretación Suzushi Hanayagi, Consuelo de Haviland
Producción Musée d'Orsay, INA y la Sept, París

La femme à la cafetière forma parte de una serie de cortometrajes basados en cuadros del Musée d'Orsay.

1991

VÍDEO Mr Bojangles' Memory *La memoria del Sr. Bojangles*
Dirección Robert Wilson
Producción CCI/Centre Georges Pompidou, París

1992

CINE [Don Juan último-Acto III]

Dirección/diseño Robert Wilson

Fotografía José Luis López Linares

Producción Telemadrid, Centro Dramático Nacional y Festival de Otoño, Madrid

Don Juan último-Acto III es el título funcional del tercer acto de la obra *Don Juan último* de Vicente Molina Foix y Robert Wilson. Fue rodado en la sierra de Madrid por el director de fotografía de cine José Luis López Linares y producido por Telemadrid (bajo la dirección de José Ramón Pérez Ornia).

4.4 Obra plástica. Estética global

DIBUJO / PINTURA

Exposición "Robert Wilson's Vision" 1991

Museum of Fine Arts, Boston

Contemporary Arts Museum, Houston

San Francisco Museum of Modern Art

DISEÑO DE MUEBLES

Exposición "Mr BOJANGLES' MEMORY og son of fire" 1992

Centre George Pompidou, París

La obra plástica de Robert Wilson es toda su obra. Se ha definido su propuesta estética como "teatro de imágenes". Los críticos de ópera alaban su labor escenográfica. Graduado en diseño de interiores, desde sus inicios no ha cesado de dibujar sobre los escenarios. En exposiciones individuales y colectivas, dentro y fuera del ámbito teatral, la producción con la que opera RW Ltd. —la compañía de Wilson que gestiona su obra plástica— es inmensa. La siguiente relación de títulos muestra tan sólo una selección de trabajos significativos. Como exponente de su obra, más que como exhaustivo inventario, a continuación aparecen dos apartados: DIBUJOS, PINTURAS, OBJETOS, INSTALACIONES recoge una selección de las obras presentadas en la exposición "Robert Wilson's Vision" en el Museum of Fine Arts de Boston en 1991, y DISEÑO DE MUEBLES es una lista de las piezas de la retrospectiva "MR BOJANGLES' MEMORY og son of fire" en Centre George Pompidou, París, 1992.

Junto a la exposición que tuvo lugar en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), ambas retrospectivas constituyen las mayores muestras públicas de la obra de Wilson. El recuento de las piezas más destacadas que en ellas se mostraron da una idea de sus trabajos plásticos más representativos.

Dibujos / pinturas / objetos / instalaciones

EXPOSICIÓN "ROBERT WILSON'S VISION" 1991

Museum of Fine Arts, Boston, 6 febrero-21 abril

Contemporary Arts Museum, Houston, 15 junio-18 agosto
San Francisco Museum of Modern Art, 19 septiembre-1 diciembre

Algunas de las piezas más significativas:

SALA I

"Visualizaciones que se experimentan en la niñez recuperadas en sueños y alucinaciones".¹

Knee Plays Byrd *The Knee Plays (the CIVIL warS)*

Puppet *The Knee Plays (the CIVIL warS)*

Panther Costume *The Knee Plays (the CIVIL warS)*

Golem Costume *Death Destruction & Detroit*

Freud Chair *The Life and Times of Sigmund Freud*

Einstein Chair *Einstein on the Beach*

SALA II "Sofisticada aproximación a la historia".²

Memory of a Revolution [instalación] "Piedras y bloques de construcción sólida".³

Drawings *Cosmopolitan Greetings, Medea, the CIVIL warS, Doktor Faustus, Parsifal, Swang Song*

SALA III "Aura tecnológica de la cultura urbana".⁴

Beach Chairs *Death Destruction & Detroit*

Esmeralda's Bed

I was sitting on my patio...

Chair for Marie Curie

Lead Arm

Cowboy Boots

Drawings *Alceste, Great, Day in the Morning, De Materie, Einstein on the Beach*

Diseño de muebles

EXPOSICIÓN "MR BOJANGLES'MEMORY og son of fire" 1991-92

Centre Georges Pompidou, París

6 noviembre 1991-27 enero 1992

1969

Sigmund Freud (Freud's chair/Hanging chair) de *The Life and Times of Sigmund Freud*, malla metálica, 90x24x24 cm. Edición: 12 ex. Dosi Delfin/RW Work Ltd. Propiedad: RW Work Ltd, NY.

1972

Medusa (Overture chair) de *Overture for KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE a story about a family and some people changing*, chène, cobre, vinilo, agua y gas, chaise: 137x91x91 cm, réservoir: 33x396x579 cm, socle: 60x182x182 cm. Edición: 6 ex. Dosi Delfin/RW Work Ltd. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York.

1973

Joseph Stalin (Stalin chairs) de *The Life and Times of Joseph Stalin*, plomo sobr fibra de verre, 83x154x154 cm Propiedad: Fonds National d'Art Contemporain, Puteaux (Francia).

1974

Queen Victoria (Queen Victoria chairs) de *A letter for Queen Victoria*, plomb sur contre-plaqué, cuivre, lampes électriques, 173x120x120 cm. Edición: 6 ex. Dosi DELfin/RW Work Ltd. Propiedad: Mme. Hélène David-Weill, París.

1976

Albert Einstein (Einstein chair) de *Einstein on the Beach*, tuyau galvanizado, 226x25x25 cm. Edición: 6 ex. Dosi Delfin/RW Work Ltd. Propiedad: M. Paul Walter, Nueva York.

1977

Lucinda (Patio sofa) de *I was sitting on my patio this guy appeared I thought I was hallucinating*, acier, 83x166x47 cm. Edición: 12 ex. Paula Cooper Inc. Propiedad: Paula Cooper Gallery, Nueva York.

1979

Rudolf Hess (Rudolf Hess beach chairs) de *Death Destruction and Detroit*, níquel cromado, 78x199x60 cm y 55x199x69 cm. Propiedad: 6 ex. Dosi Delfini/RW Work Ltd., Nueva York.

1986

Alcestis (Crocodile king/Bambo throne chair/Alcestis) de *Alcestis*, 2 chaises faisant partie de la salle à manger de Betty Freeman, prototipo: bambú rond. Colección permanente del Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles / bambú ron, crin, frêne, 159x121x48 cm. Edición: 3 fois 6 ex. Dosi Delfini/RW Work Ltd./Paula Cooper Gallery. Propiedad: Paula Cooper Gallery NY.

Betty Freeman (Betty Freeman bronze chair), chaise faisant de la salle à manger de Betty Freeman, marbre y bronce, 91x45x45 cm. Propiedad: The Whitelight Foundation, California.

1987

Franz Kafka (Kafka's chair) de *Death Destruction and Detroit*, prototipo, acier, 83x34x29 cm. Propiedad: M. Thomas Ammann, Zúrich.

Heiner Müller (Quartet sofa) de *Quartet*, prototipo, bois, nouse, soie noire, 159x58x85 cm. Propiedad: M. Thomas Ammann, Zúrich.

Herod (Herod's throne), metal, 147x72,5x30 cm. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York.

Herodias (Herodias chair), cobre, 49x48,5x21 cm. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York.

John The Baptist (Jochanaan's chair), cobre, 101x54,5x30,5 cm. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York.

Parzival (Parzival: A chair with a shadow) de *Parzival*, bois laqué, 106x38x40 cm. Edición: 15 ex. Dosi Delfini/RW Work Ltd./Paula Cooper Gallery. Propiedad: Paula Cooper Gallery, NY.

Parzival society (Parzival society table and chairs "A") de *Parzival*. Parzival society chair "A" (4 pieds), aluminio brossé y bronce, 61x40x40 cm / Parzival society chair "A" (3 pieds), aluminio brossé y bronce, 61x48x48 cm / Parzival society chair "A", aluminio brossé, 34x50x50 cm. Edición: 6 ex. Dosi Delfini/RW Work Ltd. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York.

Salome (Salome throne), silla: latón, 45x50x46,5 cm / 2 sceptres: glace y metal argenté, partiellement doré, 125x4 cm y 110x3,5 cm. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York.

Salome's Room de *Salome*. Instalación presentada en la exposición Energieen, Stedelijk Museum, Amsterdam.

1988

Bessie Smith (Bessie Smith breakfast chairs) de *Cosmopolitan greetings*, bois laqué blanc, 106x45x45 cm. Edición: 12 es. Dosi Delfini/RW Work Ltd./Paula Cooper Gallery. Propiedad: Paula Cooper Gallery, Nueva York.

St. Sebastian (Saint Sébastien judge's throne) de "Le martyre de Saint Sébastien", bois, base: 140x200 cm, trône: 70x88x175 cm, torche: 30x30x188 cm. Edición: 6 ex. Dosi Delfini/RW Work Ltd. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York.

1989

Anton Chekhov (Ball and stick) de *Schwanengesang*, balle de bronze patinado, 20 cm y bâton de acier, 239x3 cm. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York.

Dennis (Dennis chair) de *De materie*, contre-plaqué et pin de l'Oregon, 40x35x80 cm. Edición: 4 ex. Dosi Delfini/RW Work Ltd. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York.

Esmeralda (Esmeralda sofa) de *Doktor Faustus*, bois, acier y laque, 208x47x92 cm. Edición: 12 ex. Dosi Delfini/RW Work Ltd. Propiedad: Paula Cooper Gallery, Nueva York.

Nijinsky (Hanging table) de *The Life and Times of Sigmund Freud*, malla metálica, 59x13x87 cm. Edición: 12 ex. Dosi Delfini/RW Work Ltd. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York.

Orlando (Orlando: A little door) de *Orlando*, bronze brossé, 13,8x2x26 cm. Propiedad: Galerie Annemarie Verna, Zürich.

Serenus Zeitblom (Faustus mesh table, screen) de *Doktor Faustus*, grille metálica, 230x80x75 cm. Edición: 2 ex. Dosi Delfini/RW Work Ltd. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York.

Sewing ladies (Faustus revolving chairs) de *Doktor Faustus*, bois y metal, vernis, noyer, acajou y laque, 40x40x80 cm. Edición: 9 ex. Dosi Delfini/RW Work Ltd. Propiedad: RW Work.

Pierre Curie Marie Curie (Pierre Curie chair) de *De materie*, fige d'acier, feuille de metal, 30x27x120 cm. Edición: 15 ex. Dosi Delfini/RW Work Ltd. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York / (Chair for Marie Curie) de *De materie*, glace, cuivre, étamé, néon, batterie, 40x30x137 cm. Edición: 12 ex. Dosi Delfini/RW Work Ltd. Propiedad: RW Work Ltd., NY.

Piet Mondrian (Mondrian chair) de *De materie*, bois, 40x40x80 cm. Propiedad: RW Work.

Virginia Woolf (A bed for Virginia Woolf) de *Orlando*, laque, acier y bois, 224x50x19,5 cm. Edición: 9 ex Galerie Annemarie Verna. Propiedad: Galerie Annemarie Verna, Zürich.

1990

King Lear (Lear bed) de *König Lear*, bois, plomo, acier peint argent, 800x50 y 30x35 y 20 cm. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York

Peg leg (Peg leg) de *The Black Rider: The Casting of the Magic Bullets*, aluminio, 175x74x1,3 cm. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York.

The fool (King Lear/Fool chair) de *König Lear*, bois, placa de cobre y plomo, 102x98x40 cm. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York.

1991

Amadeus (Amadeus) de *La flûte enchantée*, 3 sillas: fer rond, 150,220,145 cm. Fabricación: Gilbert Kadyszewski, París. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York.

Amfortas (Amfortas litter) de *Parsifal*, bois con piedra incrustada, 250x50x20 cm. Prototipo. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York.

Henrik Ibsen (Honis's bed) de *When We Dead Awoken*, bronce, bois y acier, 183x73x43 cm. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York.

Pamina (Pamina's bed) de *La flûte enchantée*, fer rond, 350x55x40 cm. Propiedad: RW Work.

Saddam Hussein (A chair for Saddam Hussein), bois y béton, 171x25x240 cm. Fabricación: Zeit Magazin. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York.

Sarastro (Sarastro) de *La flûte enchantée*, cabeza: latón, lit: bois recouvert de tissu, 365x120x60 cm. Propiedad: RW Work Ltd., Nueva York.

4.5 Colaboradores. Figuras a la luz y la sombra

Son las figuras a la luz y la sombra de la obra de un artista. Desde distancias muy diversas se acercan a contemplar o bien a intervenir en el trabajo de Robert Wilson. Desde regiones del arte y del mundo muy dispares todos ellos forman parte del planeta Wilson. Los siguientes apartados, pues, son selecciones. La relación de colaboradores es más amplia y en el resto de los casos se trata de breves referencias. Compositores/Autores: Presenta la lista completa de los compositores y los autores cuyas obras ha montado Wilson: siguiendo el texto original o realizando adaptaciones él mismo o con dramaturgos o escritores. Formación: Indica los escasos profesores que Wilson reconoce. Colaboradores: Presenta a los artistas y profesionales más destacados que han trabajado con Wilson. (Aparecen figuras conocidas del arte contemporáneo tanto como personas vinculadas a Wilson en diversas producciones o durante varios años).

No todos han salido a recibir las ovaciones del público al final de la función. (O los abucheos). Y muchos son personas poco conocidas incluso dentro del ámbito profesional en el que desarrollan su trabajo. Son los colaboradores de Wilson. Así lo describe el autor Laurence Shyer:

Robert Wilson. Artista. Director. *Performer*. Fenómeno. Y colaborador. Detrás de los espectáculos visionarios de Robert Wilson se encuentra un auténtico ejército de diseñadores, escritores, dramaturgos, actores, bailarines, compositores y productores, algunos famosos y otros escasamente conocidos, todos ellos esenciales para la creación del trabajo. Entre los de primera fila están las estrellas de rock David Byrne y Laurie Anderson, el compositor Philip Glass, la cantante de ópera Jessye Norman, el autor Heiner Müller, el poeta Allen Ginsberg, la coreógrafa Lucinda Childs, así como amigos, amas de casa, ancianos, enfermos mentales, gente que [Wilson] ha encontrado en la calle y personas únicas como Raymond Andrews, el chico negro sordo cuya comunicación no verbal y sus dibujos inspiraron a Wilson, y Christopher Knowles, un joven deficiente mental que ha creado una serie de obras de teatro [junto a Wilson]. Tal vez el gran

talento de Wilson haya sido siempre su respuesta hacia la gente. Tiene una gran habilidad para obtener lo mejor de quienes le rodean y casi sin esfuerzo asimila sus ideas y aptitudes dentro de su propia estética. Ann Wilson, una artista con la cual trabajó en los primeros años de su carrera, lo ha puesto de la siguiente forma: “La auténtica genialidad de Bob es que es capaz de ver un momento, medirlo, iluminarlo, pesarlo y encontrarle su lugar adecuado”. Sus fórmulas teatrales abiertas también ofrecen a sus colaboradores —escritores y músicos, sobre todo— el espacio en el que pueden expresarse y perseguir sus propios intereses. Wilson comparó en alguna ocasión su método organizativo con el de un arquitecto, al crear “una amplia estructura, como un edificio de apartamentos, dentro del cual cada artista puede construir su propia casa”. (El grado de libertad que Wilson da a sus colaboradores, por supuesto, varía mucho según la relevancia de su trabajo y su apreciación de éste).⁵

“Incluso los colaboradores fallecidos, Shakespeare, Mozart y Wagner, son sometidos a su sensibilidad”,⁶ señala John Rockwell.

