

TEATROGRAFÍA DE FREDERIC AMAT

Amor Marsé Taltavull

Entrevista a Frederic Amat

Amor Marsé: — **¿Crees en el arte como trascendencia o como forma decorativa?**

Frederic Amat: — Como trascendencia, lógicamente. Comulgo con la idea de que la pintura es una forma de conocimiento. No se puede crear una obra sin una experiencia vital que la respalde. Lo que se llama calidad de la obra es su capacidad de enigma. Yo no pinto para crear formas más o menos decorativas, pero puede ser una consecuencia, un efecto, nunca una causa.

A.M. — **Cuando te pones frente a un papel en blanco ¿predeterminas lo que vas a pintar o va saliendo espontáneamente?**

F.A. — No, no predetermino nada. Esto no va así. La pintura es como una necesidad, es un tiempo que se revela a través de la materia. Es expresar todo lo que sientes en tu interior; a veces fruto de un estado profundamente melancólico o de un profundo estado de excitación, pero siempre es el resultado de mi sentimiento y estado interior.

A.M. — **Nuestra sociedad es un sistema piramidal no muy diferente del que había en la época barroca. ¿Qué opinas de la forma en que un artista de nuestro siglo debe actuar, moverse, conocer a, ser amigo de..., para triunfar?**

F.A. — No sé, nunca me he parado a pensar a quién debo conocer o de quién debería ser amigo para... La pintura es una actitud de vida, es una especie de efervescencia y de sensibilidad que intentas manifestar. La experiencia profunda de la pintura es un placer óptico. Pero es difícil dar una dimensión popular a la pintura. Podemos hablar de música, de literatura, podemos hablar de danza o de poesía... La pintura es como el rastro del caracol, la baba del caracol.

A.M. — **Hiciste la mili en Ceuta. ¿Es a partir de aquí que sentiste la llamada de África?**

F.A. — El hecho de pisar tierra desconocida ya supone un interés, una curiosidad. Han pasado muchos años, pero la curiosidad sobre África apareció ya antes, siendo un adolescente, como todos estos países que desconoces de culturas distintas, que ya sólo por eso te atraen. Pero realmente Ceuta es un lugar estratégico.

A.M. — **Has vivido en México, Brasil, Nueva York, Barcelona, ¿alternas tu residencia o cierras etapas?**

F.A. — Ni una cosa ni otra. No cierro etapas, las etapas nunca las cierras, te cierran ellas. En todo caso son lugares complementarios. Los viajes aportan una experiencia directa, más que eso, se trata de un intercambio, dar respuesta a otra cultura, al mismo tiempo que absorbes y aprendes. Yo creo que una de las cosas más bonitas del artista de nuestro siglo es esta actitud transatlántica, transoceánica plural. Si no hay un tránsito de culturas, un tránsito de ideas, nos vamos al desastre. En el fondo soy de una ingenuidad sin límites.

A.M. — **¿Los viajes repercuten en tu evolución pictórica?**

F.A. — Enormemente. Creo que me he avanzado a esta pregunta, porque es lo que te decía antes. Conocer nuevas culturas y nuevos territorios enriquece no sólo al pintor, sino a cualquier ser humano. He vivido y he conocido la curiosidad y el placer de otros países, incluso el de estar al borde del abismo. Hay experiencias que no conozco y esto también me mantiene vivo.

A.M. — **Desde la exposición en la Fundación Miró de Barcelona con «Cuatro paisajes de fondo» en 1994 hasta la doble exposición en la galería Carles Taché y René Metrás en noviembre pasado, han transcurrido ocho años. ¿Por qué tanto tiempo sin exponer?**

F.A. — No tenía ninguna prisa; además, no había galería que quisiera exponer mi obra. Desde que dejé la galería Joan Prats, nadie se había interesado. Además, las obras no salen así como por ciclos. Yo no trabajo en función de una exposición; lo que me importa es la creatividad y el riesgo. Siempre he entendido la pintura como actitud de libertad, no como decisión. Por otro lado mi obra es calidoscópica, se manifiesta en muchos medios afines a la pintura. Por ejemplo, la *Suite Varanasi* realizada en Benarés es fruto de mi estancia de cuatro meses en India; lo que hacía era dibujar con la cámara, mirando al cielo de Benarés, son dibujos que tienen algo de abstracto y las formas se identifican mucho con mi obra.

A.M. — **Bien, vamos al terreno teatral... ¿Donde acaba la pintura empieza el teatro?**

F.A. — No, en absoluto; la pintura, la escenografía, la dirección artística, el cine, la fotografía, son muchas disciplinas pero un sólo ojo. El artista del siglo xx es polifacético y multidisciplinario. Encasillar a los artistas en una única disciplina es una idea caduca. Yo no soy un pintor que hace películas, ni un director que pinta. De hecho pinto las películas y filmo las pinturas.

A.M. — **Desde 1988 has trabajado asiduamente en escenografías teatrales. ¿Es complemento de la pintura?**

F.A. — No, no, mucho antes... ¿Quieres decir *El Público* con Puigserver? Es la primera obra que consta en las biografías de los catálogos, pero mucho antes ya había colaborado con Fabià en montajes teatrales siendo yo todavía un chaval de diecisiete años. Ten en cuenta que fui alumno de Fabià Puigserver en la academia de teatro que se abrió en Barcelona en la calle de Aribau, y en la que fui el único alumno que se matriculó, por lo que tuve la increíble suerte de ser «el» alumno de Puigserver, del que aprendí muchísimo y del que me contagié de su gran amor al teatro. No sólo fue un maestro único y excepcional, sino un gran amigo, una persona muy querida de la que guardo buenísimos y entrañables recuerdos. Era una persona con un sentido profundo de la honestidad. Una persona sabia, sensible, justa. Me ayudó mucho por la exigencia, era una persona muy crítica.

A.M. — **¿Te gusta trabajar en equipo o estás más acostumbrado a la soledad del estudio?**

F.A. — Me gusta mucho trabajar en equipo, es una experiencia magnífica que puede combinarse, eso sí, con la soledad del trabajo aislado en el estudio. Realmente estoy encantado cuando trabajo con más gente en un montaje teatral; es otra dimensión, otro estado, otro desarrollo; aunque para pintar necesito la paz y la soledad y sobre todo la poesía. La mejor forma de acercarse a la pintura es a través de la poesía.

A.M. — **¿Aceptarías realizar la escenografía de la obra de un autor joven, desconocido, en una sala alternativa, con poco presupuesto?**

F.A. — Sí, siempre que la obra me interesara. ¿En una sala alternativa, dices? Por supuesto. ¿Con poco presupuesto? Claro, si la obra me gusta, ¡hasta sin cobrar la haría!

