anuario teatral 1985

EL PUBLICO

Anuario teatral 1985

Anuario teatral 1985

EL PUBLICO

Anuario teatral,
editado por el Centro de
Documentación Teatral del
Instituto
Nacional de las Artes Escénicas
y de la Música.
Ministerio de Cultura

Director:
Moisés Pérez Coterillo.

Coordinación:
Lola Puebla.

Documentación:
Juan Carlos Arce,
Juanjo Guerenabarrena
y María Mesa

Gerencia:
Rafael Fernández-Villaverde.

Comercial:
José Luis Ordóñez.

Diseño de portada: Reboiro.

Foto: Gol.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL
C/. Capitán Haya, 44.
28020-Madrid.
Teléfonos:
270 57 49, 279 82 27 y 279 32 96.

Imprime:
Técnicas Gráficas FORMA, S. A.
C/. Rufino González, 14.
28037-Madrid.
Depósito Legal: M-21857-1986
NIPO: 302-86-005-7.
ISBN: 84-505-3749-5

Sumario

22 síntomas para la crónica de un año

9 Vísperas de Cincuentenario (Juanjo Guerenabarrena).
12 Cyrano/Flotats: Gulliver en Liliput (Joan Ollé).
14 El barómetro "Teledeum" (Albert Boadella).
16 La Fura dels Baus: El arte como espectáculo (María Lluïsa Borrás).
18 Así nace un musical (Ángel Fernández Montesinos).
21 "Mahabharata", el espectáculo de los años 80 (Moisés Pérez Coterillo).
25 Jan Fabre: La locura recorre Europa (Nicolás Sola).
28 Bergman vino a Barcelona (Francesc Nel.lo).
30 Bob Wilson, el gran heredero (Ángel García Pintado).
32 Pina Bausch: un amargo mensaje físico (Miguel Montes Sánchez Bordona).
35 Pompa y circunstancia de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (Adolfo Marsillach).
37 ¿Es posible un nuevo teatro en España? (Guillermo Heras).
39 Rebeldía y capricho en Ribadavia (Gustavo Luca de Tena).
41 De antes a después (Alfonso Sastre).
42 La irresistible ascensión hacia ninguna parte (J. L. Alonso de Santos).
44 Premio Europeo de Teatro: Dos directores de la tercera generación (Bernard Dort).
48 El "Congrès" en la memoria (Jordi Coca).
50 Almagro: se cierra un ciclo (César Oliva).
52 El futuro empieza ayer (Joé Manuel Garrido Guzmán).
54 Una bisagra entre la creación y la demanda (Manu Aguilar).
55 Restaurar el teatro (Javier Navarro de Zuvillaga).
59 Retrato intermitente del espectador teatral (Alberto Fernández Torres).

Teatro: La temporada 84-85

64 Relación alfabética de compañías, empresas, grupos y centros dramáticos con sus respectivos espectáculos, programados entre el 1 de septiembre de 1984 al 31 de agosto de 1985.

Apéndices

La lírica.
Danza-ballet.

Índices

Compañías, títulos, autores, directores, escenógrafos.

La aparición de este ANUARIO completa el ciclo de publicaciones periódicas del Centro de Documentación y, en consecuencia, cierra el seguimiento del curso de nuestro teatro a lo largo de un año. Encontrará el lector en el ANUARIO un último resumen que pretende ser la memoria de cuanto ha sucedido en nuestros escenarios y cuya noticia comenzó a difundirse a través de las páginas mensuales de EL PÚBLICO, se trasvasó al telegrama de los datos, direcciones, fichas y teléfonos en la GUÍA TEATRAL DE ESPAÑA y, acaso, apareció tratada con mayor reflexión y análisis en los sucesivos CUADERNOS monográficos editados a lo largo del año.

De acuerdo con el propósito enunciado, este volumen se inicia con más de veinte trabajos en los que se pretenden abordar otros tantos síntomas, fenómenos o acontecimientos que han tenido lugar durante 1985. Continúa, páginas adelante, con la recensión, ordenada alfabéticamente por sus nombres, de las compañías, empresas, grupos o centros dramáticos que en número de 388 han mantenido su actividad durante la temporada 84-85, reseñando las 481 producciones que fueron estrenadas o programadas entre el 1 de septiembre de 1984 y el 31 de agosto de 1985. Junto a la ficha técnica, la fecha y lugar del estreno, se recogen también, de acuerdo con su interés, fragmentos de textos de apoyo elaborados por las compañías, declaraciones o artículos referentes a sus producciones y fragmentos contrastados de las críticas que merecieron sus espectáculos, así como abundante material gráfico. Cierran este volumen dos apéndices: uno dedicado al teatro lírico, el otro a la danza y el ballet. En las últimas páginas diferentes índices facilitan la localización de las reseñas por compañías, títulos, autores, directores y escenógrafos.