COMPOSITORES/AUTORES

Compositores: Wolfgang Amadeus Mozart, Richard Wagner

Escritores: William Shakespeare, Gertrude Stein

Influencias: Martha Graham, Merce Cunningham, Alwin Nikolais, George Balanchine, Jerome Robbins

FORMACIÓN

Paolo Soleri, George McNeil

COLABORADORES

Compositores/músicos: Gavin Bryars, David Byrne, Igor Demjen, Nicolas Economou, Peter Gabriel, Philip Glass, Hans Peter Kuhn, Rolf Lieberman, Alan Lloyd, Lou Reed, Tom Waits

Escritores: William S. Burroughs, Allen Ginsberg, Heiner Müller, Susan Sontag

Dramaturgos: Holm Keller, Annette Michelson, Maita di Niscemi, Wolfgang Wiens

Directores/Artistas: Laurie Anderson, Meredith Monk, Jean-Claude Van Italie

Coreógrafos: Lucinda Childs, Andy De Groat, Suzushi Hanayagi

Actores/*performers*: Isabelle Huppert, Uta Lampe, Cindy Lubar, Dominique Sanda, Sheryl Sutton, David Warrilow, Christopher Knowles

Cantantes: June Anderson, Teresa de Berganza, Barbara Hendricks, Plácido Domingo, Alfredo Kraus, Jessye Norman, Shirley Verret

Asistentes de dirección: Ann-Christin Rommen, Giuseppe Frigeni

Diseñadores de escenografía: Tom Kamm, Fred Kolo, Christophe de Menil, Richard Nelson Thomas Woodruff, Peter Bottazi

Diseñadores de iluminación: Heinrich Burke, Beverly Emmons, Jennifer Tipton, AJ Weisbard

Diseñadores de vestuario: Frida Parmeggiani, Jacques Reynaud

Diseñadores de moda: Giorgio Armani, Donna Karan, Gianni Versace

Productores: Robert Brustein, Pierre Cardin, Michel Guy, Harvey Lichtenstein, Bénédicte Pesle, John Rockwell, Elisabeta di Mambro

Agente de arte: Paula Cooper

Compañías/Centros de producción: Thalia Theater, Hamburgo; Berliner am Lehinner Platz, Berlín; Brooklyn Academy of Music, NY; Lincoln Center, NY; Martha Graham Dance Company, NY; School of Byrds, NY; American Repertory Theatre, Cambridge

¹ Laurence Shyer, *Robert Wilson and His Collaborators*, Theater Communications Group, Nueva York, 1989. Incluye un prólogo de Robert Brustein, introducción de Shyer, entrevistas y reseñas del trabajo de colaboradores destacados, biografía de Wilson y comentarios de algunos creadores y figuras de interés vinculados a su obra.

² John Rockwell, "Staging Painterly Vision", *The New York Times Magazine*, Nueva York, 15 noviembre 1992, pág. 24.

5.1 Selección de textos

A continuación aparece una serie de textos de Robert Wilson (textos 1, 3, 4, 5, 6, 7 y 8), Wilson y Heiner Müller (textos 9 y 10), el programa de mano de *Freud* (texto 2) y el texto completo de *I Was Sitting* (texto 6). Todos ellos son muestras inéditas en España del trabajo de Wilson. Casi todos los documentos seleccionados aquí han sido extraídos de materiales originales pertenecientes a la Byrd Hoffman Foundation, encontrados en la Biblioteca de Libros Raros y Manuscritos de la Universidad de Columbia en Nueva York. Dado el carácter de investigación del presente estudio acerca de Wilson incluimos aquí algunos textos que tienen un valor como muestras de su obra —desconocidas (no publicadas) o poco conocidas—, sobre todo en sus primeros años de creación artística, cuando surgen las bases de su propuesta estética.

- 1 Prologue to *The King of Spain* (1969)
Byrd Hoffman Foundation, Nueva York, 1969
- 2 *The Life and Times of Sigmund Freud* (1969)
Brooklyn Academy of Music, Nueva York, 1969
- 3 *Overture for KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE* (1972)
Byrd Hoffman Foundation, Nueva York, 1972
- 4 *A Letter for Queen Victoria* (1974)
Byrd Hoffman Foundation, Nueva York, 1974
- 5 *A Letter for Queen Victoria* (1974)
Musée Galliera, Paris, 1974
- 6 *The \$ Value of Man* (1975)
Byrd Hoffman Foundation, Nueva York, 1977
- 7 *I Was Sitting On My Patio This Guy Appeared I Thought I Was Hallucinating* (1977)
Byrd Hoffman Foundation, Nueva York, 1977
- 8 *The Man in the Raincoat* (1981)
Theater der Welt, 1981
- 9 *the CIVIL warS a tree is best measured when it is down* / Sección holandesa (1983)
Byrd Hoffman Foundation, Nueva York/Maulenhoff International, Amsterdam, 1983
- 10 *the CIVIL warS a tree is best measured when it is down* / Sección americana (1985)
American Repertory Theatre, Cambridge, Massachusetts, 1985

5.2 Selección de imágenes

A continuación aparece una serie de dibujos de Robert Wilson. Como los textos seleccionados, se trata de muestras gráficas del trabajo de Wilson inéditas en España. Asimismo casi todos los dibujos han sido extraídos de materiales originales pertenecientes a la Byrd Hoffman Foundation. También como en el caso de los textos que aparecen en las páginas precedentes, las imágenes escogidas pertenecen en su mayoría a las primeras obras de Wilson, si bien en este caso hemos completado la selección visual con imágenes de algunas de sus obras más representativas (*DDD*, *the CIVIL warS*, *La flute enchantée*...).

- 1 *Poles / Ohio Summer Pole Project* (1968)
Byrd Hoffman Foundation, Nueva York, 1968
- 2 *Overture to the Fourth Act of Deafman Glance* (1970)
Byrd Hoffman Foundation, Nueva York, 1970
- 3 *The \$ Value of Man* (1975)
Byrd Hoffman Foundation, Nueva York, 1977
- 4 *Einstein on the Beach* (1976)
"Robert Wilson", Editions du Centre George Pompidou, París, 1991
- 5 *Death Destruction and Detroit I* (1979)
"Robert Wilson", Editions du Centre George Pompidou, París, 1991
- 6 *the Knee Plays / the CIVIL warS* (1984)
Byrd Hoffman Foundation, Nueva York, 1984
- 7 *Le martyre de saint Sébastien* (1988)
MC 93 Bobigny, París, 1988
- 8 *When We Dead Awoken* (1991)
American Repertory Theatre, Cambridge, Massachusetts, 1991
- 9 *La flute enchantée* (1991)
"Robert Wilson", Editions du Centre George Pompidou, París, 1991
- 10 *Alice* (1992)
Byrd Hoffman Foundation, Nueva York, 1992

FUENTES DOCUMENTALES ACERCA DE LA OBRA DE ROBERT WILSON

 In Grailville, Loveland, Ohio, it was late one night last summer. I had been working very hard and was very tired. I would start off working by standing in the room for a long time without moving. The first movement I thought about after my body was relaxed was a feeling that I was going up. I started jumping and jumping. There was laundry that had been left in the space, in the barn that was more like a chapel, and I got into all this laundry and there were a lot of sheets and clothing that belonged to the people at Grailville and I began tying them all on me. It was like--I've never had that kind of experience before--like a bright light, like two very strong images springing up. Oh wait--before that I had been thinking earlier about...no, before that I had been lying on the floor thinking about the time when I was in the Second Grade I had a teacher by the name of Mrs. Weebush and she said to us, SUE

What would you like to be when
you grow up? And she said,

A NURSE

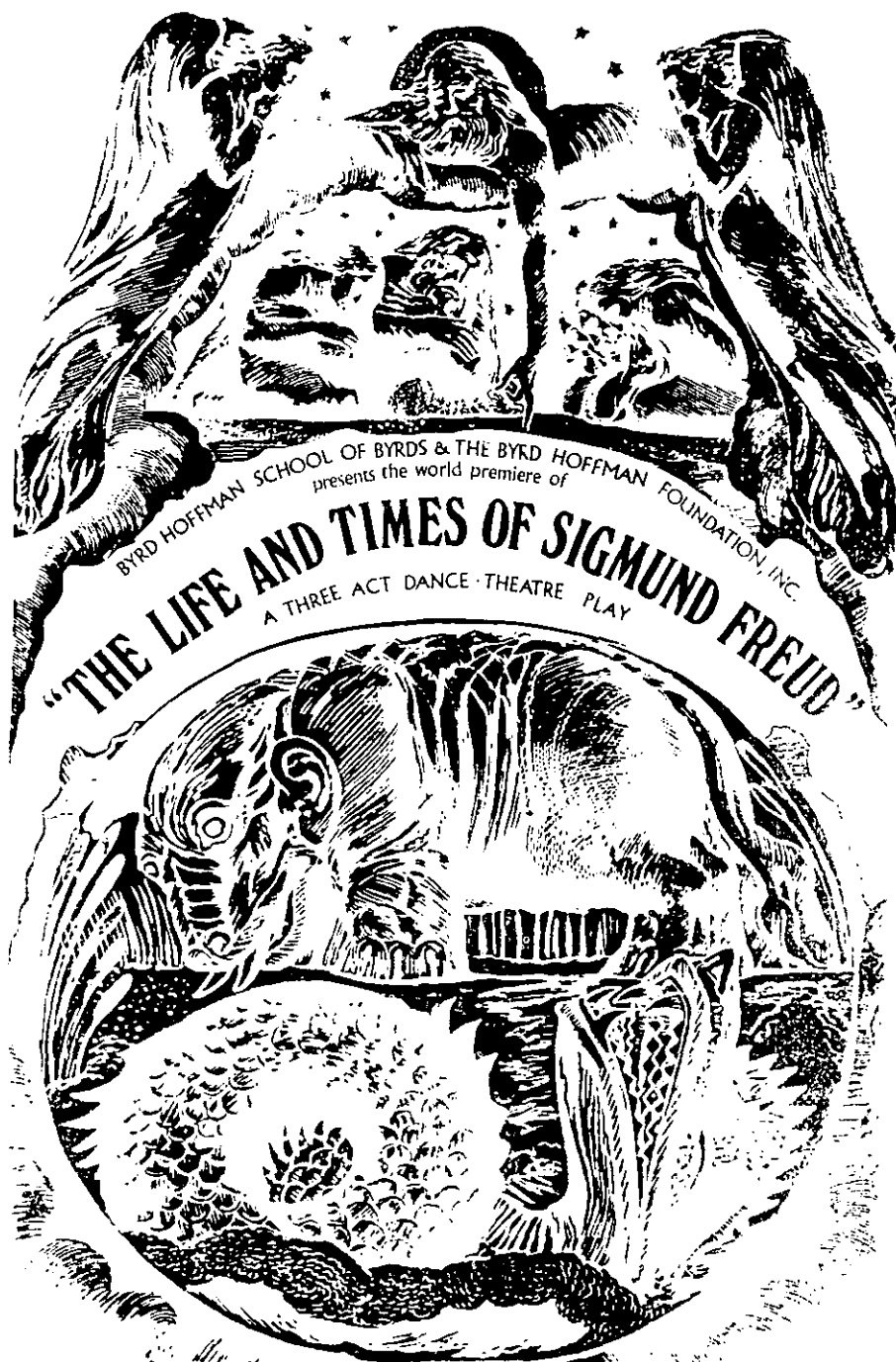
She said JOE,

What would you like to be when
you're big? And he said,

A FIREMAN and she said SARA,

and I said,

THE KING OF SPAIN



BROOKLYN ACADEMY OF MUSIC, OPERA HOUSE, 30 LAFAYETTE AVE. BKLYN., N.Y.

Thursday December 18th & Saturday December 20th 8:30 PM 1967

Tickets: \$3.50 & \$5.00 Students \$2.00

A STORY ABOUT A FAMILY AND SOME PEOPLE CHANGING

VANITIES VOYAGING VACUUMING VEILS.
VARIETES VALLEYING VASTLY VORTEX.
VAGUERIES VAGABONS VOLLEYING VIRGINS.
VERITIES VENTURING VIOLENTLY VEILED.

fools follow fears
fears follow feels
feels follow fellow feeds
feeds follow fools

Genetive Love.
(OVALtude too COB MOUNTING add guerdDIDyouTELLus, a STALLling
a BOUT a FUMBLEee ann SUB peepWHOLE chaseSING)

talk corally
tell colony
tame conomy
toll core

QUANTITIES COLLEGING CARRIAGING CLOTHES.
COMEDIES CARRYING CAREFUL CORTEX.
QUALITIES CAMBI-CATHELIAL CHORALS.
COASTLINES CLASSICALLY CLEARFUL.

wheat whent wheigh wheighly whaaaaa whaaaaa whalet. Hoota.

dim demonly
damn diligent
don decadent
do dumb

Hoboep bedoboep bedoboep bedoo.
Melanie melody megady too.

A STORY ABOUT A FAMILY AND SOME PEOPLE CHANGING

do?
do you?
do you do do?
don't we.
oui do.
we do.
doot.
do.

SOULSTICES SALLYING SUBSTITUTE SAILS.
SANCTITIES SCOURACING SEPHALITE CERVIX.
CERTITUDES CIRCLING CERTAIN SEDUCTIONS.
SERVICES CIRCUITING SALTED CELIBATES.

fry fishly
fly freshly
find fightly
fight fright

fish freely
flee feetly
feel fleshly
fry flight

Whooooooooooooooooo Whooooooooooooooooo Whhhheeeeeeeed deeeee deeee deee deet.
Deet.

FORTRESSES FOLLYING FIDGETING FELLS.
FELLOWSHIPS FASTENING FALLING FAULTX.
FALLACIES FACETING FACTORED FOLDS.
FAMILIES FASHIONING FEEBLE FOIBLES.

jar jealousy
jolt gently
join jesturing
jeer laded

jim gemly
jail genetals
jerk joyously
jump lack

PASSAGES PARRYING POSTHUMOUS PLAYS.
PARODIES PARROTING POSSIBLE PLAYTEXT.
PROPERTIES PLUMMETING PALPABLE PORTIONS.
PARIETIES PALPATING PLIANTLY PALED.

This is
This it
is it.

This it
Thit it
it it.

Polly pom
Pim pom
Pim pam pom.

Opalacial lily towers hour achoired listening given gone.
Pagirathick mandicator palmegaitting gotted genesthail,
properly.

REAP ROSES
READ ROACHES
REACH RIVERS
RIDE RISE

LEAP LOSSES
LEAD LILIES
LEAVE LEADING
LIVE LIED

aBEND aMEND
a men a bend
den
dem
demmon
an end
un end
a mend
amen to a men
a don't
a men
Hoota.

BYRD HOFFMAN/KENNETH KING/ANN WILSON
ALL MY LOVE Cindy

HAP HAT HATH HATH HAT HAP HAT HATH HAT HATH
HAP HAT HATH HATH HAT HAP HAT HATH HAT HATH
HAP HAT HATH HAT HAT HAP HAT HATH HAT HATH

HAT HAT! HAT ~~HAT~~ HAT HAT HAT ~~HAT~~ ~~WHAT~~ ~~WHAT~~

HAP HAT HATH HAT HAT HAT HAT

DOP
WATER
IMPEREL
WHA
LWA

HAP HAT HATH ~~the~~ HAT HAP #X#
HAT HATH HATH HAT HA#X# OK OK

(The word "the" is written above the first "HATH". The words "#X#" are crossed out with diagonal lines.)

HATH HATH HATH HATH HATH HATH HATH HATH HATH HATH
HAP HAT I CAN'T BELIEVE YOU ARE A LAWYER'S ASSISTANT

HAD HAT HATH HAT HAT H

HAP HAT HATH HAT HAT IN

HAP HAI HATH HAT HAT
HAP HAT HATH HAT HAT

HAT HAT HAT HAT HAT

HAT HAT HAT HAT HAT HAT
HAT HAT HAT DON'T YOU KNOW THAT IS IPSICK

~~HAT~~ HAT - HATH - HAT HAP DIPSICK
IT DOESN'T MEAN A THING

WILLIAM L. GAINES - IT DOESN'T MEAN A THING

[Handwritten notes and scribbles at the bottom of the page, including "what's been", "HERE", "OK", "THE", "MEK", "HAR", and various illegible marks.]