A.M. — **En 1986 junto con Fabià Puigserver iniciaste el proyecto, el maravilloso proyecto del Teatro Federico García Lorca. El proyecto nunca llegó a consolidarse. Era un teatro itinerante donde queríais realizar la obra de Lorca *El público*. ¿Era un proyecto inviable o como sucede a menudo en nuestro país, no había presupuesto para cultura?**

F.A. — Bueno, el proyecto era absolutamente viable y además maravilloso. Fabià realizó el diseño de lo que era el teatro, pasamos meses trabajando esta idea. El teatro estaba pensado para realizar la obra de Lorca *El público*, pero también para otras obras. El espacio iba completamente forrado con grandísimos murales míos. Pero no pudo ser, no se llevó a cabo. ¿El presupuesto? Era un proyecto baratísimo, no sé si costaba cuatrocientos millones, nada comparado con los miles de millones que cuesta un teatro. Era la idea de teatro itinerante. Imagínate, como una gran carpa con espacio para cuatrocientos espectadores. Era magnífico..., pero no pudo ser.

A.M. — **La exposición que hiciste de los dibujos-maqueta del proyecto los expusiste en la galería Allan Frunkin de Nueva York en 1987, ¿era una reivindicación de un sueño que no llegó a realizarse?**

F.A. — No, nunca he expuesto estos dibujos en ninguna galería. En 1987 expuse en Nueva York, pero fue la obra realizada durante los últimos años, era justo después del proyecto del teatro. Por lo tanto, no es una reivindicación de un sueño como tú dices.

A.M. — **Hablando de sueños... Hace dos años hiciste la propuesta de tu proyecto para la nueva decoración del Gran Teatre del Liceu en Barcelona, junto a Ferrán García Sevilla, Xavier Franquesa y Perejaume. Eligieron el proyecto de Perejaume. ¿Sentiste decepción? ¿Lo has archivado junto al proyecto del Teatro Federico García Lorca?**

F.A. — No, decepción no. Sentí frustración. Es lógico, cuando te presentas a un concurso lo haces con voluntad de ganar. Sería estúpido decir que me alegré o que me daba igual, a pesar de que siento un gran respeto por el trabajo de Perejaume, a quien admiro. Pero todo el esfuerzo del trabajo realizado lo ves de repente reducido a la nada. Es frustrante. Pero son las reglas del juego y no todos podíamos ganar. Después se habló de exponer todos los proyectos presentados, pero hubo traición, un pacto de silencio.

A.M. — **¿Por qué un pacto de silencio?**

F.A. — Porque no se podía cuestionar nada sobre El Liceu, no podía haber polémica. Lo bueno en el arte contemporáneo es que haya polémica. Pero había que acallar cualquier duda. Es una pena porque el público hubiera podido ver los tres proyectos (Franquesa abandonó el reto). Creo que es algo a lo que tenían derecho, pero... Sin embargo, a pesar de todo no hay rencor.

A.M. — **¿Qué te parece el resultado del proyecto de Perejaume que salió vencedor?**

F.A. — Me gusta, pero tampoco creo que sea lo que realmente necesita. En realidad no es que no sea el adecuado, es que personalmente no estoy de acuerdo con la manera de reconstruir El Liceu, arquitectónicamente me refiero. Esos pasillos, esos dorados, incluso la fachada... Pero bueno esto ya es harina de otro costal.

A.M. — **Sé que eres un gran lector de poesía. ¿Cuales son tus poetas preferidos?**

F.A. — No hay pintura ni arte sin poesía. Tendría que decirte tantos que sería imposible enu-

merarlos sin dejarme gente muy significativa. No podría citar a Foix y dejarme a Brossa o a Cernuda, Elliott, Gil de Biedma...

A.M. — **¿Y pintores?**

F.A. — Pasa exactamente lo mismo. Tendría que empezar por las pinturas de las cuevas de Altamira hasta llegar a nuestros días. No tienes suficiente cinta en la grabadora si empiezo a citar autores, y aún así me dejaría nombres por el camino sin voluntad de hacerlo y sería imperdonable.

A.M. — **Viaje a la luna, de Federico García Lorca, fue tu primer trabajo en cine como director, en 1998. ¿Cómo ha sido este paso del teatro al cine?**

F.A. — Para mí el artista del siglo xx, y del siglo xxi, claro, es un artista multifacético y pluridisciplinario. *Viaje a la luna* es la visualización fílmica del único guión cinematográfico de Federico García Lorca, que hice en coproducción con la comunidad de herederos de Lorca. He tratado de desentrañar los enigmas del *Viaje a la luna* en una recreación de imágenes, para lo que he contado con la coreografía de Cesc Gelabert y la música de Pascal Comelade. Ha sido una tarea fascinante. Los dibujos preparativos de la película se expusieron en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.

A.M. — **Foc al càntir, texto de Joan Brossa de 1948, es tu segundo trabajo cinematográfico como director. Se ha estrenado en la Filmoteca el 2 de febrero de este año. ¿Cómo surgió la idea?**

F.A. — Cuando se estrenó *Viaje a la luna*, Brossa la vio y le gustó. Brossa era un gran amante del cine. La Filmoteca era su sala de estar particular. Hablamos de hacer una película juntos, pero él no se veía con ánimos de escribir algo nuevo. Estaba ya muy cansado. Entonces le propuse este guión y aceptó. Fue la última vez que vi a Brossa con vida. Murió al cabo de un mes.

A.M. — **Has hecho también una película con Teresa Calafell. Creo que es una película sobre las manos. ¿Es así?**

F.A. — Es una película que se ha rodado estando Teresa gravemente enferma y en la cama. Las manos son las protagonistas, tienen una maravillosa capacidad para expresar el universo. La película está ahora en fase de montaje.

A.M. — **La próxima escenografía es la de Edipo rey, de Stravinsky en versión de Jean Cocteau. ¿Dónde la presentará?**

F.A. — Se presentará en verano en el Festival de Granada. Dirijo y hago la escenografía. La dirección musical es de Josep Pons y el vestuario es de Toni Miró.

A.M. — **¿Traerás Edipo rey al Grec?**

F.A. — Lo he propuesto, pero no han aceptado el espectáculo. Y fíjate que la música es de un catalán y el vestuario también, pero no ha sido posible.

A.M. — **Estás haciendo un mural para el nuevo Institut del Teatre en Barcelona. ¿Cuándo lo presentarás?**

F.A. — No lo sé exactamente, quizás en verano. Es espectacular, el mural tiene cuarenta metros de largo por quince de alto. He trabajado muy vinculado a los arquitectos del edificio.