Al tratarse de una primera edición, hemos querido incluir una breve historia que permite identificar la trayectoria de las compañías y centros que trabajan con criterios de continuidad, así como la reseña de aquellos espectáculos que se mantuvieron en programación dentro de los límites cronológicos de la temporada, aunque su estreno hubiera sucedido con anterioridad.

El punto de partida de nuestro trabajo es, evidentemente, la producción del espectáculo y su ámbito, todo el territorio del Estado. Se cubren por tanto las distintas formas de producción teatral que conviven en nuestro país: el teatro público, las empresas, las compañías y los grupos aficionados. Nuestro criterio de trabajo considera como objeto de documentación la producción teatral en sí, en tanto que lugar de coincidencia de las distintas prácticas teatrales y no el predominio de uno de sus componentes, sea la autoría o la dirección de escena.

Como sucede también con las demás ediciones de este Centro, detrás de la elaboración de continuidad que ha puesto al día, clasificado y archivado todos los materiales relativos a las producciones: fichas, programas, carteles, material fotográfico, vaciado de prensa de ámbito nacional... que en el futuro permitirá la consulta de estudiosos e investigadores, de forma que el ANUARIO es tan sólo el índice de los materiales y documentos que el Centro conserva, temporada tras temporada, en sus fondos de consulta. Del mismo modo, la preparación del periódico mensual EL PÚBLICO conlleva la recogida y elaboración de información teatral de primera mano y la GUÍA actualiza y suministra cada año los datos básicos para un banco de datos de teatro que en un futuro próximo debe ser informatizado, con el fin de que al menos la información más elemental de nuestra vida teatral pueda trasvasarse a los bancos de datos de teatro existentes en Europa, de donde seguimos ausentes.

El diseño de este Centro de Documentación Teatral, que comienza a funcionar a comienzos de la temporada 83-84, ha seguido, deliberadamente, un esquema complementario con otros centros de documentación ya existentes o posibles. Hemos hecho de la información teatral el primer eslabón de la documentación y hemos pretendido que nuestro trabajo pudiera interesar no sólo a los estudiosos e investigadores del teatro, sino a un sector más amplio de ciudadanos que son protagonistas o consumidores del hecho teatral. Nuestro primer y más elemental trabajo consiste en suministrar los datos básicos de nuestra actualidad teatral, de modo que el análisis, la investigación, la imprescindible reflexión posterior no se sitúe en el terreno puramente especulativo, sino que puedan partir de una visión global, compleja y documentada del acontecer teatral en nuestros días. El nuestro es el lenguaje de la crónica, la terminología del informe, la precisión del inventario, el rastreo de cuantos datos objetivos nos sirvan para medir las verdaderas dimensiones de nuestro teatro. Por eso hemos tratado de abrir un espacio inexistente para la divulgación y la crónica entre las opiniones de la crítica de un lado y el simple acarreo de datos del otro. Entendemos que esa es una manera de ser útiles al sector teatral y a los ciudadanos interesados por este viejo oficio de la humanidad.

22 argumentos para la crónica de un año

VÍSPERAS DE CINCUENTENARIO

JUANJO GUERENABARRENA

Trabajar a teatro lleno es una constante quimera de los cómicos y el deseo permanente de las empresas. Si, además, en las plateas puede reconocerse ese murmullo que va más allá de la pura diversión de carcajada; si los plenos se consiguen con una oferta que es testimonio (más o menos cercano) de nuestro tiempo, arriesgada, reflexiva, moderna, el teatro puede congratularse. Si, por último, todo eso sirve para que el público empiece a considerar entre sus planes habituales la asistencia al teatro, entonces cabe pensar que nos encontramos en los inicios de la tan ansiada recuperación.

La celebración de los cincuentenarios de Lorca y Valle-Inclán ha servido, entre otras cosas, para que dos de los más valiosos hombres de teatro hayan dejado lo mejor de sí en los dos escenarios de más solera de la capital del Estado: el Teatro Español y el Teatro María Guerrero. Lluís Pasqual y José Carlos Plaza, al frente de *Luces de bohemia* y *La casa de Bernarda Alba,* se adelantaron a las fechas exactas de la conmemoración y constituyeron dos excelentes preámbulos de los homenajes. Pero no se puede dejar de pensar, sin embargo, que el interés, el esfuerzo y el éxito puestos a disposición de tales efemérides, tal vez impidan advertir la cara oculta de las "grandes atracciones": el peligro que corren de convertirse en excepciones pintorescas de una realidad teatral, por lo demás, modesta. Si así fuera, el teatro seguiría escribiéndose con minúscula y ese fogonazo no pasaría de ser un voluntarioso esfuerzo de nochebuena. En ocasiones se vislumbra pegajosamente actual aquel refrán que se lamenta de que el recuerdo de santa Bárbara sólo acuda cuando el trueno acecha.