THERE
 DE OREGON
 OR 60

~~SECRET~~

[illegible]

OK WELL I GUESS WE COULD AH...
(15 SECONDS)
OK WELL I GUESS WE COULD AH...
(10 SECONDS)
WELL OK OK OK WHAT?

2
OK OK
WELL, OK OK

3
WELL OK OK OK WELL
WELL OK OK OK WELL A
WELL A OK OK OK WELL
WELL OK OK OK WELL

4
OK OK OK OK OKAY
OKAYK OK OK 0
OK OK OK OK 0
0

1 SAVE TIME

(CHRIS ENTERS AND MAKES TAPERECORDING)

[illegible]

Prologue

The stage is the same as in the prologue for Act I. The books are gone. The screen is down. The arches once again reveal a brightly lit vast space. The sound of surf is heard in the background. A woman is standing downstage left her back to the audience. She is wearing a white silk shirt and black rayon pants. She ignores her surroundings, moving in a totally self-absorbed manner following her own thoughts in silence. She moves slowly in a complete turn taking four minutes.

Blackout

When the lights come up the arches once more are filled with grey filing books. The woman is back in position. The woman turns toward the audience and speaks, her words punctuated by music played on an offstage harpsichord.

I was walking in an alley
you are beginning to look a little strange to me
I'm going to meet them outside

. . .
. . .
. . .

. . .
I just wonder if I'm not making a move backwards
isn't that the most important thing
I guess I walked into the right office this morning
I've been up for hours
so why aren't you on your date
he's out there shovelling
he's out there shovelling the driveway
and then this fool rushes in
he's not there
so why don't you shut up your rotten mouth
a lot of nerve
I just wonder if I'm not making a move backwards
isn't that the most important thing
so why don't you shut up your rotten mouth
a lot of nerve

END

1

black black black black black black black black
black black black black black black black black
black black black black black black black lack
black black black black black black black black
black black black black black black black black
black black black black lack black black black
black black black black black black black black
black black black black black black lack black
black black black black black black black black
black black black black lack black black black
black black black black lack black black black
black black lack black lack black lack black
black ball black ball black ball
bath sent bath sent
black black black black
black ball black ball black ball
bath sent word
black black black black
black ball black ball black ball black ball
black ball
bath sent
black black black
black ball black ball black ball black ball
black ball black ball black ball black ball
bath sent bath sent
bath sent word bath sent word
black ball bath sent word
black ball bath sent word come on in afternoon
and hopes will bring her off

2

lazy dog when time before i told him what
if he did not mend his hand this is death
without reprieve if i may venture forty
pounds i can get more

3

I CAN GET MORE

4

tis a pity
tis a pity
tis a pity
tis a pity
tis a pity
tis a pity

De tekst van the CIVIL warS

act 1 scene b part 1

film of a giant tree falling

a winter day, blowing snow, sound of wind

*actor 4 holding a hunting rifle has dialogue with
actor 11 who enters leaning on a crutch*

4 nietes
11 what's the matter you are slowing down
4 graaf word wakker graaf word wakker
E 11 can't you hear go on
4 het maakt niet uit wie je gelooft
11 i was afraid you would let me down
4 dacht ik al
11 please please
4 het is lang geleden
11 obviously not enough for me
4 jij hebt een doel voor ogen
11 i'm after x
4 nog steeds geen nieuws... hoewel ze had een zwarte
baard... niet zo belangrijk dus
11 ah that's great
blackout

actor 11 enters quickly A voices whisper off stage
11 close the door
E A close the door
11 je n'ai pas beaucoup de temps
E A i haven't got much time

11 ein paar sagten film
E A some suggested pictures
11 speel op safe probeer het alleen
E A play it safe try to go it alone
11 i don't want to tap dance
E A i don't want to tap dance
11 donnez-moi quinze minutes
E A give me fifteen minutes
11 okay
E A okay
11 ja mein herr das kostet zeit
E A yes sir it takes time
11 wat was tijd een eeuw geleden vandaag
E A what was time a century ago today
11 close the door
E A close the door
11 je n'ai pas beaucoup de temps
E A i haven't got much time
11 ein paar sagten film
E A some suggested pictures
11 speel op safe probeer het alleen
E A play it safe try to go it alone
11 i don't want to tap dance
E A i don't want to tap dance
11 donnez-moi quinze minutes
E A give me fifteen minutes
11 okay
E A okay

act III scene E

- 1 Child (Seth Goldstein)
- 2 Father (Ben Halley, Jr.)
- 3 Frederick the Great (Priscilla Smith)
- 4 Young man (Thomas Derrah)
- 5 Aunt (Frances Shrand)
- 6 Young woman (Diane D'Aquila)
- 7 Mother (Shirley Wilber)
- 8 Old man/Grandfather (Jeremy Geidt)
- 9-26 Ensemble of Civil War soldiers

Patrick Bradford
Patrick Curry
Jeff Goldman
Stephen Gutwillig
Robert Meek
Christopher Moore
David Phillips
Charles Puckette
Chad Raphael
Pauls Raudseps
Rick Reynolds
Adam Rogers
Richard Rutkowski
Samuel Sifon
David Silver
Martin Szafranski
Jared Waye
Anthony Yoffe



music: "In My Merry Oldsmobile,"
Gus Edwards

morning before battle
tents, a lone guard, low music

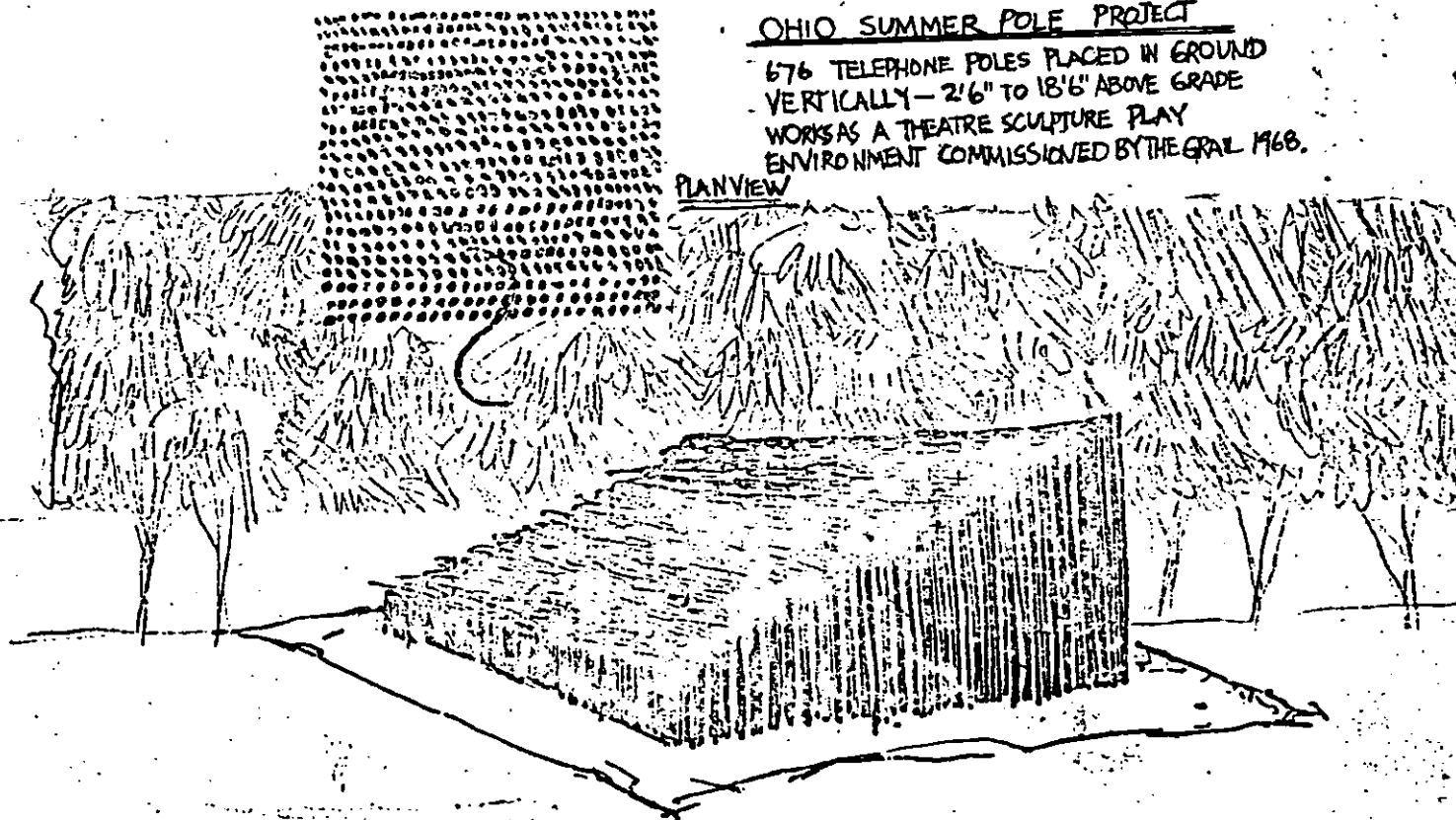
soldiers wake up and gather around fire

- 9 good morning
- 10 it is a terrible war
- 11 want some coffee
- 12 yeah
- 13 those trees were splintered their branches cut off
- 14 hm ... yeah
- 13 he looked very pale when walking weak it's reported he's in the hospital
- 13 yeah ... hm ... yeah
- old man dances across the stage*
- 14 coffee ?
- 15 NO
- 16 all right

OHIO SUMMER POLE PROJECT

676 TELEPHONE POLES PLACED IN GROUND
VERTICALLY - 2'6" TO 18'6" ABOVE GRADE
WORKS AS A THEATRE SCULPTURE PLAY
ENVIRONMENT COMMISSIONED BY THE GRAL 1968.

PLAN VIEW

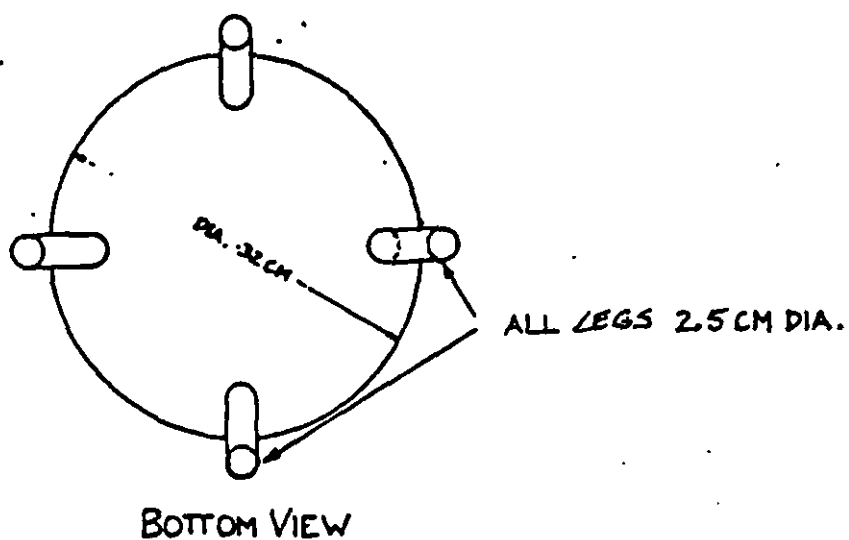
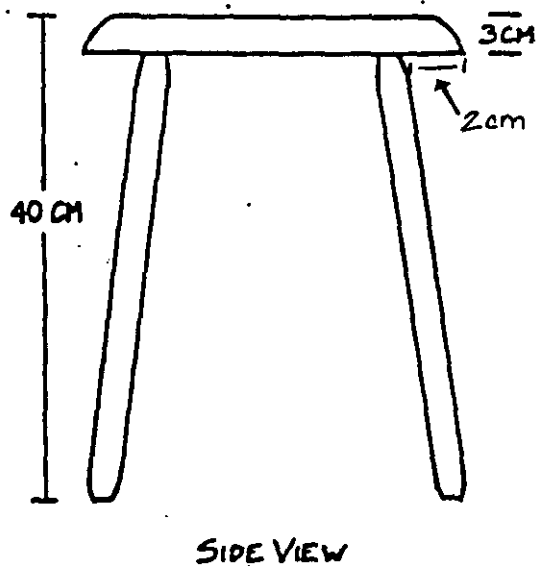


THE BYRD HOFFMAN FOUNDATION, INC.

Overture to the Fourth Act of Deafman Glance
by Robert Wilson

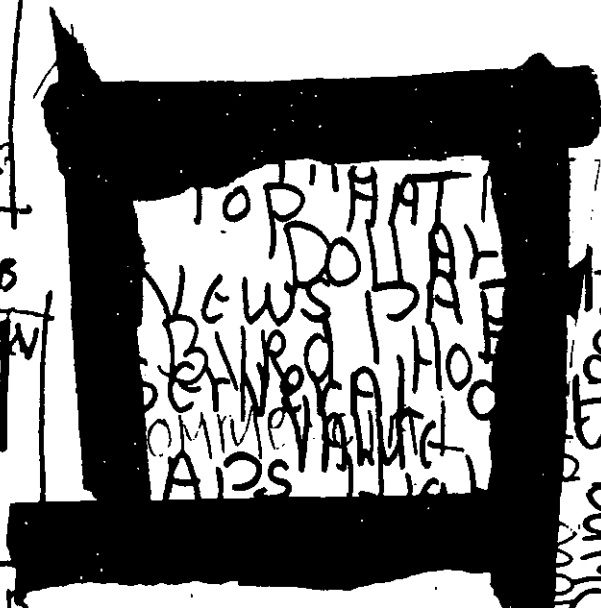
Stool design by Robert Wilson

STOOL: ALL WOOD PAINTED WHITE





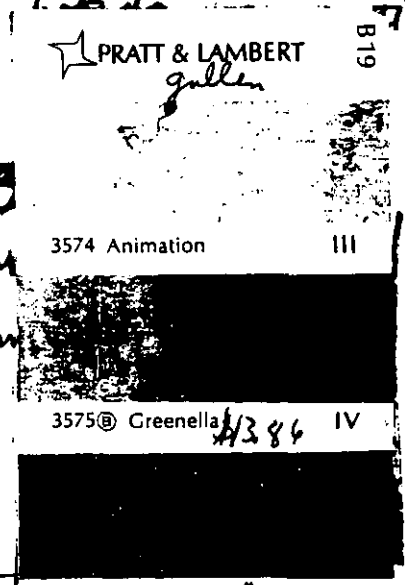
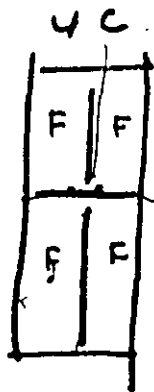
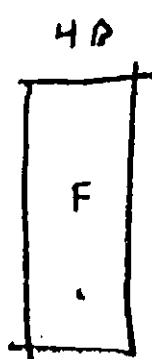
2A wandville
JUST movements