Teatrografía de Frederic Amat

Frederic Amat (Barcelona, 1952) realizó estudios de arquitectura y escenografía en Barcelona. Inició su carrera artística haciendo cajas, que presentó en la Sala Aquitania de Barcelona bajo el título de «Cajas para abrir, cajas para cerrar», en el año 1971, cuando el artista no tenía todavía veinte años, pero las bases de su poética ya estaban implícitas. El interior de las cajas mostraba tierra, arena, trigo, serpentinas de colores, es decir, retazos de naturaleza o de puro color que se convertían en descubrimientos poéticos, íntimas ofrendas que el espectador podía cerrar celosamente.

Podría decirse que estas «Cajas para abrir, cajas para cerrar» fueron quizás el punto de partida de una larga trayectoria artística, en la que su trabajo se desarrolla a partir de dibujos



Cesc Gelabert a l'espectacle Preludis, de la Companyia de Dansa Gelabert-Azzopardi. Frederic Amat en va fer el vestuari i l'escenografia. Va ser representada al Teatre Lliure de Barcelona del 14 al 24 de març de 2002. (Ros Ribas)

de trazo irregular y colores vibrantes de su inicio al exacerbado expresionismo de su época negra, en las que, sin duda, destacan sus incursiones en las ambientaciones, acciones y en la escenografía.

Su dedicación a la pintura no le impide, por lo tanto, explorar otros horizontes y moverse con una curiosidad insaciable por la vida, la geografía y las diferentes disciplinas artísticas. La energía vital que concentra no sólo la aprovecha para pintar. Fantasea, imagina un mundo y lo construye aunque suponga el mayor de los riesgos.

A mediados de los años setenta trabajó en un conjunto de obras con papel hecho a mano, telas entintadas en bandas o estratos coloreados, donde la zoomórfica presencia de lagartijas, tortugas y peces es atravesada por juncos o varas en un comentario a un tiempo interrumpido. Como consecuencia de estas pinturas y como resultado de un trabajo en equipo se realizó *Acció Zero* y *Acció U*, con la voluntad de integrar el cuerpo humano en unos espacios textiles y sus caligráficas incisiones. La primera de ellas se presentó en noviembre de 1976 en la Sala Vinçon de Barcelona, con espacio escénico de Frederic Amat, música de Lewin Richter y la danza de Cesc Gelabert, y en noviembre de 1979 se presentó en La Mamma, en Nueva York.

Acció U, con espacio escénico de Fredric Amat, música de Rafael Subirachs y la danza de Cesc y Toni Gelabert, se presentó en octubre de 1976 en Le Grand Palais de París; en noviembre del mismo año, en la Sala Vinçon de Barcelona; en febrero de 1977, en la Galería Juana Mordó de Madrid, y en 1980 en la M. Cunningham Studio de Nueva York. Si en *Acció Zero* se presenta un diálogo entre una tela teñida como una gran partitura de cruzamientos y la coreografía del cuerpo humano, en *Acció U* los cuerpos atraviesan ellos mismos unas telas barradas como crisálidas entre lo oculto y lo aparente hacia una ceremonia de liberación.

[...] El *drap* se abre en el espacio cubriendo una superficie rígida y flexible, fina y extensa. Todavía más importante: se abre como se abre la naturaleza, sin ninguna intención concreta, sin ninguna ansiedad..., como una hoja. Dentro nos encontramos atravesados, y para ella somos el viento, el sol, la nieve, la lluvia... Por encima de nuestro yo y con nuestra danza, el movimiento se convierte en el viento que mueve la hoja, de modo que ignoramos si nosotros movemos el *drap*. ¿Es él quien nos mueve? ¿La naturaleza al *drap* y a nosotros? ¿O es el universo quien se convierte en movimiento?

Abrir nuestros esternones y dejar que de ellos emane un olor a la naturaleza. Abrir nuestra conciencia y sentirse atravesado por un *drap*. Abrir nuestras fuentes de energía, porque desde la eterna caída de la muerte (vela que entera se deshace de calor) nos desangramos como agua de un río en medio de numerosas piedras, encontrando la energía de las tempestades: en sol, que es vida, nos convertimos.
(Fragmento del catálogo del espectáculo)

Desde finales de los años setenta, la necesidad interior de un mayor contacto con el público lo empezó a canalizar por distintas vías. Le obsesionaba el espacio más que la construcción, quizás a raíz de los cursos de teatro que realizó siendo todavía un adolescente con José M. Flotats. El mismo Amat confiesa en algunas de las muchas entrevistas concedidas que le gusta el hecho de salir del estudio, trabajar en colaboración. Desde entonces, ha sido continua su participación en montajes teatrales, a menudo con Lluís Pasqual.

Juntamente con el tristemente desaparecido Fabià Puigserver, inició un ambicioso proyecto: el Teatro Federico García Lorca. Desarrollado a lo largo de la primavera y el verano de 1986, ha

quedado —hasta ahora, por lo menos— precisamente en eso: en proyecto, en utopía mitad plástica, mitad escénica. En cuanto a este último aspecto se refiere, ha de señalarse que el hipotético espacio teatral diseñado por Puigserver preveía una capacidad para cuatrocientos espectadores, y unas dimensiones, en planta, de unos treinta y cinco por treinta metros, más trece de altura máxima. Se trataba de un auténtico teatro itinerante, pensado, en principio, para el montaje de *El público*, de Federico García Lorca, que, bajo la dirección de Lluís Pasqual, fue estrenado, finalmente, en diciembre de 1986, en el Teatro Fossati de Milán, en coproducción con el Centro Dramático Nacional de España, el Piccolo Teatro de Milán y el Théâtre de l'Europe. Sin embargo, era intención de Amat, Puigserver y Pasqual que el Teatro Federico García Lorca iniciara su gira con *El público* en Granada, aunque terminase siendo una utopía.

Del deseado proyecto quedan las maquetas del Teatro Federico García Lorca, unas veinte veces más pequeñas que el tamaño que habría alcanzado éste en realidad y sobre las que, además del resultado final del trabajo de Fabià Puigserver, puede muy bien imaginarse qué impresión hubiesen producido los enormes murales de Frederic Amat. Quedan también más de doscientas obras sobre papel del propio pintor, en las que ofrece una quintaesenciada síntesis del mundo poético de Lorca, aglutinada por unos modos expresivos decididamente caligráficos que, por otro lado, en la mayor parte de ellas, se unen al tono elegíaco que proporciona un constante y no menos decidido empleo del negro.