Entre estos dos extremos, rozando los polos positivo y negativo del planteamiento, palpitan las dos obras que, en la temporada 1984-85, acapararon la atención del público madrileño, primero, y nacional, después. Pocas veces se pueden reunir en un elenco, junto a Lorca y Valle, nombres como Pasqual, Plaza, Rodero, Prendes, Ana Belén, etc. Así, santa Bárbara acude por aquello de los aniversarios, siempre proclives a que se efectúen esfuerzos adicionales; de la recuperación puede hablarse si juzgamos las cifras conseguidas, evidencia del impacto causado; el pintoresquismo, ese riesgo, procede del peligro que supone creer que la recuperación de la que hablamos pasa, necesariamente, por la sorpresa, el estrellato o el empujón puntual, cuando lo cierto es que la normalización de nuestro teatro vendrá de la mano del trabajo continuado, del esfuerzo permanente por sentar las bases de una producción reposada, que no se vea constantemente sometida a los más o menos volubles caprichos de una u otra opción política.

Se da el caso de que tanto *Luces de bohemia* como *La casa de Bernarda Alba,* aparte de haber constituido dos "grandes atracciones", han cumplido los requisitos para ser dos excelentes funciones y dos grandes éxitos. Y es precisamente de ese éxito de donde se pueden y se deben sacar conclusiones que permitan caminar hacia esa normalización que todos ansían, alejada, supongo, de los siempre dudosos resultados inmediatos.

Los datos certifican lo dicho hasta aquí acerca de los respectivos éxitos. *Luces de bohemia* recaudó en Madrid 31.651.500 pts., que corresponden, aproximadamente, a 60.000 espectadores. La gira engordó los números en 13.446.500 pts. y 32.447 espectadores, lo que arroja un total de 45.098.000 pts. y 85.199 espectadores, a los que hay que añadir invitaciones, entradas reducidas, colegios, etc. Se puede hablar, pues, de un total de cerca de 100.000 espectadores.

Por su parte, *La casa de Bernarda Alba* recaudó en Madrid 41.727.500 pts., correspondientes a unos 80.000 espectadores. La gira supuso 25.560.000 pts. y casi 60.000 espectadores más. Total (teniendo en cuenta que el Teatro Español tiene 200 localidades más que el María Guerrero y que la gira de la obra de Lorca fue más larga) 67.287.500 pts. y más de 140.000 espectadores.

Pero antes de abordar otras consideraciones, veamos un último aspecto que viene a relacionar los dos montajes: la extracción, situación y condiciones de trabajo de los dos directores. Lluís Pasqual, como director del CDN, ha pretendido profundizar en "la búsqueda de esa ósmosis imprescindible con nuestro entorno social para ofrecer al público mejores espectáculos y, sobre todo, más cercanos a su sensibilidad". En lo que concierne a *La casa de Bernarda Alba,* José Carlos Plaza ha querido poner el énfasis en los aspectos interpretativos, como corresponde a un profundo conocedor del trabajo del actor. Los dos son jóvenes directores; los dos proceden —más o menos directamente— del Teatro Independiente; se enfrentan ambos a textos vivos de autores muertos, con el "compromiso" adicional de la celebración del cincuentenario. Los dos intentan no perder totalmente los vínculos con sus respectivas tradiciones. También los dos han sacrificado (uno momentáneamente y otro quizá porque no le ha quedado más remedio) la dedicación a un proyecto estable a largo plazo, a una determinada línea de trabajo teatral, para desarrollar su actividad en el campo comercial o en el teatro público. Si en esas condiciones, sin haber podido contar con sus equipos al completo, y separados de una ideología que fue, han conseguido resultados aceptables, qué no habrían conseguido de haber podido realizar estas experiencias inmersos en los procesos que a cada uno de ellos les han dotado del prestigio que gozan. A la luz de los fallos y los aciertos, al hilo de las críticas y las alabanzas ¿cómo no pensar en la cohesión del Lliure o en la rigurosa línea de los TEM, TEI, TEC?

UN MADRID PARA TODAS LAS ESTETICAS.

El 13 de febrero de 1984 no fue martes, al menos en el Odeón de París, sede del Théâtre de l'Europe, donde se estrenaron todas las *Luces de bohemia* de Valle-Inclán. Lluís Pasqual, dentro del espacio escénico creado por Fabià Puigserver, construyó todos los hilos invisibles que gobiernan las vidas de Max Estrella y don Latino

"Luces de Bohemia", de Valle-Inclán, producción del Centro Dramático Nacional, dirección de Lluís Pasqual. (Foto: Ros Ribas).

de Hispalis. Los hombres del Lliure pusieron la reflexión, la teoría y el ambiente; la carne la puso un nutrido grupo de actores (ni más ni menos que cuarenta), encabezado por José María Rodero. La envergadura de la empresa sugiere una primera consideración: este montaje difícilmente podía haber sido acometido, en estos tiempos, desde el sector privado. Quizá por eso, porque el teatro público puede permitirse —y es su obligación— realizaciones costosas y complicadas, la crítica acude a la butaca con una voluntad doble. No se trata sólo de la contemplación y enjuiciamiento de un espectáculo, sino que —dado que el teatro público nos pertenece a todos— existe cierta responsabilidad a la hora de valorar qué se hace con el dinero de los ciudadanos y cómo responde ante el usuario el director encargado de hacer avanzar el arte escénico. Así, el trabajo de Lluís Pasqual —como también el de J. C. Plaza— ha sido severamente juzgado, a veces con acritud. Pasqual partió, según declaraciones propias, de una concepción del espectáculo que venía definida por dos principios: "*Luces de bohemia* es una epopeya hecha en radiografía" y "...es un esperpento, ironía, crónica descarnada de un momento de España a través de una ciudad, Madrid, vista por un genial hombre de pueblo".