Ching Street
AN ACUE STICK
THE RA
AND
HI SHOES



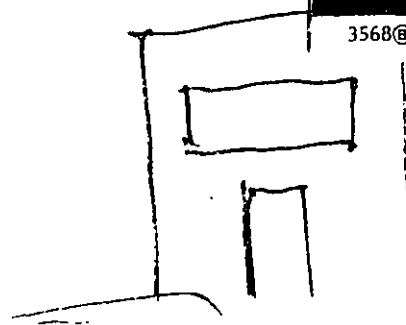
BLADE wandville
movement/words I



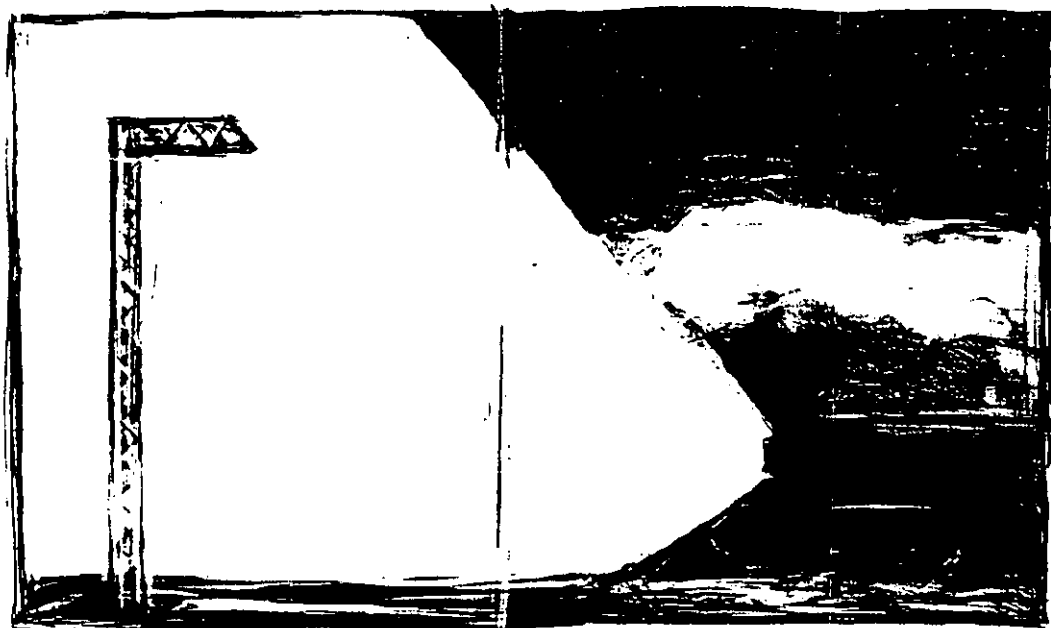
1A 3A

1) TABLE 15' x 4 1/2'

2) 41 CHAIRS

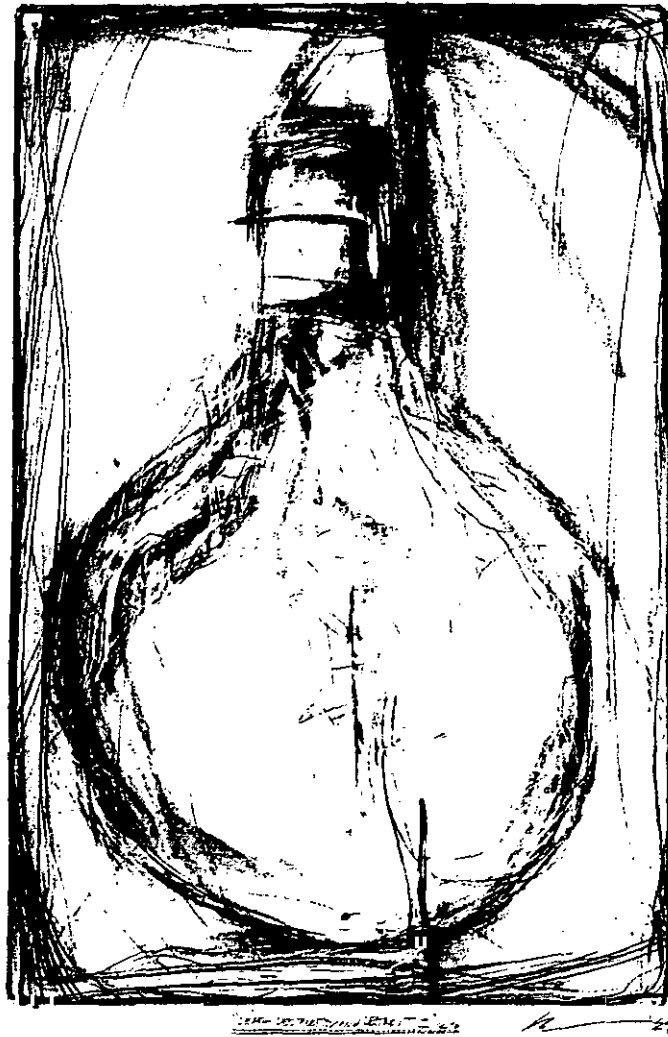


TARGET



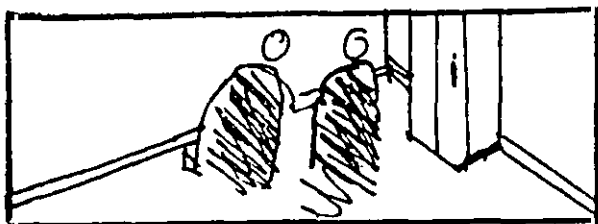
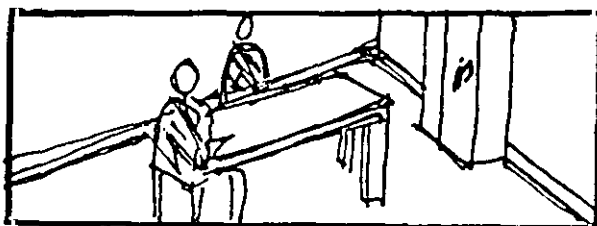
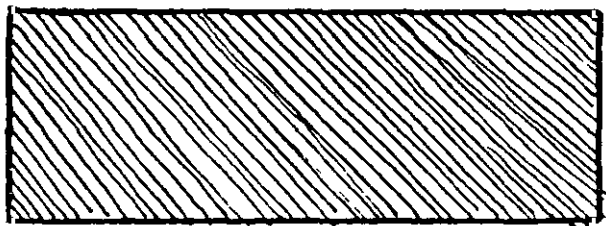
EINSTEIN ON THE BEACH

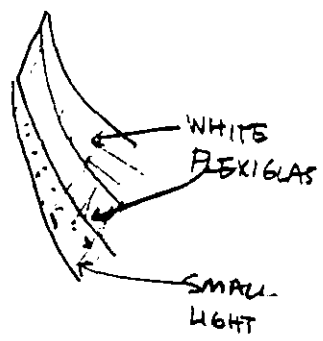
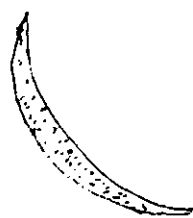
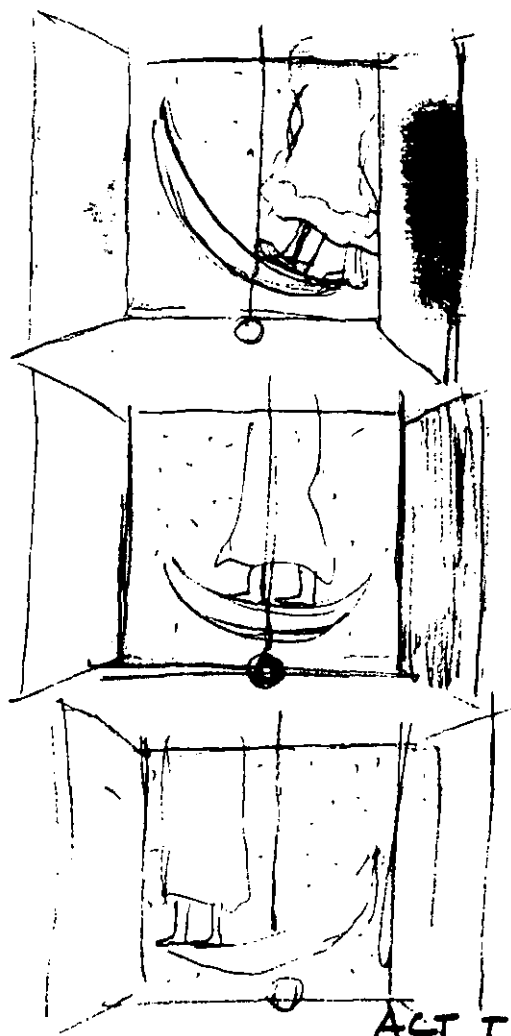
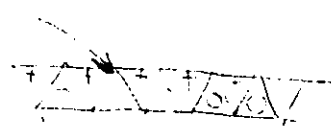
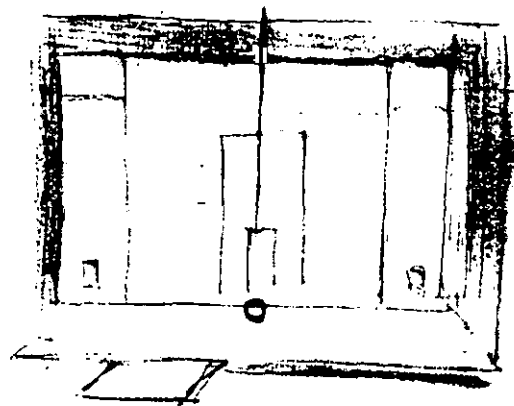
I am bored with dying of a broken heart. Everything I timidly start fails with a boldness before unknown.



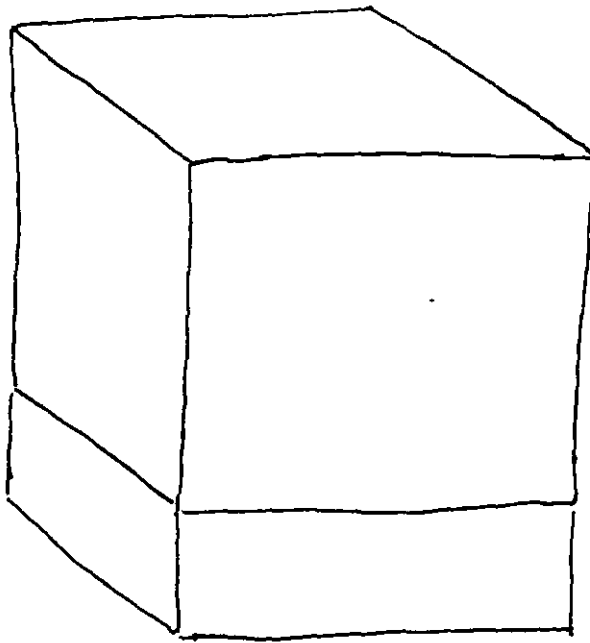
DEATH DESTRUCTION AND DETROIT I

People say,
sometimes,
timidly.

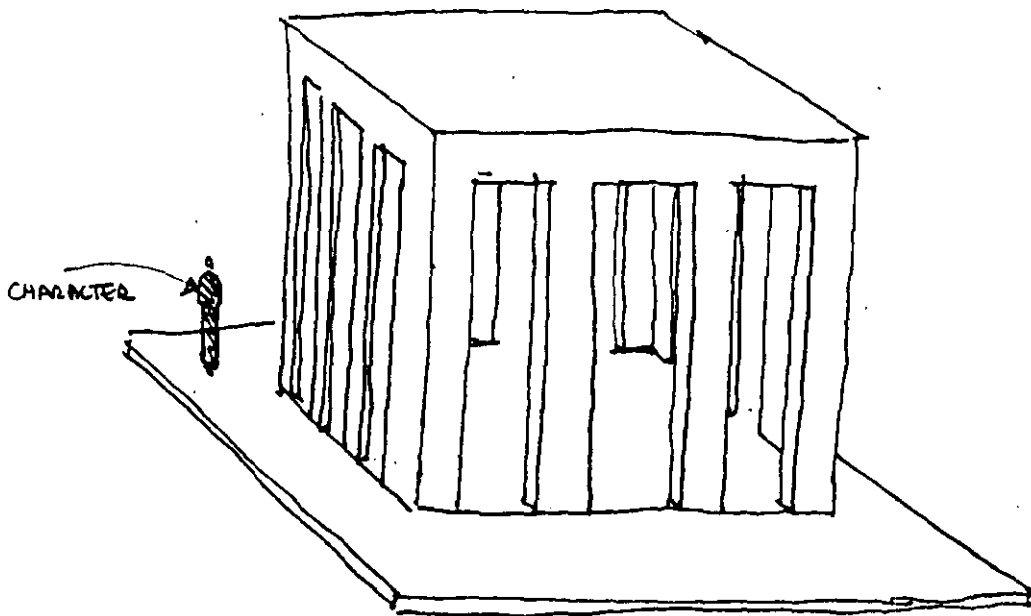




ACT TWO



1) CUBE ROOM COMPLETELY CLOSED W/ PATIO FOLDED DOWN

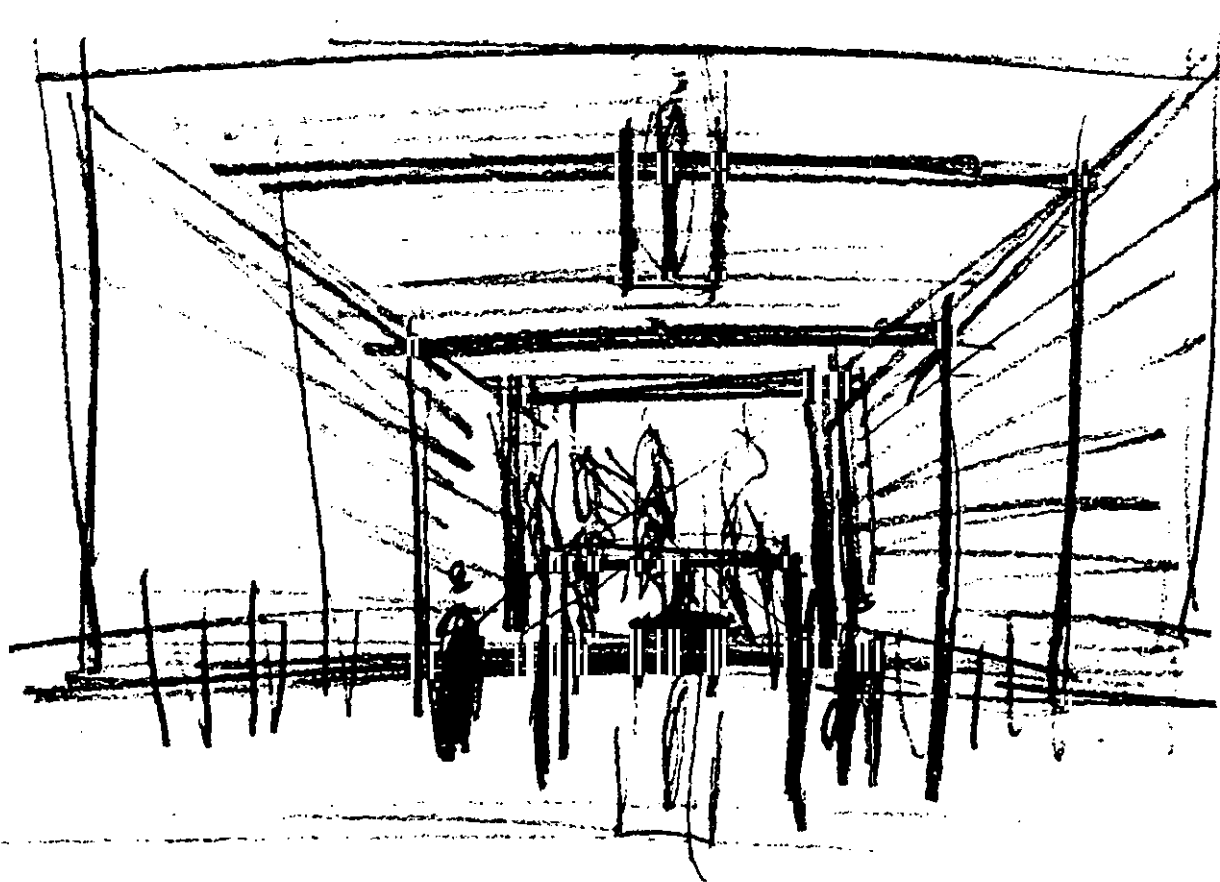
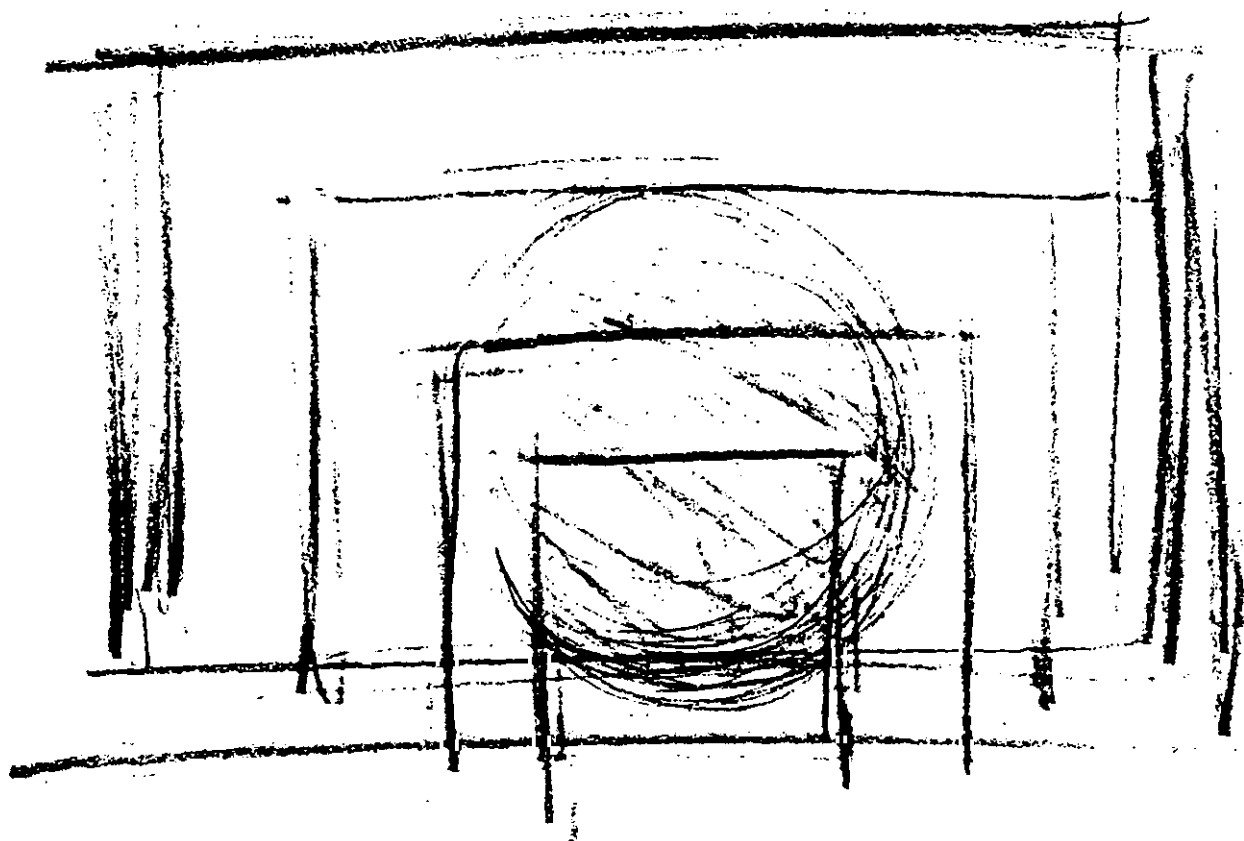