Así pues, el 12 de diciembre de 1987, se estrenó, en el Piccolo Teatro de Milán, la obra de Federico García Lorca *El público*, con puesta en escena de Lluís Pasqual, el Centro Dramático Nacional en colaboración con el Piccolo Teatro de Milán, vestuario y escenografía de Fabià Puigserver y Frederic Amat, y música de Josep María Arrizabalaga. Dicen que García Lorca no hablaba con entusiasmo de dos obras que no había podido representar y que, según él, eran el teatro que quería hacer. Eran *Así que pasen cinco años* y *El público*. De esta última decía: «No pretendo estrenarla ni en Buenos Aires ni en ninguna otra parte, pues creo que no hay compañía que se anime a llevarla a escena ni público que la tolere sin indignarse, pues es el espejo del público.» Lluís Pasqual fue el primero en reconocer que era un texto difícil. «Empiezo a no saber lo que quiere decir "puesta es escena", lo que si puedo decir es que los recursos, las referencias, no sirven en este caso.»¹

La historia de *El público* es la historia de una utopía. Una utopía desenfundada, si eso puede decirse. Todo partió de algo tan sencillo como la lectura de un texto, un texto de Lorca. ¿Qué tendrá ese texto que te atrae, te agarra y no te suelta y te introduce en una vorágine de responsabilidad? Yo creo que *El público* provoca y pone al descubierto muchas resonancias de uno mismo. «Tú has osado hacerlo —le decíamos a Federico—, tú te has buscado en tus zonas más recónditas tus verdades, las más profundas, las más escondidas, las más hermosas y las más feas también para que nadie se llame a engaño de cómo eres, de qué materia estamos hechos y, luego, las has soltado, las has gritado como un insulto, has encontrado tu camino y has vomitado lo que te ha dado la gana y, además, lo has hecho como los toreros, "con arte". ¡Yo también voy a probarlo! ¿Qué digo? ¡Yo también lo voy a hacer! ¡Ah! Eso sí, te voy a chulear todo lo que pueda. Te copiaré y te robaré todo. Si no, no haberlo escrito.»²

Éste es el diálogo que Lluís Pasqual sostenía con Lorca y el que, a su vez, sostenía Fabià Puigserver, el escenógrafo que no sólo se inventó un lugar para que esto ocurriera, sino un

teatro único y extraordinario. Y eso mismo pensaba Frederic Amat. El espectáculo se hizo y triunfó. Puigserver pudo hacer su espacio y sus trajes, pero no su teatro. El dinero y la utopía nunca han tenido relaciones, ni buenas ni malas. Y sin el Teatro Federico García Lorca, Frederic Amat no pudo ver a tamaño natural el manto protector que le había preparado en la maqueta, pero estuvo en el espectáculo hasta el final, con sus manos, modelando, pintando. La obra, que fue estrenada en Milán envuelta de un clamoroso éxito, fue representada seguidamente en el Teatro María Guerrero de Madrid.

En noviembre de 1988 se presentó en Barcelona, en el Mercat de les Flors, lo que la crítica llamó «La mejor “faena” de un bailarín». Se trata del espectáculo *Belmonte*, con coreografía Gelabert-Azzopardi, música de Carles Santos y para el que Frederic Amat realizó el vestuario y el espacio escénico. El espectáculo era una abstracción en términos coreográficos, musicales y plásticos del mundo de los toros, utilizando la extraordinaria personalidad de Juan Belmonte, como secreta fuerza de inspiración. Sin embargo, no era una biografía ni una descripción figurativa de las corridas de toros.

Belmonte estaba formado por un solo de Cesc Gelabert de veinte minutos, durante los cuales el bailarín estaba cegado por las luces y no podía ver la tierra. Un solo de Lydia Azzopardi, quien personificaba al mismo tiempo la madre, la virgen, la amante y la musa del torero. Después de estos dos solos comenzaba la «faena» con un elemento escenográfico de 7,5 por 7,5 metros cuadrados y cuatro bailarines que componían un toro. Un toro cubista. El montaje contaba con un film de siete minutos, realizado por Frederic Amat, haciendo un collage de fotogramas de documentales del NO-DO sobre Belmonte, en los que había intervenido directamente. El montaje era una alegoría del aprendizaje de Belmonte hasta que «entraba a matar o a morir». Sin embargo, a pesar de lo que pudiera parecer, la obra no era un homenaje al torero, sino un montaje de danza inspirado en su figura.

El gran plafón colgado al fondo de la escena, con los colores de la plaza de toros de La Maestranza, es el más grande utilizado en el Mercat de les Flors y no en vano medía veinticinco por quince metros. Y aludía al sol y la sombra de las plazas taurinas. El vestuario realizado por Amat era fantástico y terriblemente peculiar: Vestidos bordados con pechinas, cangrejos y estrellitas de mar. Carlos Santos, con la música original y la dirección en directo de la Banda Municipal de Barcelona, completaba la representación. *Belmonte* fue estrenada el 18 de noviembre de 1988 en el Teatro Mercat de les Flors de Barcelona.

En 1992, y bajo la dirección de Lluís Pasqual, se pone en escena la obra de Don Ramón del Valle-Inclán *Tirano Banderas*, con espacio escénico y vestuario de Frederic Amat. Novela de «tierra caliente», un relato cubista en tres movimientos. Un proyecto arriesgado del gran relato de Valle-Inclán sobre la vida y la trágica muerte de un imaginario dictador sudamericano, la novelización de una época histórica real, los últimos años del reinado de Isabel II, personaje de cual Valle no esconde su antipatía y al que ridiculiza como los otros personajes, ya sean reales o imaginarios.

Tirano Banderas, escrita por Valle-Inclán en 1926, pertenece al estilo de Valle en el que hace patente la adaptación a la narrativa de la técnica teatral del esperpento, donde la realidad queda desfigurada hasta la caricatura, como si los personajes y las situaciones se reflejaran en un espejo deformado en el que sólo aparecen los rasgos ridículos, en una versión irónica, satírica y a la vez tragicómica de la existencia.

Lluís Pasqual hizo una de las adaptaciones posibles, eligiendo fragmentos y casándolos, conservando el discurso de Valle hasta en monólogos, manteniendo esencialmente el canto a la libertad, a la pobreza humillada y asesinada, al indigenismo y la acusación a una criminalidad militarista.

Frederic Amat convirtió el espacio escénico en tres planos. Un plano dominante, el del ti vivo, en el que ocurrían todas las manifestaciones del poder constituido y de la insurrección; un ti vivo formado por unos «caballitos» montados sobre un giratorio, con sus luces y su musiquilla, que ocupaba un tercio, más o menos, del patio de butacas, el tejadillo del carrusel desde el cual Banderas vigilaba, un carrusel giratorio que simbolizaba, probablemente, el paso de la vida. El «garabato de lechuzo», avisor en una ventana, lo convertía en un gigantesco ojo amenazante. Y un primerísimo plano, presidido por un gran batracio, donde las pasiones personales, las miserias, la intimidación, se manifestaban en toda su crueldad y en toda su inocencia. Sus figuritas, pesadillas entre lo fantasmal y lo surreal, entre el esperpento y el terror; giraban llevando consigo los personajes generadores de la tragedia.