Por otro lado, *Luces de bohemia* es un texto muy conocido, muy estudiado y conceptuado por todos como la verdadera y máxima expresión del esperpento. Si a esto añadimos que se trataba de un montaje "deseado" (la última vez que se puso sobre un escenario fue en 1971, en un casi mítico montaje de José Tamayo), comprenderemos fácilmente que la apuesta de Pasqual era, aparte otras definiciones, una especie de salto en el vacío. Y la crítica llegó con argumentos apasionadamente antagónicos.

El centro de las polémicas estuvo, como era de esperar, en la solución estética del concepto "esperpento". ¿Se trata de exagerar los modos y actitudes de los actores? ¿No tiene nada que ver con la actuación y sí en cambio con la atmósfera? De todas maneras, ¿cómo se construye la atmósfera? ¿Es algo parecido al realismo grotesco? Preguntas como estas, y otras más inteligentes, se han repetido cada vez que Valle-Inclán era objeto de un montaje teatral.

En realidad, lo único que sabemos de antemano, en lo que casi todos se pueden poner de acuerdo, es en que se trata de un teatro diferente que necesita, tal vez, códigos diferentes y tratamiento... desconocido. Se ha hablado hasta la saciedad de la sin par importancia de las acotaciones en los textos del autor gallego; también es casi un lugar común citar el dichoso Callejón del Gato o el "culo de vaso". Al final, la polémica ha vuelto a surgir. Lo que para unos es verdadero esperpento, es para otros caricatura; unos creen ver atmósfera valleinclanesca y otros abominan del marco gris, casi completamente oscuro.

Supongo que todos nos podemos poner de acuerdo en que el esperpento nace de un enfrentamiento absurdo. Albert Camus, empeñado en definir qué cosa es el absurdo, llegó a la conclusión de que se trataba de una incomprensión del medio. Cuando el medio —sea físico, sentimental o intelectual— supera al individuo, decimos que se produce una situación absurda, ya que el medio ha sido construido y sometido por y para el individuo. Desde este punto de vista, parece completamente lícito que alguien intente reproducir esta difícil relación en el interior mismo del montaje. Fabià Puigserver está en su perfecto derecho de entender el "Madrid absurdo, brillante y hambriento" como le plazca, de la misma forma que Lluís Pasqual puede comprender como quiera el texto de Valle. Es decir, cada uno de ellos es completamente libre para traducir los dos aspectos de la obra de don Ramón María. La solución para encontrar ese posible esperpento debería estar en la relación que se establezca entre las dos libertades en litigio, que es lo mismo que decir la relación entre los actores encargados de interpretar a esos personajes y el medio concreto en el que se van a desenvolver. Al haber conceptualizado el espacio, al haber realizado un Madrid válido para todas las estéticas, la interpretación debería haber trasladado su acción a ese decorado concreto y no a la idea que cada uno, o el propio director de escena, podía tener tras la lectura del texto. Esta vez, parece que no se ha dado al completo esa mágica comunión a la que nos tiene acostumbrados el Lliure, pero tampoco ha estado tan lejos como algunos pretenden ver.

En España, al poder realizar la comparación entre texto, actor y escenografía, han surgido las diferentes opiniones. Fuera de España, al no comprender el idioma, se desvanece uno de los elementos de juicio y el público ha aceptado con más facilidad la propuesta, máxime cuando pocos de los de fuera conocen Madrid y, menos aún, llegan a saber cómo podía ser el Madrid de Valle.