2) CUBE ROOM W/ METAL SHUTTERS OPEN AND PATIO FOLDED OUT



THE MAGIC FLUTE

It is the
space between the loud-speakers that is to be considered:
From a desire for clarity, great.



TRIAL

Es el eco del silencio. Porque Robert Wilson no escribe. Ni lee. Sólo mira, observa. Dibuja. Y construye. La fuente de su inspiración es visual. Y el resultado de su creación artística es la manifestación de esta actitud. La labor literaria de Wilson es muy escasa. No se ha preocupado por explicar con letras impresas (palabras) el significado de su trabajo. Incluso en la esfera de lo personal se expresa por escrito con brevedad. Han sido otros los encargados de rellenar las páginas de la larga y prolífica historia de su vida y su obra. Sólo en la Biblioteca de Libros Raros y Manuscritos de la Butler Library en la universidad de Columbia, en Nueva York, hay más de 250 cajas con un único tema: Robert Wilson. En ellas se encuentran documentos relacionados con sus producciones, textos de colaboradores, artículos de prensa de todo el mundo, libros, catálogos, programas... Más de treinta años de arte contemporáneo contados en palabras. A continuación aparece una lista de textos publicados escritos por Wilson o bien acerca de Wilson. El criterio de selección ha seguido las pautas de la Byrd Hoffman Foundation y de los principales libros monográficos sobre el director norteamericano. También ha sido corregido y completado a través de la investigación como base del presente estudio.

6.1 Textos de Robert Wilson

1988

- AMBLARD Philippe, WILSON Robert, "Medée", Beba Productions, París

1983

- WILSON Robert, "the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down", Herscher, París

1974

- WILSON Robert, "Une lettre pour la Reine Victoria: un opéra en 4 actes", Presses de l'Université, París

1970

- HOFFMAN Byrd (Robert Wilson), notas de producción de "The King of Spain", New American Plays vol. 3, págs. 243-272

ARTÍCULOS DE ROBERT WILSON

1982

- WILSON Robert, "The Golden Windows" (Prólogo y 1ª parte), Théâtre/Public nº48, noviembre/diciembre, págs. 62-84

1972

- WILSON Robert, "Notes de travail" (Textes, images, gravures, dessins, sur les spectacles de la compagnie The Byrd School of Byrds), Cahiers Renaud-Barrault nº81/82

ENTREVISTAS CON ROBERT WILSON

1990

- DUPONT Joan, "Sound & Vision", Opera Now, Londres, agosto/septiembre

- MIGNET Dorine, "Room for Salome. Interview with Robert Wilson", *Energieen* (catálogo), Stedelij Museum, Amsterdam, págs. 112-113

1989

- MOUSSEAU Jeff, "Robert Wilson" (The Forest), *Splash*, abril

1987

- HENKEL Gabriele, "Interview with Robert Wilson", *Die Presse*, Viena, mayo 30/31
- PRIKKER Bertel Thorn, "I Just Want to Be Normal", *Ricochet*, otoño, págs. 31-37

1986

- SHOWN John, "Robert Wilson", *Forum*, Austin (Texas), julio/agosto

1985

- BRODY Jacqueline, "Robert Wilson, Performance on Paper", *Print Collector's Newsletter* n°16, septiembre/octubre, 117-124
- FRICK Tom, "A Conversation with Robert Wilson", *Art New England* n°6, junio, págs. 4-20
- SHYER Laurence, "Robert Wilson: the CIVIL warS and After", *Theater* n°16, verano/otoño, págs. 72-80

1983

- SHYER Laurence, "Robert Wilson: Current Projects", *Theater* n°14, verano/otoño, págs. 83-98

1982

- FRIEDL Peter, "Une perception autre", *Théâtre/Public* n°48, nov./dic., págs. 54-59

1980

- LESCHIG Gregor, "De la pésie, des mathématiques et pas de signification profonde", *Théâtre/Public* n°36, noviembre/diciembre, págs. 10-15
- SCARPETTA Guy, "Le théâtre américain", *Théâtre/Public* n°31, enero, págs. 4-11

1979

- COE Robert, "Death Destruction and Detroit: Robert Wilson's Tale of Two Cities", *Performance Art Vol I* n°1, Nueva York

1978

- LOTRINGER Sylvere, "Robert Wilson interview", *Semiotexte* n°3, págs. 20-27
- SCARPETTA Guy, "Bob Wilson: I was sitting in my patio", *Art-Press* n°15, febrero, p. 30

1977

- LESSCHAEVE Jacqueline, "Réponses", *Tel Quel* n°71/73, otoño, págs. 217-225

1975

- ALENIKOFF Frances, "Scenario: A Talk with Robert Wilson", *Dancescape* n°10, otoño/invierno, págs. 11-21

TEXTOS/REFERENCIAS ACERCA DE ROBERT WILSON

1996

- DELGADO María M., HERITAGE Paul, *In Contact with the Gods? Directors talk Theatre*, "Robert Wilson", Manchester University Press, Manchester/Nueva York, págs. 299-308.
- MARRANCA Bonnie, *Ecologies of Theater*, "Ecologies of Theater I: Gertrude Stein, John Cage, Robert Wilson: The Play of Landscape/Robert Wilson and the Idea of the Archive: Dramaturgy as an Ecology", págs.34-47; "The Forest: Robert Wilson and the Multiculturalism", The Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, p. 233-241

—*The Theatre of Images*, "A Letter for Queen Victoria/Robert Wilson", The Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland (primera edición: Drama Book Specialists, 1977), págs. 46-108

- HUXLEY Michael, WITTS Noel (editores), *The Twentieth Century Performance Reader*, "Robert Wilson/Interview", Routledge, Londres, págs. 384-398

1994

- KAYE Nick, *Postmodernism and Performance*, "Looking Beyond Form: Foreman, Kirby, Wilson", St. Martin Press, Nueva York, págs. 46-70

1992

- ALBRECHT Gerd (editor), *Der Hamburger Parsifal: Eine Provokation?*, Christians Verlag, Hamburgo
- BRUSTEIN Robert, *Reimagining American Theatre*, Hill and Wang, New York
- COLE Susan Leztler, *Directors in Rehearsal*, Routledge, Nueva York
- REINALT Janelle G., ROACH Joseph (editores), *Critical Theory and Performance*; ROSE John, "Textuality and Authority in Theatre and Drama: Some Contemporary Possibilities" (págs. 146-155), The University of Michigan Press, Michigan
- VANDEN HEUVEL Michael, *Performing Drama/Dramatizing Performance: Alternative Theatre and the Dramatic Text*, The University of Michigan Press, Michigan

1991

- BIRRINGER Johannes, *Theatre, Theory, Postmodernism*, The University of Indiana Press, Indiana
- PASQUIER Marie-Claire, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, París

1988

- VV AA, *Contemporary Theatre, Film and Television*, 1ª edición
- VV AA, *Who's Who in America*, 45 ed.; 44 ed., 1986; 43 edición, 1984; 42 ed., 1982
- BRADBY David, WILLIAMS David, *Director's Theatre*, Macmillan Modern Dramatists, Londres
- ARMSTRONG Gordon S., *Images in the Interstice: The Phenomenal Theater of Robert Wilson*, Vol. XXXI N°4
- BROCKETT Oscar G., *The Essential Theater*, 4ª edición, Holt, Reinehart and Winston, NY

1986

- VV AA, *Contemporary Dramatists*, edición revisada

1985

- VV AA, *Les voix de la création théâtrale: V. García, R. Wilson, G. Tovstonogov, M. Ulusoy*, Vol. XII, Ed. du CNRS, París

1982

- VV AA, *Contemporary Artists*, 2ª edición
- SHANK Theodore, *American Alternative Theatre*, Grove Press, Nueva York

1981

- VV AA, *Contemporary Authors*, edición revisada, Vol. 2; Vol. 49-52, 1975

1978

- PASQUIER Marie-Claire, *Le théâtre américain d'aujourd'hui*, P.U.F., París

TEXTOS/MONOGRÁFICOS ACERCA DE ROBERT WILSON

1989

- SHYER Laurence, *Robert Wilson and His Collaborators*, Theater Communications Group, Nueva York

1985

- DONKER Janny (Traducción de Cor Blok y Janny Donker), *The President of Paradise: A Traveller's Account of the CIVIL warS*, International Theater Bookshop, Amsterdam

1984

- NELSON Craig, *Robert Wilson: The Theater of Visions*, 2ª edición de *Robert Wilson: From a Theater of Images* de Robert Stearns, Harper & Row, Nueva York

1980

- STEARNS Robert, *Robert Wilson: From a Theater of Images*, Incluye el ensayo de John Rockwell "Robert Wilson's Stage Works: Originality and Influences", Contemporary Arts Center, Cincinnati, 1980

1978

- BRECHT Stefan, *The Theater of Visions: Robert Wilson*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt

1976

- QUADRI Franco, *Il teatro di Robert Wilson*, Bienal de Venecia

1973

- DENBY Edwin, *Two Conversations with Edwin Denby*, Byrd Hoffman Foundation, Nueva York

1972

- ARRABAL Fernando, *Théâtre 1972: Bob Wilson*, Christian Burgois, París
- BRECHT Stefan, *L'Art de Robert Wilson. Le Regard du Sord*, Christian Burgois, París

ARTÍCULOS ACERCA DE ROBERT WILSON

1991

- DU VIGNAL Philippe, "Bob Wilson Passe Present Futur", Art Press n°163, noviembre
- FAIRBROTHER Trevor, "Two Chairs and a Bed: Robert Wilson", Art Forum, NY, enero
- SOMMERS Michael, "From Stage to Salon: Robert Wilson Makes Forniture to be Seen On", Elle Decor, Nueva York, febrero
- STOEBER Michael, "RW Monuments Der Blinde Schwimmer", Profile Nord West, octubre

1990

- CRAMER Sibylle, "Wilson und Wolfe", Theater Heute, Zürich, enero
- HERSTTAT Claudia, "Robert Wilson: Herr der Buhne", Jardin des Modes, Suecia, julio/agosto
- KILB Andreas, VON OTTING Ludwig, KAHLE Ulrich, "Die Aufführung: Black Rider", Theater Heute, Zürich, junio
- MARX Robert, "Image Maker: Robert Wilson", Opera News, Nueva York, septiembre
- MINGS Ute, "Die Inszenierung: Wilson und Tschechow", Theater Heute, Zürich, febrero
- NADOTTI María, "Robert Wilson's Orlando", Artforum n°28, febrero, págs. 27-28

1989

- DONKER Janny, "De Rol van het meubel: Robert Wilson als antwerper", Archis, Utrech, septiembre
- MAURIN Frédéric, "Robert Wilson: Un Temps Venu D'Ailleurs", Art-Press (Número especial: Théâtre), págs. 208-211
- MARRANCA Bonnie, "The Forests Archive: Wilson and Interculturalism", Performing Arts Journal n°33/34, Nueva York
- PERFORMING ARTS JOURNAL "The Forest as Archive: Wilson and Interculturalism", Performing Arts Journal n°11/12, verano, págs. 36-44
- THOMSEN, Christian W. "Theaterguru Robert Wilson", Parnass, Linz, febrero
- VALENTINI Valentina, GRANDE Maurizio, TOMASINO Renato, "Incontro con Robert Wilson", Acquario, Palermo, mayo

1988

- ARMSTRONG Gordon S., "Images in the Interstice: The Phenomenal Theater of Robert Wilson", *Modern Drama* n°31, págs. 571-587
- ARTFORUM, "Robert Wilson: Quartet", *Artforum* n°26, mayo, págs. 151-152
- CURIGER Bice, BURCKHARDT Jaqueline (editores), "Collaboration Robert Wilson", *Parkett* n°17, Zúrich, págs. 111-121
- FAIRBROTHER Trevor, "Stretch-out, Robert Wilson's Einstein Chair", *Parkett* n°16, págs. 78-82
- GRANDJEAN Christine, "Great Day in the Morning", *Parkett* n°16, págs. 98-103
- LEHMANN Hans-Thies, "Robert Wilson, Scenographer", *Parkett* n°16, págs. 44-50
- LEVY Ellen, "Robert Wilson: Theater History, Theater as History", *Parkett* n°16, p. 66-69
- KAZAJIAN Dodie, "America's Opera", *ARTSVIEW*, Washington DC, invierno
- KERTESS Klaus, "In Robert Wilson's Forest", *Parkett* n°16, págs. 56-61
- SULLIVAN Scott, "Elizabeth I & the Rooster", *International Newsweek*, 20 junio