Magníficos actores como Lluís Homar, Juan J. Otegui, Lautano Murúa, Walter Vidarte, Angelina Paláez y Cristina Rota. La palabra y el movimiento cobrando niveles de expresividad pasmosa, voces y gestos de sabiduría y sinceridad conmovedoras.

La obra fue estrenada el 11 de marzo de 1992 en París, en el Odéon Théâtre de l'Europe, el teatro nacional parisino, y en octubre del mismo año se presentó en el Teatro Maravillas de Madrid.

En 1993 de nuevo bajo la dirección de Lluís Pasqual, se estrena en Barcelona, en el Teatre Lliure la obra *Roberto Zucco*, de Bernard-Marie Koltés, con espacio escénico y vestuario de Frederic Amat.

La obra póstuma del autor dramático francés fue estrenada por primera vez por Peter Stein en Alemania en 1990, por Boëghin en Francia en 1991, y en Cataluña en 1993 por Lluís Pasqual. Roberto Zucco no era un héroe, ni tampoco un antihéroe; más bien era un personaje completamente amoral, con la amoralidad que caracteriza nuestra época. Koltés partió de un personaje real al que no añadía nada, pero no hacía un personaje «de teatro» y, sin embargo, consiguió un personaje muy teatral. El autor estaba fascinado por el criminal, llevando el discurso hasta el final, un discurso plano, directo y descarnado.

Para la realización de *Roberto Zucco*, les fue concedido al Teatre Lliure el Palau de l'Agricultura, un local que, según Pasqual, les pertenecía moralmente. *Zucco* sucede en un mundo urbano, sórdido. Y el espacio del Palau de l'Agricultura daba absolutamente la imagen de este mundo. Koltés explicaba en su obra la realidad, la realidad que a menudo vemos en las calles, que constantemente nos llega filtrada por la pantalla del televisor, hasta convertir toda nuestra sociedad en una especie de *reality show* donde los humanos somos como marionetas.

La experiencia catalana de Pasqual y Amat sirvió al magnífico tándem para montar sobre el escenario del Odéon de París su versión rusa de *Roberto Zucco*. Amat, que había creado de fuera para dentro un entorno barcelonés a la obra de Bernard-Marie Koltés, debió trabajar de dentro afuera, en la burguesa bombonera del Odéon para restituir el ambiente sórdido que Montjuïc le había servido. El resultado fue un espacio inusual, con la boca del escenario prácticamente bloqueada, para que *Zucco* pudiera desgajarse en cuadros.

La traducción del texto ruso podía seguirse desde los dos televisores situados en la parte superior del teatro, a pesar de que, como decía Amat, «la gente del teatro comparte un idioma universal». El público parisino, tenso, erguido, pero participante, resolvió su tensión con una oleada de ovaciones y un maratoniano aplauso a escenógrafo y director.

La Compañía de Danza Gelabert-Azzopardi estrenó el 19 de noviembre de 1993, en el Teatro del Mercat de les Flors de Barcelona, el espectáculo *El jardiner*, un espectáculo de danza encargado por la Fundación Miró para conmemorar el aniversario del nacimiento de Joan Miró (1893-1983) y que correspondía con el décimo aniversario de su muerte.

Fue dirigido por Cesc Gelabert y Lidia Azzopardi, con coreografía de Cesc Gelabert, espacio escénico y vestuario de Frederic Amat y composición y dirección musical de Carlos Miranda. El espectáculo conmemoraba la conocida declaración de Joan Miró: «Jo treballo com un jardiner o com un vinyater. Les coses vénen lentament. El meu vocabulari de formes, per exemple, no l'he descobert pas d'un cop. S'ha format gairabé malgrat meu.» Es decir, la voluntad del artista de hacer en su taller la pictórica ceremonia creativa: una encadenación de instantes hasta conseguir que aflore un nuevo equilibrio.

La obra tenía una feliz combinación expresiva, entre danza, música y plástica que recordaba la ideología de las primeras vanguardias. Se trataba de una obra fresca, optimista, de gran atractivo estético por su plástica infantil, esquemática y luminosa. La partitura de Carlos Miranda, descriptiva y referencial, ofrecía un soporte inmejorable de ritmo y de imágenes a la coreografía de Gelabert. El tiempo escénico, algo dilatado, se disfrutaba desde la aparición de cada personaje por el impacto visual que producían los diseños de cuento de Frederic Amat, llenos de imaginación y candor.

Amat creó una gran tela coloreada en la que aparecía el espacio nocturno, donde tienen cabida todas las luces y todas las estrellas. Acerca de ello, Amat explicó: «De cap manera he volgut recrear en la plàstica de l'espectacle una mimètica evocació de l'obra de Miró, ans al contrari, l'espai escènic i el vestuari han estat motivats pel propi suggeriment del caràcter de cadascun dels "personatges" del jardí i les seves constel·lacions coreogràfiques, que he anat esquitxant d'objectes i colors.» (Catálogo del espectáculo *El jardiner*, editado por el Mercat de les Flors y la Fundació Miró.)

El jardiner presenta unos personajes-símbolos obtenidos del huerto y del campo mediterráneo: el olivo —interpretado por Lydia Azzopardi—, el aceite, la berenjena, el romero, la rosa, el zarzal, la granada, el higo, la liebre, el perro, la vaca, la lagartija y, por supuesto, el jardinero, al que da vida Cesc Gelabert. Las escenas separadas presentaban los personajes a manera de circo, con espléndida iluminación, que pasaba de la luminosidad a la oscuridad sin dejar de brillar. Así es como ofrecían partes de danza sorprendentes por su energía y simbolismo, sobre todo los conjuntos, entre los que resaltaban las referentes a su origen, como el magnífico corro de la sardana.

La obra podría vincularse con el paraíso original, ese huerto o campo que todos llevamos dentro. Un espacio que permite caminar, pasear, deambular por el mundo y verlo desde una óptica positiva más que optimista. Esta representación podría relacionarse con la coloración y el arte de los años veinte, sin olvidar la oscuridad que, sin embargo, solía acompañar a menudo a Joan Miró.

En octubre de 1995, el Teatre Lliure de Barcelona presentó en la Sala María Aurelia Campmany del Mercat de les Flors la obra *Els bandits*, de Friedrich Schiller, con traducción de Feliu Formosa, dirigida por Lluís Homar, con escenografía de Frederic Amat, música de J. M. Arrizabalaga y Eduard Resina, y vestuario de María Araujo.

La versión original del romanticismo alemán, recortada por Jordi Graells, mostró más el drama interior y las contradicciones de sus personajes clave que el carácter pretendidamente revolucionario de la obra. El texto fue escrito por Schiller, cuando contaba sólo diecinueve años de edad, como un grito de libertad más intuitivo que racional.