EL VALOR DE LA INTERPRETACION

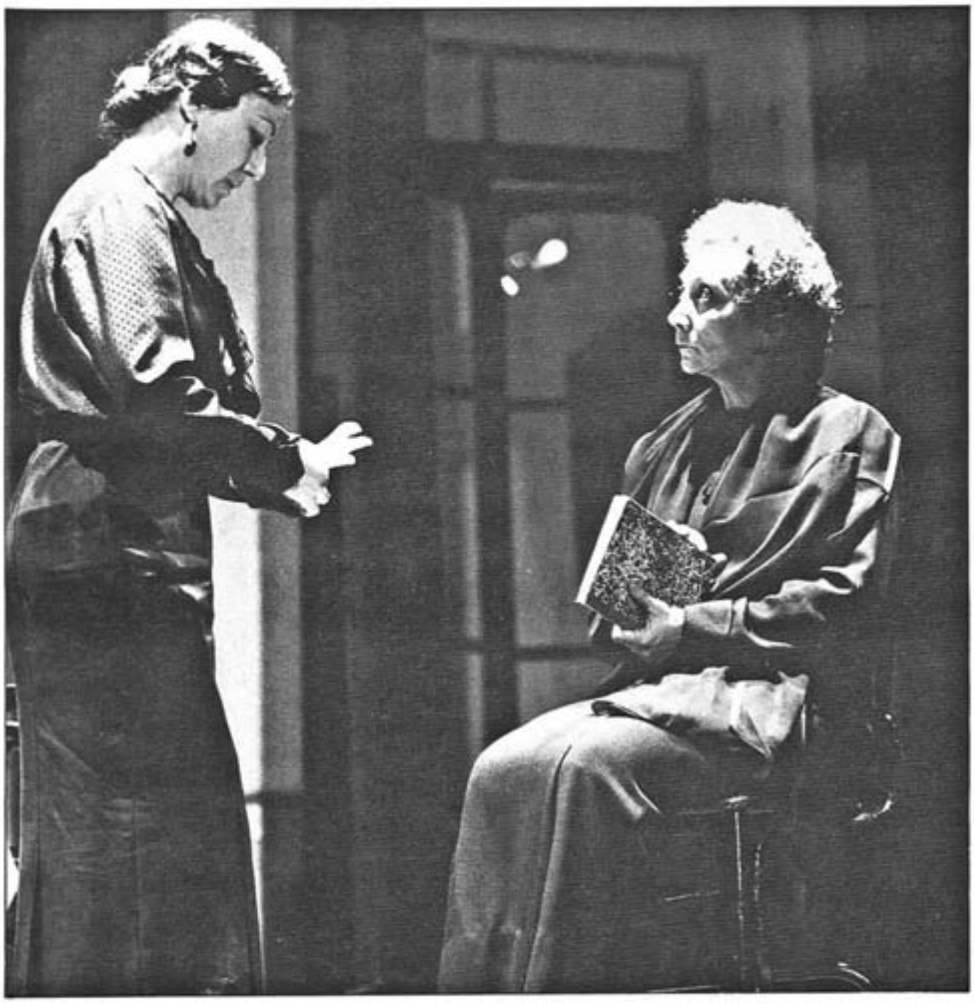
José Carlos Plaza cuenta, ya lo decíamos, entre sus virtudes, con la de conocer como pocos al actor, sus mecanismos, sus miedos y sus posibilidades. Plaza, que siempre intenta recuperar la mayor parte posible de su "historia" teatral, se introdujo con todas sus actrices en un rico intercambio. El principio de la búsqueda, como siempre, fue el actor —en este caso, la actriz—: "Siempre se cree que esta función está basada en el problema de la autoridad, pero nosotros estamos buscando la razón de que esa autoridad se cree y mantenga". Este fue, según palabras del director, el principio.

Pero hay algo más, *La casa de Bernarda Alba*, el último Lorca, era un antiguo deseo de José Carlos Plaza. En pleno franquismo, cuando más se cerraba el cerco puesto a aquella heroica y clandestina oposición de los 60-70, al TEI le picaron las resonancias más combativas de esta "casa" de infernal dueña. Aquel esfuerzo no dio resultados escénicos, pero no fue baldío. En aquellos trabajos reposaba la intención de "leer" la obra desde el tiempo y lugar en los que se estaba viviendo. *La casa...* era una cárcel o un país cerrado o una situación represiva. Ahora, en 1984, noviembre, la reflexión sirve, pero han variado los contenidos: se prepara la celebración del cincuentenario de la muerte del autor y España ya no es una casa opresora de grandes muros. Ya no se trata, pues, de denunciar nada o de connotar situaciones inefables. Ahora es el tiempo de hablar claro y ahondar en todos los enigmas. Así fue como uno de los más evidentes, el porqué de la permanencia de las hijas en esa "cárcel" —a pesar de vivir una situación límite—, salió al aire libre. El intento de Plaza incluía, además, una propuesta de huida del maniqueismo: Bernarda no es sólo o completamente mala y las hijas no son sólo o totalmente buenas.

Las actrices, orientadas por el director, buscaron en sí mismas todas las contradicciones de sus personajes y así fueron encontrando la profundidad que luego fueron capaces de transmitir en escena. Las hijas, interpretadas por actrices muy familiarizadas con el trabajo del director, pusieron el acento en una interpretación verista —a la par que teatral—, sin hacer concesiones a dramatismos de rápido efecto. Las partes más "textuales", aquellas en las que "la poesía se ha puesto en pie y se ha hecho humana", en las que los conflictos se explican y profundizan sin el activo ajetreo de los momentos más radicales, permitieron el lucimiento y desarrollo del resto de las actrices, más alejadas del sistema habitual del director, pero no menos efectivas.