1987

- ARTFORUM, "Robert Wilson and David Byrne, The Knee Plays", *Artforum* n°25, pág. 131
- BEHAN Henri, "Robert Wilson: Man of the Modern Theater", *The World & I*, Washington DC, enero
- CLAY Caroline, "Unfinished Symphonies", *Esquire*, Nueva York, mayo
- DIE ZEIT, "Der bunte Reiter" (The Black Rider), *Die Zeit*, Berlín, 4 mayo
- FINTER Helga, "Robert Wilson en Allemagne: DD+D", *Drailles*, Nîmes (Francia), verano
- HENRICHS Benjamin, "Die ästhetische Riesenmaus" (Death Destruction and Detroit II), *Die Zeit*, Berlín, 6 marzo, pág. 44
- MICHAEL Rolf, "Hier Hat Das Schauspiel Noch Visioner", *Theater Heute*, Berlín, noviembre
- STANSBURY David, "Getting...", *3rd Coast*, Austin (Texas), enero
- THORN PRIKKER Bertel, "I Just Want to Be Normal", *Ricochet*, Nueva York, otoño

1986

- FUCHS Elinor (editora), "Casebook: Robert Wilson's Alcestis Performing Arts Journal n°28, Nueva York, verano
[Declaraciones de Laurie Anderson, John Coklin, Diane D'Aquila, Suzushi Hanayagi, Tom Kamm, Hans Peter Kuhn, Mark Oshima, Paul Rudd, Jennifer Tipton y el texto de Heiner Müller "Description of a Picture/Explosion of Memory" traducido por Carl Weber]
- JOHNSTON Jill, "Family Spectacles", *Art in America* n°74, Nueva York, págs. 94-106
- NEW REPUBLIC, "Advanced Machines", *New Republic*, 16 junio, págs. 27-29
- ROGOFF Gordon, "Hamletmachine", *Performing Arts Journal* n°28, Nueva York, verano, págs. 54-57
- ROGOFF Gordon, "Hamletmachine", *The Village Voice*, Nueva York, 20 mayo
- THEATER, "Structuring Stories: Robert Wilson's Alcestis", *Theater*, otoño/invierno, págs. 56-59
- VILLAGE VOICE, "Robert Wilson's Alcestis, A Classic for the 80's", *Village Voice*, Nueva York, 29 julio, págs. 38-40
- WILSON Eric, "The Theater of Robert Wilson", *Performing Arts*, Los Ángeles (Texas), junio

1985

- HARRIS Melissa, "Robert Wilson" (Einstein on the Beach en Brooklyn Academy of Music), *Flash Art* n°121, marzo, pág. 44
- HOWELL John, "Forum: What a Legend Becomes", (Einstein on the Beach), *Artforum* n°23, marzo, pág. 90
- LIPMAN Samuel, "Einstein's Long March to Brooklyn", *The New Chrriterion* n°3, febrero, págs. 15-24

1984

- DIE ZEIT, "Die Nacht der Könige" (the CIVIL warS), *Die Zeit*, 26 enero, págs. 33-34
- GERARD Jeremy, "High Profile: Robert Wilson", *Dallas Morning News*, Dallas, 20 mayo
- GUSSOW Mel, "Einstein Beckons us to the Fourth Dimension", *The New York Times*, Nueva York, 23 diciembre

- HARRIS Dale, "Robert Wilson's Epic Vision", Connoisseur, abril
- QUADRI Franco, "Robert Wilson: It's About Time", Artforum n°23, Nueva York, octubre, págs. 76-82
- ROCKWELL John, "Opera: Medee Paired with Medea in Lyons", The New York Times, Nueva York, 1 noviembre
- ROUSE John, "Theater in Berlin: Robert Wilson, Texts and History; CIVIL warS German Part", Theater n°16, Berlín, otoño/invierno, págs. 68-74
- WALSH, Michael. "A Tree Grows and Grows", Time, Nueva York, 21 mayo

1983

- FINTER Helga, "Experimental Theatre and Semiology of Theatre: The Theatricalization of Voice", Modern Drama n°26, págs. 501-527
- SHYER Laurence, "Robert Wilson: Current Projects", Theater, verano/otoño
- UMBACH Klaus, "Olympisches Fussball-Ballet", Der Spiegel, Berlín, 4 julio

1982

- SKASA Michael, "Die Underfenster offnen sich, Robert Wilson in Munchen. Ein Stillerer Richard Wagner", Theater Heute, Berlín, julio
- TAUBIN Amy, "Talking Through Customs at the Video Border", Alive, sept./oct., p. 30-32

1981

- BLY Mark, "Notes on Robert Wilson's Medea", Theater Heute n°12, Berlín, págs. 65-68
- FRIEDL Peter, "Robert Wilson: Die Balance zwischen den Wachttraumen der Zuschauer und meinen eigenen Bildern finder", Theater Heute, Berlín

1980

- ARATA Louis O., "Dreamscapes and Other Reconstructions: The Theater of Robert Wilson", Kansas Quarterly vol 12 n°4, Kansas State University, Manhattan (Kansas), págs. 73-86
- BRUSTEIN Robert, "Theatre in the Age of Einstein: The Crack in the Chimney" (En Critical Moments: Reflection on Theatre & Society, ensayo de 1978), Nueva York
- JOHNNEN Jörg, "Der Sinn gehört der Sphäre der Selbstbedienung", Saft Wilson; Curious George, Knowles/Wilson, Fünfter Dialog", Theater Heute n°9, Berlín, sept., págs. 28-29
- MUNK Erika, "And Thereby Hangs a Tail" (Dialog/Curious George), Village Voice, Nueva York, 2 julio, pág. 65
- OWENS Craig, "Robert Wilson: Tableaux", Art in America, Nueva York, noviembre
- RAINER Ivonne, MONK Meredith, KING Kenneth, "R.E.: Croce", Live, págs. 18-22

1979

- MÜLLER Heiner, "Reflections on Post-Modernism", New German Critique n°6, invierno, págs. 55-57

1978

- ARTFORUM, (Reseña de la exposición de esculturas de Robert Wilson en Goodman Gallery), Artforum n°16, febrero, págs. 64-65
- CLAY Carolyn, "Robert Wilson's Moving Pictures", The Boston Phoenix, Boston, 18 julio
- CHAILLET Ned, "Robert Wilson and the Language of Movement", The Times Saturday Review, Londres, 10 junio
- DE ROTHSCHILD Eric, "Eugene Ionesco-Bob Wilson: Il ne faut jamais lire les critiques", Egoiste, París, julio/agosto
- FAUST Wolfgang Max, "Tagtraum und Theater", Sprache im Technischen Zeitalter n°60, enero/marzo, págs. 30-58
- LARSON Kay, "Robert Wilson", Art News n°77, marzo, pág. 172
- LOBER Richard, "Robert Wilson: Multiples", Artforum, Nueva York, febrero
- OWENS Craig, "Einstein on the Beach: The Primacy of Metaphor", October n°4, págs. 21-32

1977

- BARRACKS Barbara, "Einstein on the Beach", Artforum n°15, Nueva York, febrero, págs. 31-36

- GOLDBERG Jeff, "Robert Wilson and Einstein on the Beach", New York Arts Journal, Nueva York, primavera
- LORBER Richard, (Reseña de I Was Sitting... en Cherry Lane Theatre), Artforum n°16, septiembre, pág. 7
- MARRANCA Bonnie, "Robert Wilson, the Avant-Garde and the Audience", New York Arts Journal, Nueva York, primavera, págs. 19-20
- OWENS Craig, "Einstein on the Beach: The Primacy of Metaphor", October vol 4, MIT Press, Cambridge, otoño
- SHAPIRO David, "Notes on Einstein on the Beach", New York Arts Journal, Nueva York, primavera, págs. 21-22

1976

- ARAGON Louis (Traducción de Linda Moses), "On Robert Wilson's Deafman Glance", Performing Arts Journal, Nueva York, primavera, págs. 3-7
- FLAKES Susan, "Robert Wilson's Einstein on the Beach", The Drama Review n°20, Nueva York, diciembre, págs. 69-82
- SIMMER Bill, "Robert Wilson and Therapy", The Drama Review, Nueva York, marzo, págs. 99-110

1975

- ARONSON Arnold, "The \$ Value of Man", The Drama Review n°19, Nueva York, septiembre, págs. 106-110
- LONEY Glenn, "Dressing Robert Wilson's The Life and Times of Joseph Stalin", Theater Crafts, Nueva York, mayo/junio
- NEW REPUBLIC, "The \$ Value of Man", New Republic n°172, 31 mayo, págs. 20, 33
- TOMKINS Calvin, "Time to Think: Profile of Robert Wilson", The New Yorker, Nueva York, 13 enero, págs. 38-62
- TUCKER Call, "An Entirely Unfamiliar Human Way of Perceiving the World", The Village Voice, 24 marzo, págs. 71-72

1974

- DEAK Frantisek, "Robert Wilson", The Drama Review n°18, Nueva York, junio, págs. 67-73
- DE LA FRUGIERE Philippe, "Robert Wilson", Art Press, París, septiembre/octubre
- KAUFFMAN Stanley, "Robert Wilson" (The Life and Times of Joseph Stalin), New Republic n°171, 5 enero, págs. 16, 33-34
- STODOLSKY Ellen, "New Dance/Theater: Theater that Moves", Dance Magazine, NY, abril

1973

- DENBY Edwin, "You Never Heard of a Silent Opera", The New York Times, Nueva York, 9 diciembre, pág. 10
- KALEM T.E., "Labyrinthine Dream: The Life and Times of Joseph Stalin", Time, Nueva York, 31 diciembre
- LANGTON Basil, "Journey to Ka Mountain", The Drama Review n°21, NY, junio, p. 48-57
- TRILLIN Ossia, "KA Mountain and GUARDenia Terrace", The Drama Review n°17, Nueva York, junio, págs. 33-37

1972

- CAHIERS RENAUD BARRAULT, "The Byrd Hoffman School of Byrds: Textes, images, gravures, dessins, notes de travail sur les spectacle de la Compagnie", Cahiers Renaud Barrault n°81-82, París

1971

- BARNES Clive, "Must There Be A Story" (Deafman Glance), The New York Times, Nueva York, 24 marzo, pág. 5
- CORVIN Michael, "A Propos de deus Spectacles de Robert Wilson: Essai de Lecture Sémiologique", Cahiers Renaud Barrault n°77, París

PROGRAMAS/TEATRO, ÓPERA

1990

- *William Shakespeare: König Lear* Dibujos y esculturas/muebles de Robert Wilson. Schauspielhaus, Frankfurt
- *The Black Rider: The Casting of the Magic Bullets* Dibujos de Robert Wilson, letras de Tom Waits y textos de William S. Burroughs, August Apel, Friedrich Laum, Thomas de Quincey y Otto von Graben, Thalia Theater, Hamburgo
- *The Forest* Libro de Robert Wilson y texto de Heiner Müller y Darryl Pinkney, Theater der Freien Volksbühne, Berlín

1989

- *Orlando* Dibujos de Robert Wilson y diario y cartas de Virginia Woolf, Schaubühne (Berlín), Frankfurt am Main, Frankfurt
- *Schwanengesang* Texto de Anton Chéjov y dibujos y muebles de Robert Wilson, Kammerspiele Schauspielhaus (Múnich), Frankfurt am Main, Frankfurt

1988

- *The Forest* Declaraciones de Robert Wilson, Heiner Müller, David Byrne y Darryl Pinkney, Theater der Freien Volksbühne-Kulturstadt Europas, Berlín

1987

- *Robert Wilson: Death Destruction and Detroit* Schaubühne, Berlín

1985

- *the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down* Entrevista de Jonathan Marks a Robert Wilson, telegrama de Heiner Müller a Robert Wilson y fragmentos del guión, American Repertory Theatre, Cambridge

1976

- *Einstein on the Beach* Edición de Vicky Allata, ensayo sobre Robert Wilson de Vicky Allata y ensayo sobre Philip Glass de Richard Foreman, Brooklyn Academy of Music, Nueva York

1974

- *A Letter for Queen Victoria* Textos de Robert Wilson, Stephan Brecht, Christopher Knowles, Cindy Lubar y James Neu; caligrafía de Cindy Lubar, Festival de Otoño, París

CATÁLOGOS/EXPOSICIONES

1991

- *Robert Wilson* Textos de Heiner Müller, John Cage y Emilio Ambasz. Conversación entre Umberto Eco y Robert Wilson. Catálogo de la exposición "Robert Wilson" (esculturas/muebles, dibujos, vídeo "Mr. Bojangles Memory"), Centre George Pompidou, París
- *Robert Wilson's Vision* Textos de Trevor Fairbrother, Susan Sontag, Richard Serra y William S. Burroughs. Estudios: Virginia Abblitt y Peter Barr. Catálogo de la exposición "Robert Wilson's Vision" (esculturas/muebles, dibujos, vídeos), Museum of Fine Arts, Boston, en asociación con Harry N. Abrams Inc. Publishers, Nueva York
- *When We Dead Awaken* Robert Brustein, American Repertory Theatre, Cambridge

1989

- *Orlando* Dibujos de Robert Wilson y ensayo de Darryl Pinkney, Annemarie Verna Galerie, Zürich

1987

- *Robert Wilson: Erinnerung an eine Revolution* Instalación. Texto de Brigitte Reinhardt, Galerie der Stadt, Stuttgart
- *Robert Wilson: Parziva* Ensayo de Jörg Krichbaum, Galerie Harold Behm, Hamburgo

1986

- *Robert Wilson: Die Lithographischen Zyklen 1984-1986* Dibujos de "Medea", "Parsifal" y "Alceste". Introducción de Fred Jahn, Verlag Galerie Fred Jahn, Múnich

1985

- *New Works on Paper 3* Texto de Bernice Rose, Museum of Modern Art, Nueva York

1984

- *the CIVIL warS: Drawings, Models and Documentation* Edición de Andrea P.A. Belloli, ensayos de Al Nodal, Wim Beeren, Lori J. Starr, Richard Stayton y storyboards anotados por Robert Wilson, Otis Art Institute of Parsons School of Design, Los Ángeles
- *the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down* (Sección Roma) de Robert Wilson. Edizioni del Teatro dell'Opera (Roma)
- *the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down* (Sección Colonia) de Robert Wilson. Schauspiel Köln, Suhrkamp Verlag (Frankfurt)

1983

- *the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down* (Sección Rotterdam) de Robert Wilson. Meulenhoff/ Landshoff (Amsterdam). Edición francesa: Editions Herscher (París)

1982

- *Drawings Distinctions: American Drawings of the Seventies* Texto de Alfred Kren, Alfred Kren Galerie, Múnich
- *The Golden Windows* Dibujos y texto de Robert Wilson y ensayos de Michael Wachsmann y Gabriel Lohnert, Städtische Galerie, Carl Hanser Verlag, Múnich

1978

- *Skulpturen von Robert Wilson* Ensayos de Cindy Lubar y Roland H. Wiegenstein, Galerie Folker Skulima, Berlín

1974

- *Robert Wilson: Designs and Sculptures* Textos de Paul Schmidt, Mary Peer, Christopher Knowles y Robert Wilson, Musée Galliera, París

BIBLIOGRAFÍA Y CENTROS DE ESTUDIO

La Bibliografía muestra los principales libros de referencia consultados en este estudio. En las Notas al final de cada capítulo —sobre todo en la primera parte— aparecen publicaciones acerca de la obra de Robert Wilson y de temas vinculados a las líneas de investigación desarrolladas. El apartado Fuentes documentales acerca de la obra de Robert Wilson presenta una selección de textos de los cuales hemos consultado todos los que hemos considerado más relevantes.

7.1 Bibliografía

La Bibliografía, que aparece a continuación, incluye los diferentes campos del arte en los que se desarrolla el trabajo de Wilson. De este modo aparecen varias secciones principales: Artes escénicas, audiovisuales y plásticas (con especial atención a las vanguardias, lo experimental, lo contemporáneo y las disciplinas de este artista), así como estética, literatura comparada, metodología, y creadores/artistas. Al final aparece la documentación empleada como base de nuestra propuesta de una investigación posterior acerca de los posibles vínculos entre Robert Wilson y la vanguardia teatral española.