Friedrich von Schiller (Marbach, 1759 - Weimar, 1805) comenzó a escribir *Els bandits* a los quince años, cuando su vida y su formación se encontraban bajo el control tiránico del duque Karl Eugen de Württemberg, del que su padre, militar retirado, era superintendente de jardines y plantaciones. El abuso de poder es, precisamente, uno de los temas de *Els bandits*.

La obra fue publicada sin el nombre del autor en 1781 y estrenada al año siguiente en Mannheim, ante un público que reaccionó con fervoroso entusiasmo. El estreno se convirtió en un hito del teatro alemán. El texto escrito por Schiller es una obra visceral, de sangre y pasiones, que trata la historia de dos hermanos enfrentados por una herencia. *Els bandits* está considerada una de las más exaltadas expresiones del Sturm und Drang, el movimiento romántico alemán. Se ha tendido a verla como una obra de pasión revolucionaria, pero el montaje de Lluís Homar reivindicaba para ella un sentido más extenso, existencial y radicalmente contemporáneo.

La escenografía de Amat se concretaba en un enorme pasillo en el centro de la sala, cerrado por un lado con una impresionante muralla de cientos y cientos de cajas de cartón y con los espectadores situados a ambos lados de esa sugerida calle, en la que Homar colocaba las escenas de la obra. Grandes parrafadas, correrías a todo trapo de los bandidos mandados por Karl (personaje interpretado por Ramón Madaula) enfrentados al mundo que representaba su hermano Franz (interpretado por Pere Arquillué), una especie de «iluminado» por el deseo de venganza sanguinaria. La palabra lanzaba al aire grandes conceptos sobre el amor filial, la venganza, las ansias de libertad y el despotismo. La tensión del enfrentamiento entre los hermanos era también modos distintos de ver y entender la vida.

Homar dijo que su visión de la obra apuntaba a la incapacidad a finales del siglo xx de expresar las propias emociones y la dificultad de compartirlas. En declaraciones a *El País* tras el estreno de la obra, Homar apuntaba:

Els bandits explica una gran contradicción. Schiller se debatía entre la carrera de medicina a la que le abocaban y su vocación de literato. En su obra hay un impulso enorme de libertad, de ímpetu, de imaginación, algo muy nuevo entonces, y hay a la vez un gran miedo a que algo se mueva, a esa propia libertad. Yo siento esa contradicción, el impulso y el enorme miedo. Reconocer esa contradicción no es quizás la forma de superarla, pero sí de contrastarla. La historia del hombre está llena de eso: de grandes cambios y revoluciones y de vueltas atrás, al orden. Ese es el correcto recorrido de Franz y de Karl. *Els bandits* es una obra absolutamente «pirada», llena de desmesura, locura, irracionalidad, un tirarse vehemente a la piscina y romper esquemas como forma de ser más libres. El texto es una explosión de contradicciones que no hemos tratado de resolver: No inclinamos la balanza hacia ninguno de los dos lados. Mostramos la contradicción para que el espectador se mueva en ella, que se sienta identificado con uno u otro término sucesivamente. No hay moraleja, no hay gratificación fácil. *Els bandits* es un texto de hace más de doscientos años, podría parecer el reflejo de una sociedad muy

alejada de nosotros. Pero no, no refleja la crisis de una sociedad determinada. Este montaje no es una ceremonia arqueológica o de prestigio cultural. Los paralelismos con hoy son evidentes. Paralelismos profundos: en el montaje no se hace ningún guiño a nada concreto, no se hacen alusiones puntuales. La de *Els bandits* es una actualidad amplia, la de la crisis de la sociedad occidental.³

El 27 de julio de 1996 se estrenó en los jardines del Castillo de Perelada, Gerona, *Pepita Jiménez*, ópera en dos actos de Isaac Albéniz (1860-1909). La obra del autor catalán más universal fue representada para conmemorar el centenario de su estreno en el Gran Teatre del Liceu el 5 de enero de 1896.

La obra procede de una novela andaluza de Juan Valera, con libreto inglés original del banquero Money-Coutts, que traducida al castellano fue «reestrenada» bajo la nueva orquestación de Josep Soler, dirigida por Lluís Homar, con espacio escénico y vestuario de Frederic Amat, quien dijo de ella:

[...] Para mí, proponerme una ópera de *Pepita Jiménez* es como si me propusieran cocinar una perdiz con natillas o tocinillos de cielo.

El miedo de Juan Valera, anotado en una de sus epístolas, es muy cercano al que sentí yo mismo ante el reto de visualizar la ópera de Isaac Albéniz. Sin duda, un miedo infundado; la música de *Pepita Jiménez* invita y ofrece un espacio de subversión visual que permite transformar Pepita Jiménez, que es como un rosal primaveral, en una Venus o una Eva que canta en medio de un jardín poblado de árboles paradisiacos cargados de frutos del deseo. De nuevo, triunfa la carne ante el espíritu, o sea, la invasión del rojo y de su latido.⁴

La leve trama dramática, sugerida con gran discreción en el texto original de Valera, huía de los fáciles tópicos andaluces. No había escenas de gitanas ni danzas andaluzas sino una peculiar incidencia en el elemento frágil y no demasiado patente de lo religioso en una España del Sur dormida en el calor de sus siestas y la bondad de su clima. En la escena final, el intento de suicidio de la protagonista —o su muerte—, a la que Money-Coutts alude en las palabras finales, quedaba flotando en una ambigua alusión hecha quizá sólo de palabras amenazadoras.

Muchas ideas sonoras del autor fueron conservadas en la nueva orquestación disponiendo de instrumentos y maneras de usarlos que correspondían a la técnica más brillante de aquellos años, y que su autor, si las circunstancias hubiesen sido más propicias, habría sin duda empleado. Se consiguió revestir de mayor luz, como aquella que deslumbra en la Vega andaluza, la espléndida música de Albéniz.

El 10 de noviembre de 1999 en el Teatre Lliure de Barcelona se estrenó la obra *Tot esperant Godot*, de Samuel Beckett, con traducción de Joan Oliver, dirigida por Lluís Pasqual y espacio escénico de Frederic Amat.

La obra de Beckett, que fue estrenada por primera vez en París en 1953 dirigida por Roger Blin, es un clásico absolutamente esencial sobre el que se logró proyectar una mirada nueva a un texto que parecía definitivamente analizado. Beckett daba con *Godot* un paso adelante, y los diálogos y correrías de Vladimir y Estragón dibujaban el trágico vacío de la existencia humana, encadenados a dos personajes de circo a una espera vana y cruel.