Lo que emocionaba —y ahí está la respuesta del público—era lo que les ocurría a los personajes ahí, sobre el escenario. Se puede decir sin temor a equivocarse mucho que en este espectáculo existió un claro predominio del aspecto interpretativo. Parece que no podía ser de otra manera, toda vez que detrás de José Carlos Plaza estaba un hombre que ha gastado su vida en esculpir la técnica de buena parte de nuestros mejores actores: William Layton.

Si al hablar de *Luces de bohemia* de-



"La casa de Bernarda Alba", de García Lorca, en el Teatro Español, dirección de José Carlos Plaza. (Foto: Fernando Suárez).

cíamos que se había producido un discreto desfase entre actuación y puesta en escena, es posible que al hablar de *La casa de Bernarda Alba* tengamos que llegar a conclusiones similares. Sin embargo, los motivos son bien distantes. En el montaje de Pasqual, era la plástica (la puesta) sobre lo que giraba todo. En este caso, todo gira en torno a la interpretación. En ambos casos, la palabra del autor logró saldar positivamente unos balances que, vistos fríamente, aparecían en un inestable equilibrio entre los hallazgos y las pérdidas.

Las opiniones sobre *La casa de Bernarda Alba* manejaban dos polos. Para el director, lo fundamental es lo que sucede sobre el escenario, el teatro vivo, por encima del encorsetamiento que puede significar someterse a una estética más o menos definida por el autor, cuando no por sus estudiosos. Jugaba, además, Plaza con la ventaja que da el hecho de que *La casa de Bernarda Alba* ha sido representada varias veces en montajes recientes, supuestamente escandalosos, arriesgados o "traidores". Ni era el primero que apostaba por una lectura personal de Lorca ni será el último. Sus detractores echaron en falta la dimensión poética del texto lorquiano, tampoco reflejada en el aparato escenográfico, voluntariamente realista.

Algo que no se puede dudar, como venimos repitiendo, es el valor enorme del trabajo actoral en este montaje. Pero también es verdad que *La casa de Bernarda Alba* es un texto que ocupa un lugar especial en la obra del autor: es el último. Es decir, había pasado ya el tiempo del *Romancero Gitano;* tampoco era la época de *Poeta en Nueva York.* Y en teatro, ya no se trataba de *Yerma* o *Bodas de sangre.* Entre éstas y *La casa de Bernarda Alba* están sus llamadas "comedias imposibles", en las que no sólo aborda temas nuevos y, para aquellos tiempos (¡quién sabe si para estos!), escabrosos, sino que, además, plantea una reflexión metateatral que, de algún modo, está también contenida en esta su última obra. Por ejemplo, ¿no queda aquí ningún rastro de la formulación del "teatro bajo la arena"? ¿No hay nada de aquellas calaveras que Lorca se propuso enseñar?

Cuando de grandes autores se trata, más si estos han supuesto verdaderos puntos de inflexión del arte dramático, el montaje de sus obras pasa a ser algo más que una puesta en escena. Es conveniente, al menos, hacer un estudio profundo y riguroso de los contenidos estéticos, intelectuales y artísticos.

DESPUES DEL EXITO

Los dos montajes objeto de este comentario han demostrado su calidad, a pesar de todas las carencias que se quieran determinar. Se puede discutir sobre ellos; y se debe. Sobre todo, se debe discutir hacia delante, a favor de lo que se puede hacer para que no signifiquen éxitos aislados o incompletos. Sólo el soporte público es capaz de mantener el esfuerzo necesario para inventar la tradición que no tenemos. Cuando no queda más remedio que confiar en la genialidad de un creador, algo está fallando por debajo. Es evidente que la finalidad del teatro es el público, el resultado. Pero no hay resultado sin proceso. Como mucho, habrá destellos brillantes que el público aplaude con avidez, porque, a pesar de la invasión audiovisual, es completamente sensible al arte más vivo.

Uno de los caminos, como comentábamos al principio, puede ser el apoyo decidido a los proyectos estables y rigurosos, con una trayectoria inasequible al desaliento. Otros senderos apuntan a los proyectos, digamos, oficiales: ¿Cómo hacer para olvidarse por un momento de los resultados inmediatos y asegurar una infraestructura permanente, capaz y poderosa? Si *La casa de Bernarda Alba* y *Luces de bohemia* se hubieran realizado desde una plataforma preparada para cubrir todos los recovecos del arte teatral, sus secuelas no correrían el riesgo de perderse en el celofán de los aniversarios ni en las visiones parciales que provocan que nunca llueva a gusto de todos. Sin bibliotecas, historiadores, filólogos, especialistas, profesores, escuelas, creadores..., aquello de la multidisciplina, es muy difícil alcanzar metas ambiciosas; todo lo más, sucesos puntuales, aunque, como en este caso, sean de una calidad más que estimable. Sin incluir todos los factores que hacen a una buena y completa comprensión de los grandes textos, difícilmente se podrá construir la nenesaria tradición, dicho sea a sabiendas de que el "largo plazo" no está de moda en estos tiempos vertiginosos. □

CYRANO/FLOTATS: GULLIVER EN LILIPUT

JOAN OLLÉ

Recién propuesto como miembro *sociétaire* de la Comédie Française, es decir, nada más ser nombrado biznieto adoptivo de Molière, Flotats opta por el sur y decide volver al pueblo. El gobierno de Pujol, a través del ex-conseller de Cultura, Max Cahner, le encarga un proyecto de futuro: el Teatre Nacional de Catalunya, a imagen y semejanza de los del país vecino. La casa es fuerte y no repara en gastos. Quien manda, paga.