Todos los títulos consultados han sido ordenados por orden alfabético en dos categorías finales: *Bibliografía general/Referencias*, *Bibliografía específica/Robert Wilson en España*.

Bibliografía general/Referencias

- ALEXANDRIAN Sarane, *Surrealist Art*, Thames and Hudson, Nueva York, 1992
- AMERICAN COLLEGE, *The American Theatre/A Cultural Process*, American College, The Festival, Washington D.C., 1969
- ARONSON Arnold, *American Set Design 1*, Theatre Communications Group, Nueva York, 1985
- ARTAUD Antonin, *The Theater and Its Double*, Grove Press, 1958
—Antonin Artaud. *Selected Writings*. SONTAG Susan (editora)
—*El cine*, Alianza Editorial, Madrid 1988 (Editions Gallimard, París, 1961)
- ASHTON Dore, *Artists on Art/Twentieth Century*, Pantheon Books, Nueva York, 1985
- ATKINS Robert, *Art Speak/A Guide to Contemporary Ideas, Movements and Buzzwords*, Abbeville Press Publishers, Nueva York, 1990
- BABLET, Dennis *Les révolutions scéniques au Xxe.siecle*, Société Int. d'rt du Xxe. siècle, 1975
—*Les voix de la création théâtrale*, Centre Nationale de Recherches, Scientifiques, París, 1979
- BALANCHINE George, *Choreography by George Balanchine. A Catalogue of Works*, Eakins Press Foundation Book, Viking, Nueva York, 1984
- BARTHES Roland, *Essais critiques*, París, Suil, 1970
—*Camera Lucida. Reflections on Photography*, Strauss and Giroux, NY, 1981
—*Elements of Semiology*
—*Image-Music-Text*
—*Writing Degree Zero*
- BATTCOCK Gregory, NICKAS Robert (editores), *The Art of Performance/A Critical Anthology*, E.P. Dutton, Nueva York, 1984
- BAUDELAIRE Charles, *Les fleurs du mal*, ARGULLOL Rafael (introducción), Círculo de Lectores, Barcelona, 1992
- BAZIN André, *What is Cinema?*, University of California Press, Los Ángeles, 1992 (The Regents of the University of California, Los Ángeles, 1967)
- BENNET Benjamin, *Modern Drama & German Classicism/Renaissance from Leasing to Brecht*, Ithaca/Londres, 1986 (primera edición 1977)
- BENTLEY Eric, *The Theory of Modern Stage/An Introduction to Modern Theatre and Drama*, Penguin Books, Nueva York, 1992 (primera edición: Penguin Books, 1968)
[Adolph Appia, Antonin Artaud, Bertolt Brecht, E. Gordon Craig, Luigi Pirandello, Bernard Shaw, Konstantin Stanislavski, Richard Wagner, W.B. Yeats, Émile Zola, Georg Brandes, Arnold Hauser, George Lukács, Romain Rolland, Alexis de Tocqueville]
- BIRRINGER Johannes, *Theatre, Theory, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1991
- BONT Dan, *Escenotecnias en teatro, cine y TV*, LEDA, Barcelona, 1981
- BOZAL Valeriano, *Los primeros diez años/1900-1910. Los orígenes del arte contemporáneo*, Visor, Madrid, 1991
- BRADBURY Leo, *The World in a Frame: What We See in Film*, University of Chicago Press, Chicago/Londres, 1984

- BRATER Enoch, COHN Ruby, *Around the Absurd/Essays on Modern and Postmodern Drama*, The University of Michigan Press, Michigan
- BRECHT Bertolt, (John Willet, traductor), *Brecht on Brecht*, Hill and Wang (primera edición: Suhrkamp Verlag, 1957)
- BRETON André, *Communicating Vessels*, University of Nebraska Press, Lincoln/Londres, 1990 (*Communicants*, Editions Gallimard, 1955)
- BROOK Peter, *The Empty Space*, Atheneum, Nueva York, 1989 (primera edición: 1968)
—*The Open Door. Thoughts on Acting and Theatre*, Theatre Communications Group, NY, 1995
- The Shifting Point. Theatre, Film, Opera 1946-1987*, Communications Group, NY, 1987
- Threads of Time*, Counterpoint, Washington, DC, 1998
- BRUSTEIN Robert, *Reimagining American Theatre*, Hill and Wang, Nueva York, 1991
- C.U.P., *The Cambridge Guide to the Theatre*, Cambridge University Press, 1992
- CARR Cynthia, *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century*, Wesleyan, Nueva Inglaterra, 1993
- CONNOR Steven, *Postmodernist Culture/An Introduction to Theories of the Contemporary*, Basil Blackwell, Oxford and Cambridge, Massachusetts, 1990 (primera edición: 1989)
- CHIPP Herschel B., *Theories of Modern Art (A Source by Artists and Critics)*, University of California Press, Los Ángeles, 1984 (The Regents of the University of California, 1968)
- CHOCRON Isaac, *Sueño y tragedia en el teatro norteamericano*, Ed. Laia, Barcelona, 1984
- DELGADO María M., HERITAGE Paul, *In Contact with Gods? Directors Talk Theatre*, Manchester University Press, Manchester/Nueva York, 1996
[Augusto Boal, Peter Brook, Ion Caramitru, Lev Dodin, Declan Donellan/Nick Ormerond, María Irene Fornés, Jorge Lavelli, Robert Lepage, Jonathan Miller, Ariane Monouchkine, Yukio Ninagawa, Lluís Pasqual, Peter Sellars, Peter Stein, Giorgio Strehler, Jatinder Verma, Robert Wilson]
- DIAMONSTEIN Barbaralee, *Inside the Art World (Conversations with Barbaralee Diamonstein)*, Rizzoli International Publications, Nueva York, 1994
- DOMERGE Denise, *Artists Design Furniture*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1984
- FRANCK Jotterand, *El nuevo teatro norteamericano*, Barral Editores, Barcelona, 1971
- FRENCH Samuel (editor), *The American Theater: A Sum of its Parts [1700/1969]*, Samuel French, Nueva York, 1971
- GILMAN Richard, *The Making of Modern Drama*, Da Capo Press, Nueva York, 1987
[Georg Büchner, Henrik Ibsen, August Strindberg, Anton Chéjov, Luigi Pirandello, Bertolt Brecht, Samuel Beckett, Peter Handke]
- GOLDBERG RoseLee, *Performance Art/From Futurism to the Present*, Harry N. Abrams Publishers, Nueva York, 1988
- GONZÁLEZ REQUENA Jesús, *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Cátedra, Madrid, 1992
Jacobson, R. *Ensayos de lingüística general*, Seix Barral, Madrid, 1975, págs.352-358
Habermas, J. "La modernidad, un proyecto incompleto", (*La posmodernidad*), Kairós, Barcelona
Lyotard, J.F. *La condición posmoderna*, Cátedra, Madrid [*La condición postmoderna*, Minuit, París, 1979]
- GOODMAN John (editor), *British Theatre Design/The Modern Age*, Weidenfeld & Nicolson, Londres, 1989
- GORDON CRAIG Edward, *El arte del teatro*, Gaceta, México, 1987
- GORDON Lois, *The World of Samuel Beckett 1906-1946*, Yale University Press, New Haven/Londres, 1996
- GRAHAM Martha, *Blood Memory: An Autobiography*, Doubleday, Nueva York, 1991
- GREENBERGER Howard (editor), *The Off-Broadway Experience*, Prentice-Hall, Nueva York, 1971
- GRIFFITHS Trevor R., WOODS Carole, *Theater Guide*, Bloomsbury, Londres, 1989
- GROTOWSKI Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, La Cité, Lausanne, 1971
—*Teatro laboratorio*, Tusquets, Barcelona, 1970
- GUERNSEY Otis L., *Curtain Times/The New York theater 1965/1987*, Applause Publishers, Nueva York, 1987

- HALL Doug, FIFER Sally Jo, *Illuminating Video/An Essential Guide to Video Art*, Aperture/Bay Area Video Coalition, Nueva York, 1993
- HARDISON Felicia, *The History of World Theater* [de la Restauración inglesa a la actualidad], The Continous Publishing Company, Londres, 1992
- HELPERN Alice, *The Technique of Martha Graham*, Morgan & Morgan Nueva York, 1994
- HORMIGÓN José Antonio (editor), *Meyerhold: textos teóricos*, Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1992
- HOROSKO Marian, *Martha Graham: The Evolution of Her Dance Theory and Training*, Chicago Review Press, Chicago, 1991
- HUGHES Glenn, *A History of the American Theatre* [1700/1950], Samuel French, 1951
- HUXLEY Michael, WITTS Noel (editores), *The Twentieth Century Performance Reader*, Routledge, Londres
- IONESCO Eugène, *Present Past Past Present. A Personal Memoir*, Grove Press, Nueva York, 1971 (*Pressé passé Passé présent*, Mercure de France, 1968)
- JAMESON Frederic, *Postmodernism/Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, North Carolina, 1992 (primera edición: 1991)
- JOACHIMIDES Christos J., ROSENTHAL Norman (editores), *American Art in the 20th Century/Painting and Sculpture 1913/1993*, Prestel-Verlag, Múnich, 1993
- JONES Robert T. (editor), *Music by Philip Glass*, Dunvagen Music Publishers, Nueva York, 1987
- JOWITT Deborah, *Time and the Dancing Image*, Morrow, Nueva York, 1988
- KANDINSKY Vassily, *De lo espiritual en el arte*, Alianza Forma, Madrid, 1985
- KANTOR Tadeusz, *Le théâtre de la mort*, L'Age d'homme, Lausanne, 1977
- KATZ Steven D., *Film Directing/Shot by Shot/Visualizing from Concept to Screen*, Michael Wiese Productions/Focal Press, California, 1991
- KAYE Nick, *Postmodernism and Performance*, St. Martin Press, Nueva York, 1994
- KIRBY Michael, *A Formalist Theatre*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1987
- KOSTELANETZ Richard, *Merce Cunningham: Dancing in Space and Time*, Da Capo, NY, 1998
- LESSING Gotthold Ephraim, *Dramaturgia de Hamburgo*, Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1993
- LETZLER COLE Susan, *Directors in Rehearsal*, Routledge, Nueva York, 1992
[Robert Wilson, Peter Sellars, Richard Foreman, Lee Breuer, Elinor Renfield, Elizabeth LeCompte, JoAnne Akalaitis, Emily Mann, María Irene Fornés]
- LEVIN Kim, *Beyond Modernism/Essays of Art from the 70s and 80s*, Harper-Row Publishers, Nueva York, 1988
- LITTLE Stuart W., *Off-Broadway/The Prophetic Theatre/A Dramaturg History from 1952 to the Present* [Living Theatre, Edward Albee, págs. 59-63; Joseph Papp, págs. 64-69], Coward, McCann & Geoghegan, Nueva York, 1972
- LOEFFLER Carl E., TONG Darlene, *Performance Anthology* (Source Book of California Performance Art), Last Gap Press/Contemporary Arts Press, San Francisco, 1989
- LUCIE-SMITH Edward, *Movements in Art since 1945*, Thames and Hudson, Nueva York, 1984; Thames and Hudson, Nueva York, 1969).
- MARCHAN FIZ Simón, *La historia del cubo/Minimal art y Fenomenología*, Rekalde, Bilbao, 1994
—*Del arte objetual al arte concepto*, Akal, Madrid, 1990
- MARRANCA Bonnie, DASGUPTA Gautam, *Interculturalism and Performance*, Performance Art Journal Publications, Nueva York, 1991
- MARTIN Jacqueline, *Voice in Modern Theatre*, Routledge, Nueva York, 1991
- MARTINEZ TORRES Augusto, *El cine norteamericano en 120 películas*, Alianza, Madrid, 1992
- MARVEY David, *The Condition on Postmodernity*, Basil Blackwell, Cambridge, Massachussets, 1992 (primera edición: 1990, segunda edición: 1991)
- MAYO Marti, *Other Realities. Installations for Performance* Contemporary Arts Museum, Houston, 1981
- McNAMARA Brook, DOLAN Jill, *The Drama Review* [teatro de vanguardia 1956/1986], UMI Research Press, 1986
- MEYERHOLD Vsevolod, *Teoría teatral*, Fundamentos, Madrid, 1971
- MIGNOT Dorine, *The Luminous Image*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1984

- MÜLLER Heiner, (Carl Weber, edición/traducción), *Explosion of a Memory. Writings by Heiner Müller*, Performing Arts Journal Publications, Nueva York, 1989
- —Cemento, *Camino de Wolokolasmk*, Asociación de Directores de Escena, Madrid, 1992
- NORTON & CNY, *The American Theatre/As Seen by its Critics* [1752/1934], Norton & Cny, Nueva York, 1934
- OLIVA César, TORRES MONREAL Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Cátedra, Madrid, 1990
- PASSUTH Krisztina, *Moholy-Nagy*, Thames and Hudson, Londres, 1985 (primera parte, Thames & Hudson, 1982/83)
- PAVIS Patrice, *Diccionario de teatro/Dramaturgia, estética, semiología*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1983 (*Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Editions Sociales, París, 1980)
- PÉREZ ORNIA José Ramón, *El arte del vídeo*, RTVE-Serbal, Madrid, 1991
- PHILLIPS Lisa, *High Styles/Twentieth Century American Design*, Whitney Museum, Nueva York, 1985
- PIJNAPPEL Johan (editor), *World Wide Video*, Art & Design Magazine, VCH Publishers, Londres, 1993
- PISCATOR Erwin, *Le théâtre politique 1920-1966*, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture, Bruselas, 1972
- POGGI Emil John, *Theatre in America/The Impact of Economic Forces* [1870/1967], Cornell University, 1968
- PRICE Julia S., *The Off-Broadway Theater* [Jerry Talmer, Leo Garen, Ted Mann, Gene Frankel, Kip Hastings, James Spicer, Judith Malina, págs. 20, 30, 40, 50], The Scarecrow Press, NY, 1962
- RAE Kathy, MIGNOT Dorine, *The Arts for TV*, Museum of Contemporary Arts, Los Ángeles / Stedelijk Museum, Amsterdam
- RATCHIFFE Michael, *Plays* [*Alceste* de Robert Wilson], Massachussets, 1986
- REINELT Janelle G., ROACH Joseph R., *Critical Theory and Performace*, University of Michigan Press, 1992
- RIMBAUD Arthur, *Poesías*, Poesía Hiperión, Madrid, 1991
- RONN Smith, *American Set Design 2*, Theatre Communications Group, Nueva York, 1991
- ROOSE-EVANS, *Experimental Theatre*, Avon Librerary Books, Nueva York, 1971
- SAYRE Henry M., *The Object of Performance/The American Avant-Garde Since 1970*, University of Chicago Press, 1989
- SCHLEMMER Oscar, *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza*, Paidós, Barcelona, 1987
- SIEGEL Jeanne, *Art Talk/The Early 80s*, Da Capo Press, Nueva York, 1988
- SIEGEL Marcia B., *The Shapes of Change. Images of American Dance*, University of California Press, Berkeley, 1985
- STANGOS Nikos, *Concepts of Modern Art*, Thames and Hudson, Londres, 1991 (Penguin Books, Nueva York, 1974)
- STRASBERG Lee, *Un sueño de pasión/La elaboración del método*, Editorial Emecé, Buenos Aires, 1989
- SZYMBORSKA Wilsława, *Sounds, Feelings, Thoughts*, Princeton, University Press, NJ, 1981
- UBERSFELD Anne, *Semiótica teatral* [*Lire le Théâtre*], Cátedra, Madrid, 1989
- Baudrillard, J.L. *Le système des objects*, Gallimard, París, 1968
- Benveniste, E. *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, París, 1973
- Derrida, J. *L'écriture et la différence*, Seuil, París, 1967
- Greimas, A.J. *Semántique structurale*, Larousse, París, 1968
- Jacobson, R. *Essais de linguistique générale*, Minuit, París, 1963
- Lotman, Y. *La structure du texte artistique*, Gallimard, París, 1973
- Metz, C. *Langage et cinéma*, Larousse, París, 1971
- Propp, V. *La morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1974
- Souriau, E. *Les deux cent mille situations dramatiques*, Flammarion, París, 1950
- VATTIMO G. y otros, *En torno a la posmodernidad*, Anthropos, Barcelona, 1990
- VAUGHAN David, *Merce Cunningham: Fifty Years: Chronicle and Commentary*, Aperture Foundation, New York, 1999
- VAUGHAN Stuart, *A Possible Theatre*, McGraw-Hill Book Company, Nueva York, 1969

- VIOLA Bill, *Reasons for Knocking at an Empty House/Writings 1973-1994*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1995
- VV AA (María N. Pardo, traducción/adaptación), *El teatro norteamericano desde sus orígenes*, Grupodis, Madrid, 1984
- VV AA, *Bienal de la Imagen en Movimiento'90*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1990
- VV AA, *El pasado en el presente: el revival de las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Gustavo Gili, Barcelona, 1987
- VV AA, *Teatro norteamericano*, Aguilar, Madrid, 1968
- VV AA, *Televisión y vídeo de creación en la Comunidad Europea*, Consorcio para Madrid Capital Europea de la Cultura, Madrid, 1992
- VVAA, *Directores de escena*, Cuaderno 23/El Público nº43, Madrid, abril 1987
- VVAA, *Luca Ronconi*, Cuaderno 30/El Público nº53, Madrid, octubre 1988
- VVAA, *Peter Brook*, Cuaderno 8/El Público nº25, Madrid, octubre 1985
- VVAA, *Richard Foreman*, Cuaderno 17/El Público nº37, Madrid, octubre 1986
- VVAA, *Strindberg/Bergman*, Cuaderno 12/El Público nº30, Madrid, marzo 1986
- VVAA, *Tadeusz Kantor*, Cuaderno 11/El Público nº29, Madrid, febrero 1986
- WILSON Garff B., *The 3 Hundred Years of American Drama and Theatre*, Prentice-Hall International, Nueva York, 1982
- ZURBRUGG Nicholas, *Post-Modernism and the Multi-Media Sensibility* "Heiner Müller's *Hamletmachine* and the Art of Robert Wilson".