Los personajes hablaban de *Godó* y no de *Godot*. Al surpimir el sufijo, Pasqual conseguía brindar una versión empecinadamente «laica» de la pieza, cerrando el paso a las habituales espe-

culaciones metálicas. Los protagonistas esperaban un Godot que nunca llegó. Al mismo tiempo, Pasqual le puso alas de angelito del cielo al muchacho que aparecía al final de cada acto cuando anunciaba tímidamente: «Godot seguramente vendrá mañana.» Las alas del chico pertenecían a un *atrezzo* miserable, un complemento maltrecho, con pulmones raídos, un ornato nada glorioso que dormiría en el fondo del baúl de los comediantes.

Todo el vestuario, ideado por el propio Pascual, gorros, viejos bombines, zapatones, los pantalones amplísimos del «augusto» Vladimir (personaje magníficamente interpretado por Anna Lizaran), el maquillaje escaso y apresurado..., todo quería comunicar esa imagen de unos pobres payasos trotamundos.

El teatro estaba presente en el montaje, porque el director convirtió a sus personajes en personajes de circo. Personajes prisioneros de su realidad escénica, atrapados en un escenario a la italiana, delimitado por una carretera hecha de neumáticos rotos, hierros aplastados con olor de alquitrán, y cerrado al fondo por una tapia desnuda pintada de blanco en la que Godot abría un agujero con los dedos para espiar las andanzas de su compañero. Un sobrio espacio de Frederic Amat, descarnado como el de los seres que lo habitaban.

Cincuenta años después de su creación, *Tot esperant Godot* continúa siendo una límpida metáfora de las confusiones de nuestro mundo.

En el Teatre Lliure, en Barcelona, se presentó el 23 de septiembre de 1998 una representación de danza a cargo de la Compañía de Danza Gelabert-Azzopardi, *Zum-Zum.Ka*. La idea y la dirección eran compartidas entre Cesc Gelabert y Frederic Amat. Amat era también responsable del espacio escénico, con coreografía de Cesc Gelabert y la música de Pascal Comelade. El vestuario corría a cargo de Frederic Amat y Lidia Azzopardi. La interpretaban: Lidia Azzopardi, Hervé Costa, Cesc Gelabert, Giuliano Guerrini, Maureen López, Vichy Saiz y Sarah Taylor, y la colaboración del poeta Patrick Gifreu.

Zum-Zum.Ka era una provocación de la imaginación. Una obra diáfana que marcaba la diferencia entre el sueño y la realidad. Gelabert, Amat y Comelade evocaban un espacio nostálgico donde se desplegaban, en un paisaje frío, una serie de figuras oníricas.

Zum-Zum.Ka es una palabra onomatopéyica que describe el bruncido producido por un enjambre de abejas o una multitud de personas. La letra K es análoga a la persona cándida, al caminante: es la letra que camina, una espada que corta en todas direcciones. Era un reconocimiento a destacados artistas del siglo xx: Kafka, Kandinsky, Klee, Kantor y otros.

La silueta oscura con pico cónico aparecía sentada en un trampolín. Un hombre-pájaro que miraba fijamente hacia delante, en silencio; sus reflexiones producían un eco en la superficie helada, mientras observaba y escuchaba plácidamente los patinadores oníricos que construían un diálogo interrelacionado.

El resultado era una fantasía a medio camino entre un mundo melancólico y una energía inestable, que marcaba el camino de la coreografía hacia un final obligatorio y vertiginoso. «*Zum-Zum.Ka* o la impresión de ver conjurar la muerte fantasmal en una forma de un último mimetismo, como lo hacen ciertas mariposas con el cielo raso con el que frotan. Y la impresión de ver engendrar efímeros centauros singulares.»⁵

Desde el año 1998, Frederic Amat ha hecho también dirección cinematográfica. En coproducción con la Comunidad de Herederos Federico García Lorca, Canal Sur Televisión y Ovideo TV llevó a

cabo la dirección y adaptación del guión original de Federico García Lorca *Viaje a la luna*, con coreografía de Cesc Gelabert y música de Pascal Comelade. El único guión de cine escrito en 1929 por el poeta de Fuente Vaqueros en Nueva York es una película muda que habla por sí misma. Amat realizó una traslación de la poesía de Lorca a imágenes en movimiento, unas imágenes que no necesitan discurso narrativo.

Viaje a la luna es un mediometraje cinematográfico sobre el guión lorquiano, en el que los cambios de plano y los continuos cambios de escenas introducen e invitan al espectador a un teorema de la luna a través de angustiosas escenas, a veces de gran tensión, como específicas radiografías del ser humano. En este singular mediometraje fluctúan el espejismo de otras dos obras de Lorca: el libro de poemas *Poeta en Nueva York* y la obra de teatro *El público*, que configuran las tres obras que Lorca escribió durante su estancia neoyorquina.

Viaje a la luna, como *Poeta en Nueva York*, pertenece al ciclo creativo surrealista con el que Lorca propuso un teatro de ruptura, de gran carga lírica y al mismo tiempo extremadamente dramático, de grandes posibilidades futuras. Este extremo dramatismo ha sido sobradamente interpretado por Amat, quien capta con la cámara ese descaro de la razón, este escándalo a la moral burguesa, la indignación frente a lo claramente institucionalizado. Es esa conciencia de «vivir muriendo» que Lorca sentía angustiado, el de la muerte como forma extrema de amor.

Viaje a la luna es el paradigma de la angustia, la exaltación del amor en libertad, es un viaje al interior del poeta a través del teatro, de la poesía, de la imagen cinematográfica.

Las imágenes de *Viaje a la luna* comienzan y finalizan con una cama blanca donde flotan sin cesar los números trece y veintidós: amor del uno con el dos y amor del tres que se ahoga por ser uno entre los dos. Trece es la edad de la inocencia y veintidós la edad de la juventud. La última escena muestra la misma cama blanca del inicio con unas manos que cubren el muerto.

Las imágenes de las manos estrangulando al pez, al sapo y al pájaro son de una gran tensión que no dejan indiferente ni al más flemático de los espectadores: esa angustia con la que Federico García Lorca tiñe su obra de un estilo personal lleno de un universo de metáforas fascinantes. El logro sobresaliente de Frederic Amat dirigiendo y adaptando el guión de Lorca es el hecho de haber alcanzado la osadía de hurgar en los yacimientos de la conciencia, sacando a la luz esa misteriosa belleza del horizonte de Lorca. Sobre ello decía Amat:

Desentrañar los diamantinos enigmas del *Viaje a la luna* en una recreación de sus imágenes ha sido para mí una fascinante tarea. Un empeño por destilar su esencia, siluetear su sugestión poética y dejar que el propio guión se manifieste en los distintos procedimientos fílmicos a que invita la concepción lorquiana, oscura e inexplicable como su escalofrío, pero de ningún modo ininteligible. Hacer visible la idea del poeta nos permite procesos pictóricos, fílmicos, de creación de realidad virtual y de inserción de imágenes. Su inusitada vigencia es propicia para utilizar, sin anacronismo, tanto la tecnología virtual de este fin de siglo como el garabato. Es una representación de representaciones en la que lo dibujado se yuxtapone a lo filmado. Un viaje en el que el flujo de imágenes magnéticas en exacto ritmo nos revele el trasmundo del deseo y su frustración y nos lleve del microcosmos al reflejo de los astros: hacia la libertad del hombre para conducir su deseo por vena de coral o celeste desnudo; mañana los amores serán rocas y el tiempo una brisa que viene dormida por las ramas.⁶