Flotats hace las maletas y aterriza en su antigua realidad. Con un decorado de segunda mano de Marzolff y un despampanante presupuesto empiezan los ensayos, se alquila un local, un equipo de gestión de la Generalitat se pone a su servicio... pero, señores, ¡no hay teatro! Un país que teóricamente es la avanzadilla teatral del Estado no puede ofrecer al ilustre hijo pródigo las herramientas para realizar su oficio.

Mientras se van ultimando las obras del Teatro Poliorama, que la ciudad cede gratuitamente a la Companyia Flotats, un teatro del Paralelo acoge el espectáculo. Noche de estreno con olor a hombros femeninos recién lavados, arruga bella y seda natural, centelleo de miradas. En el *hall* flota una vaga astronomía de cosmética selecta: una clase social ha recuperado su teatro. Quien paga, manda.

Luego, una callada decepción: al sacarse el guante sólo aparecen cinco dedos. El trabajo de Flotats —brillante a mi juicio— no consiguió colmar las esperanzas depositadas en el recién llegado. ¡Y es que queríamos más!

Sabíamos —nos lo habían dicho— que Él era capaz de soltar trescientos alejandrinos sin respirar contra la primera Ifigenia, Ismena o Electra que se le pusiera a tiro, que tenía la *grandeur* de De Gaulle y el *glamour* de Gérard Philippe, que el celofán de los bombones y el tintineo de las perlas callaban cuando la voz de *José-Maria* se derramaban en Marivaux por terciopelos y *boudoirs* en la Casa del Teatro.

Pero todo llega, y con el *Cyrano* de Rostand/Bru de Sala, el catalán perdió aquello que aún tenía de *patois* y se engalanó con prosodia de Comunidad Económica Europea.

El "Cyrano" de la Compañia Josep M. Flotats.

Con el Poliorama reconvertido en Teatre Català de la Comèdia y una campaña publicitaria que para sí quisieran muchas multinacionales, Flotats, dirigido por Scaparro, vestido por Pierre Albert, secundado por una docena de jóvenes leones y agarrado a una luna de madera de Svoboda consigue reunir a tanta gente como una final de liga en el Camp Nou. Y eso es mucho, créanme. El *Cyrano/Flotats/Poliorama* se convirtió de la noche a la mañana en una cita obligada para toda persona con aspiración a ciudadano vivo. No hay entradas. Los más viejos del lugar tenían que remontarse a *El Retaule del Flautista*, fábula antifranquista de Jordi Teixidor, para encontrar un precedente de avidez escénica en este pueblo sin teatros. Antes fueron la Xirgu, Enric Borràs, María Vila, Joan Capri... No hay entradas, quizás la próxima semana.

También Madrid se rindió ante el fenómeno y desde su gran nariz el bardo de la Gascuña hizo un enorme *pam i pipa* a la lengua como vehículo de incomunicación; cuando Flotats desplegaba en escena todas las gamas del talento, el público no tenía otro remedio sino *entender* y aplaudir, defendiéndose de la insólita emoción de encontrarse delante de un gran comediante que conoce y regala su oficio. Autorizado para todos los públicos.

Y así, varios meses. *Cyrano* se fue de gira por el país mientras los adolescentes del rebelde Wedekind campaban a sus anchas a media pensión por el teatro de las Ramblas. *El despertar de la primavera*. La edad media del reparto, poco más que *teenager*. Decorado de Marzolff, ropa de Albert, luz de Poisson... y la "profesión" cabreada por aquello de que "forasteros llegaron...".

Flotats era ya como uno de esos restaurantes en los que la mejor carta sale de los labios del patrón: manú del chef. Cocina internacional. Especialidades francesas.

Pero no es lo mismo un espectáculo *de* Flotats que un espectáculo *con* Flotats: *Él* es el espectáculo. ¿Por qué si no el gran lleno que registró el Teatro Prado de Sitges

con motivo de una lectura de textos de *El mito de Sisifo* durante una hora larga y en francés? Porque en el escenario había un atril, unas cuartillas y Él, en persona, nuestro actor nacional.

Total, que la primavera no acabó de despertar.

La temporada 86-87 se abrirá con tres producciones simultáneas: *Infantillatges*, texto de Raymond Cousse interpretado por Pep Cruz —el *Ragueneau* del *Cyrano*— y dirigido por Flotats; *Per un si o per un no*, de Nathalie Sarraute, con Flotats y Puigcorbé en un delicioso mano a mano dirigido por Simone Benmussa, y la *reprise* de *El despertar...* esta vez con el director de la compañía en uno de sus papeles.