Bibliografía específica/Robert Wilson en España

Publicaciones

- CALVO SERRALLER Francisco, *Del futuro al pasado/Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Alianza Forma, Madrid, 1990 (Alianza, 1988)
- EQUIPO RESEÑA, Luis Urbez (editor), *Doce años de cultura española (1976-1987)*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1989
- FERNÁNDEZ TORRES Alberto (coordinación), *El teatro independiente español*, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Madrid, 1987
- LINDERS Jan (editor), *Robert Wilson/Convidados de piedra*, Círculo de Bellas Artes, Festival de Otoño, Madrid, 1992
- OLIVA César, *El teatro desde 1936 (Historia de la literatura española actual III)*, Editorial Alhambra, Madrid, 1989
- PÉREZ COTERILLO Moisés, FERNÁNDEZ LERA Antonio (coordinación), *Bob Wilson/the Knee Plays: las bisagras de the CIVIL warS*, Cuaderno 7/El Público, Madrid, septiembre 1985
- RUIZ RAMÓN Francisco, *Historia del teatro español del siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1977
- TORRENTE BALLESTER Gonzalo, *Teatro español contemporáneo*, Editorial Guadarrama, Madrid, 1968

Prensa

- ABELLÁN Joan, "El juego de nunca acabar", El Público nº89, Madrid, marzo/abril 1992
- ALEIXANDRE Vicente, "Federico", *Federico García Lorca/Obras completas*, Tomo II, Editorial Aguilar, Madrid, 1994
- BENACH Joan-Anton, "Visita hombre blanco, nosotros no comprender", La Vanguardia, Barcelona, 18/7/86
- BENÍTEZ REYES Felipe, "El poeta inocente", El País, Madrid, 3 enero 1998
- BENTIVOGLIO Leonetta, "Teatro-danza: descripción de un paisaje", El Público nº76, Madrid, enero/febrero 1990
- BUCI-CLUCKSMANN Christine, "Miradas de José Bergamín/Variaciones barrocas sobre un rostro", Creación nº3, Madrid, mayo 1991
- CALVO SERRALLER Francisco, "El resplandor trágico de Bob Wilson", El País, 28/9/92
- CAMPANY María Aurelia, *Método y contenido (La experiencia teatral)*, Ponencia en el Festival Cero de San Sebastián, Primer Acto nº123/124, Madrid, agosto 1974
- CEREZO Francisco A., "Cesc Gelabert" en el reportaje "Catálogo de existencias", El Público nº76, Madrid, enero/febrero 1990

- DAHAN-CONSTANT Bernard, "Del taller a las tablas/Eduardo Arroyo y el teatro", en *Bantam* de Eduardo Arroyo, El Público nº76, Madrid, enero/febrero 1990
- DIAGO Nel, "Canto acuático de Carles Santos", El Público nº78, Madrid, mayo/junio 1990 —"Bailar un cuadro", El Público nº84, Madrid, mayo/junio 1991.
- EL PERIÓDICO, "The Civil Wars, sueño imposible de Bob Wilson", El Periódico, Barcelona, 23/5/85
- Ensayo Uno, *El compromiso del actor ante el TI*, Pípirijaina nº5, Madrid, julio 1974
- FÁBREGAS Xabier, *Teatro comercial, teatro independiente, teatro de aficionados*, Serra d'Or 120, Barcelona, septiembre 1969
- FERNÁNDEZ SANTOS Ángel, "The Black Rider/Talento caníbal", El País, Sevilla, 10/7/92
- FERRER Esther, "El bazar teatral de Bob Wilson", El País, Madrid, 21/12/91
- FONDEVILA Santiago, "Iago Pericot, el dictado de la belleza", El Público nº78, Madrid, mayo/junio 1990
- GALLÉN Enric, "Un modelo de literatura dramática para los noventa", prólogo para *Caricias y Elsa Scheneider*, El Público nº86, Madrid, septiembre/octubre 1991
- GARCÍA MONTERO Luis, "El valor de las metáforas", El País, Madrid, 3 enero 1998
- GÓMEZ Rosalía, "Inocular desasosiego", El Público nº78, Madrid, mayo/junio 1990
- GUILLÉN Jorgue, "Federico en persona", *Federico García Lorca/Obras completas*, Tomo I, Editorial Aguilar, Madrid, 1993
- HARO TECGLÉN Eduardo, "Pintura, poesía y ambigüedad", El País, Madrid, 28/9/92
- HEVIA Elena, "Wilson, la experiencia del trabajo con niños autistas", Noticiero Universal, Barcelona, 23/5/85
- HORMIGÓN Juan Antonio, *Los teatros independientes, en la encrucijada*, Informaciones, Madrid, 25 marzo 1976
- JARQUE Fietta, "Bob Wilson presenta en Sevilla un 'Hamlet' que considera el mayor desafío de su carrera", El País, Madrid, 1/3/96 —"¿Ser o no ser?, Sevilla, El País, 1/3/96
- LADRA David, "Bob Wilson en el Centro Dramático Nacional", Primer Acto nº246, Madrid, noviembre-diciembre 1992
- LAGARDERA Juan, "Bob Wilson expone su obra artística en el IVAM de Valencia", La Vanguardia, Barcelona, 21/9/92
- LÓPEZ MOZO José Luis, *Bergamín y la cuadratura del círculo*, Cuaderno 39/El Público nº67: "José Bergamín: un teatro peregrino", Madrid, abril 1989
- LÓPEZ-MOZO Jerónimo, *Las relaciones autor-grupo*, Pípirijaina nº5, Madrid, julio 1974
- MARTÍNEZ Leandro, "Sesión monográfica dedicada al polifacético Robert Wilson en la Muestra Imagenueva", El Día, Zaragoza, 1985
- MIRALLES Alberto "La progresiva domesticación de la vanguardia teatral durante la transición política española", CNNTE, Madrid
- MOLINA FOIX Vicente, "Robert Wilson", *Bienal de la Imagen en Movimiento'90*, Comisario y director del catálogo: José Ramón Pérez Ornia), MNCARS, Madrid, 1990
- MONLEÓN José, *Del teatro de cámara al teatro independiente*, Primer Acto nº123/124, Madrid, agosto/septiembre 1990
- MUÑOZ Virginia, "Bob Wilson explicó el sentido de su obra en el Cervantes", Sur, Málaga, 1985
- NIEVA Francisco, "La lección de Bob Wilson", Abc, Madrid, 27 octubre 1987 —"Teatro del siglo XXI", El Público nº77, Madrid, marzo/abril 1990
- ORDÓÑEZ Marcos, "Bob Wilson, el americano imposible", El Correo Catalán, Barcelona, 2/5/85
- PÉREZ COTERILLO Moisés, Editorial, Pípirijaina nº1, Madrid, marzo 1973 —"Tadeusz Kantor", El Público nº82, Madrid, enero/febrero 1991
- PÉREZ DE OLAGUER Gonzalo, "Vanguardia de la cotidianidad", El Público nº93, Madrid, noviembre/diciembre 1992
- PÉREZ ORNIA José Ramón, *El arte del vídeo/Introducción a la historia del vídeo experimental*, RTVE/Serbal, Madrid, 1991
- RISCO Antonio, *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en El ruego ibérico*, Editorial Castalia

- RODRÍGUEZ BLANCO Julio, "Edipo, por los ojos", El Público nº86, Madrid, septiembre/octubre 1991
—"Radiografía de una neurosis", El Público nº81, Madrid, noviembre/diciembre 1990
- RUBIO José Luis Rubio, "El gran sueño de Wilson", Cambio 16, Madrid, 27/5/85
- SAGARRA, Joan de, "Escándalo en Monjuïc", El País, Barcelona, 18/7/86
- SANCHIS SINISTERRA José, *Las dependencias del teatro independiente*, Primer Acto nº121, Madrid, junio 1970
- SAUMELL Mercè, "Einstein on the beach/Relatividad y naturalezas muertas", El Público, nº93, Madrid, noviembre-diciembre 1992
- SORELA Pedro, "La dramatugia está en el gesto, dice Bob Wilson", El País, Madrid, 22/9/92
- TORRES MONREAL Francisco, "La embriaguez del juego", El Público nº79, Madrid, julio/agosto 1990
- TORRES Rosana, "Bob Wilson afirma que a través de la imagen se realizará una renovación estética del teatro", El País, Madrid, 23/5/85
- VALENZUELA Alfredo, "El miedo como fuente del teatro", El País, Barcelona, 25 julio 1988
- VALIENTE Pedro, "El ilusionista que fabricó greguerías", El Periódico, Zaragoza, 1993
—"Nuevo teatro alternativo para Madrid", El Público nº82, Madrid, enero/febrero 1991
—"Infiernos concéntricos", El Público nº82, enero/febrero 1991
- VERA Gerardo, *El escenario y los grupos de TI*, Pipirijaina nº3, Madrid, mayo 1974
- VV AA, *Federico García Lorca*, Cuaderno 20/El Público nº40, Madrid, enero 1987
- VV AA, *Viaje al teatro de Francisco Nieva*, Cuaderno 21/El Público nº41, Madrid, febrero 1987

7.2 Centros de estudio

La investigación que sirve como base documental para la presente trabajo se ha realizado en su mayor parte a lo largo de los últimos cinco años en Estados Unidos.

Estados Unidos

Centros de estudio en Estados Unidos en los que se ha llevado a cabo la presente investigación acerca de la obra de Robert Wilson:

- BYRD HOFFMAN FOUNDATION
155 Wooster Street 4F
New York NY 10012
Tel. 212.6200220 Fax 212.6270129
Fundación, archivo y oficina de Robert Wilson
Directora: Linda Jackson
Archivista: Geoffrey Wexler
- WATERMILL CENTER
Water Mill, Long Island, New York
Tel. 516.7264628 Fax 516.7264525
Directora: Linda Jackson
- COLUMBIA UNIVERSITY
Library of Rare Books and Manuscripts
Butler Library, Sixth Floor
Columbia University New York NY 10027

Tel. 212.8548480
Colección dedicada a Robert Wilson
Responsable: Rudolph Ellenbogen

- LINCOLN CENTER LIBRARY FOR THE PERFORMING ARTS
Theater on Film & Tape Archives
111 Amsterdam Avenue New York NY 10023
Tel. 212.8701641
Colección dedicada a Robert Wilson
Responsable: Susan Bennet
- LINCOLN CENTER LIBRARY FOR THE PERFORMING ARTS
The Dance Collection, Research Division
111 Amsterdam Avenue 3 FL New York NY 10023
Tel. 212.8701657
Videos de obras de Robert Wilson
- NEW YORK PUBLIC LIBRARY
Theater Research Collection
111 Amsterdam Avenue New York NY 10023
Responsable: Dorothy Swerdlow
- BROOKLYN ACADEMY OF MUSIC
30 Lafayette Avenue Brooklyn New York 11217
Tel. 718.6364111
Colección dedicada a Robert Wilson
Responsable: Madeline Mitchel
- THE KITCHEN
512 West 19th Street
New York NY
Tel. 212.2555793
Colección de vídeos de Robert Wilson
Directora: Elise Bernardt

Centro de estudio consultado:

- HARVARD UNIVERSITY
Harvard College Library
Harvard Theater Collection
Cambridge Massachusetts 02138
Tel. 617.4952445
Colección dedicada a Robert Wilson
Responsable: Jeanne T. Newlin

Alemania

Centro de estudio consultado:

- GIESSEN UNIVERSITY
Department of Interdisciplinary Theatre Studies
Justus Liebig Universität Giessen
Karl Glockner Strasse 21A 6300 Giessen

Tel. 641.7022381
Colección dedicada a Robert Wilson
Responsable: Andrezej Wirth

Francia

Instituciones consultadas:

- L'OPERA DE PARIS, PARÍS
- L'ODEÓN-THÉÂTRE DE L'EUROPE, PARÍS
- MC93 BOBIGNY, PARÍS
- THÉÂTRE DE NANTERRE-AMANDIERS, PARÍS
- THÉÂTRE VIDY, LAUSANNE

Italia

Instituciones consultadas:

- TEATRO DELLA PERGOLA, FLORENCIA
- CHANGE PERFORMING ARTS, MILÁN
- PICCOLO TEATRO, MILÁN

España

Centro de estudio en España en el que se ha llevado a cabo la presente investigación acerca de la obra de Robert Wilson:

- CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL
Ministerio de Educación y Cultura, INAEM
Capitán Haya 44, Madrid
Tel. 91.5723311
Archivista: Antonio Fernández Lera

Centros de estudio e instituciones consultadas:

- ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO
Avda. Nazaret 2 28009 Madrid
Tel. 91.5044342 Fax 91.5741138
Director: Juan José Granda
- INSTITUT DEL TEATRE
Sant Pere més baix 7 08003 Barcelona
Tel. 93.2682078 Fax 93.2681070
Director: Pau Monterde
- FESTIVAL DE OTOÑO
Plaza de España 8, plata 1 28008 Madrid
Tel. 91.5802575 Fax 91.5802565
Directora: Alicia Moreno
- FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE MÁLAGA
Ramón Marín s/n 29012 Málaga
Tel. 95.2224109 Fax 95.2212993

Director: Francisco Rodríguez

- MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA
Santa Isabel 52 28012 Madrid
Tel. 91.5281611
- BIBLIOTECA NACIONAL
Paseo de Recoletos 20-22 28071 Madrid
Tel. 91.5807800 Tel. (Teatro) 91.5807823 Fax 91.5775634
Director: Luis Alberto de Cuenca y Prado
- PIC/PUNTOS DE INFORMACION CULTURAL
Ministerio de Educación y Cultura, Secretaría General Técnica
Plaza del Rey 1 28004 Madrid
Tel. 91.5221133 Fax 91.5326843