La última dirección cinematográfica de Frederic Amat es *Foc al càntir*, un guión del poeta Joan Brossa, estrenada en la Filmoteca de Barcelona el 2 de febrero de este año. *Foc al càntir*



Roberto Zucco, de Bernard-Marie Koltés, amb espai escènic i vestuari de Frederic Amat.
El Teatre Lliure va fer aquesta posada en escena al Palau de l'Agricultura, l'any 1993.

es uno de los primeros trabajos poéticos que Joan Brossa pensó para el cine, allá por el año 1948, durante los años dorados del grupo artístico Dau al Set. Sobre ella, Amat construye un cortometraje de veinte minutos, sin palabras y con música de Carlos Santos. Sus protagonistas son dos actores (un chico y una chica) no profesionales, y la ambientación se sitúa en un bosque próximo al Montseny.

Brossa había escrito este guión, en catalán, como un proyecto que quiso rodar en su día con el fotógrafo Lluís María Riera, y permaneció inédito hasta que otro poeta, Pere Gimferrer, lo publicó en *Los papeles de Son Armadans*, traducido al castellano en 1965.

La cámara imaginativa e inquieta de Amat traduce cinematográficamente la idea brossiana con un lenguaje plástico, movimiento y colorido que evidencian, sin duda, su ya extenso recorrido en el mundo pictórico.

El film, segunda incursión de Frederic Amat en el cine después de dirigir *Viaje a la luna*, está producido por Ovideo TV y Círculo de Lectores.

Del 6 de marzo al 22 de abril de 2001 pudimos ver en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona «Faros del siglo XX». La muestra es un proyecto dinámico e innovador que proponía la visión crítica, lúdica y creativa de los principales talentos de este siglo: esos «hombres-faros» sin los cuales la ciencia, el arte y el pensamiento no hubiesen experimentado los cambios radicales que se han producido en los últimos cien años. Aquellas personalidades cuya obra ha iniciado un nuevo camino de conocimiento.

En «Orson Welles visto por Frederic Amat y Jordi Batlló», la instalación que presentaban Frederic Amat y Jordi Batlló (profesor de comunicación audiovisual), se adecuaba al espíritu sintético del formato del Faro. La propuesta de los dos autores pretendía subrayar a Orson Welles como uno de los grandes inventores de formas del siglo xx y como un crítico del poder que supo valerse del poder de la crítica. El espíritu sintético del formato del Faro reivindicaba las etapas radiofónica y teatral del cineasta como germinadoras de los cánones formal y argumental que después aplicó al cine.

La intervención de Amat y Batlló mostraba a un Welles pletórico y melancólico que tiene la certidumbre del que sabe que lo importante es el acto de crear: de crear por encima de todas las dificultades, las externas y las personales.

Orson Welles fue comparado a una nave espacial, fulgurante, que se va desmaterializando a medida que avanza. Cada vez sus filmes son más ligeros, más intransferibles, con más problemas de producción. Pero el carácter de su obra se hace aún más presente, interpelando a todos los otros creadores.

Amat creó un auténtico montaje escenográfico con montones de periódicos atados en el suelo a modo de barreras o cajas, que recordaba el montaje de *Els bandits*; periódicos con noticias relacionadas con la filmografía de este monstruo del cine que es Orson Welles.

El 29 de junio del 2001 se estrenó en Granada *Edipo Rey*, una ópera-oratorio que sobre la tragedia de Eurípides escribió Jean Cocteau, con música de Igor Stravinsky, para el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, que el pasado año celebraba su cincuenta aniversario, en el fabuloso escenario del palacio de Carlos V.

El montaje de *Oedipus Rex* supuso el debut en la dirección escénica de Frederic Amat, quien también firma los telones del espacio escénico de Mariona Omedes, mientras que el vestuario llevaba la firma de Antonio Miró. Josep Pons fue el encargado de la dirección musical, como batuta titular de la Orquesta Ciudad de Granada.

El montaje de la ópera disponía de una escenografía de luces, color, siluetas y texturas que se proyectaban sobre una pantalla instalada en el escenario.

Amat lamentó que el espectáculo no pudiera participar en la posterior edición del Grec, que celebraba el veinticinco aniversario, y atribuyó esta negativa a la falta de interés de la dirección del Festival de Barcelona.

Frederic Amat colaboró con Cesc Gelabert en el espectáculo *Preludis*, con interpretación y coreografía del mismo Cesc Gelabert. El espacio escénico y el vestuario eran de Frederic Amat, y la música, de Bach, Chopin, Debussy, Mompou y Carles Santos. Este espectáculo fue presentado en la Sala Galán de Santiago de Compostela en diciembre del 2001, después en el Hebbel Theatre de Berlín en febrero del 2002, y recientemente en Barcelona en el Nou Teatre Lliure, en marzo. *Preludis* es un espectáculo basado en el ser humano y su relación con el tiempo. Un instrumento imaginado hace un recorrido por el tiempo a través del cual el cuerpo se convierte en el propio instrumento del bailarín.

El 18 de julio del 2001 se concedió a Frederic Amat el premio Ciudad de Barcelona 2001 de artes plásticas por la «exploración de su trabajo en la pintura y su expansión a través de otros medios: la fotografía, el audiovisual, el cartelismo y, finalmente, por la intervención espacial en *El mural de las ollas* del Institut del Teatre».

El jurado, presidido por Sergi Aguilar y formado por Vicens Alaió, Rosa María Malet, Gloria Picazo y Jaume Vidal, consideró que Frederic Amat consiguió durante el año 2001 atraer todos estos escenarios artísticos a un mismo espacio de coherencia creativa.

El mural de las ollas se inauguró el 21 de noviembre de 2001.

NOTAS

1. *El País*, viernes 16 de enero de 1987.
2. Lluís Pasqual en el catálogo de la exposición «El Teatro de Federico García Lorca». Diputación Provincial de Granada.
3. *El País*, 20 de septiembre de 1995.
4. Catálogo de *Pepita Jiménez*. Castell de Perelada, Gerona, 1996.
5. Patrick Gifreu, poeta.
6. *Viaje a la luna*. Barcelona: Edicions de l'Eixample, S.L.



Elsa Schneider, de Sergi Belbel, amb escenografia de Joaquim Roy.
Teatre Romea de Barcelona, 1989.