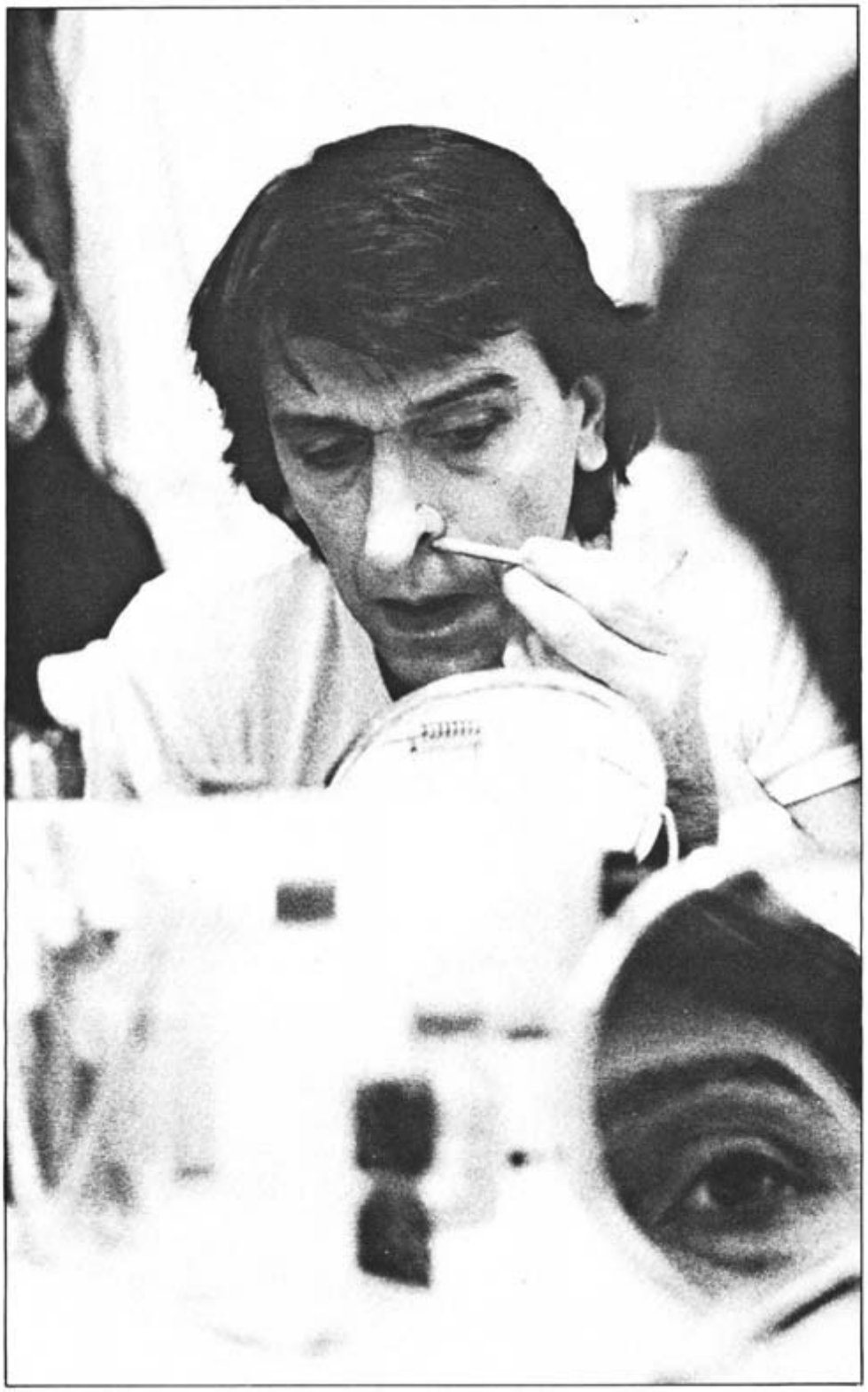
Una vez más queda demostrada la preferencia de la empresa por la importación de productos extranjeros, así como la del público por verle a Él en escena, aunque esta vez sea alejado de todo maximalismo histriónico, en un trabajo de sabia alquimia teatral y apenas una hora de duración. *Chapeau*. ¿Y mañana?

Por nuestra parte, todo a favor del futuro T.N.C., y de que su dirección se confíe a un profesional del carisma de Flotats, pero nos tememos —hechos cantan— que la altiva singladura del trasatlántico remueva el oleaje y haga zozobrar o naufragar a naves de menos eslora. Quiero decir, por ejemplo, que el Teatre Lliure lleva ya diez años trabajando en una línea de gran rigor en un lugar de trescientas localidades con apuros para llegar a fin de mes; que el escenario del Romea, sede del Centre Dramàtic, no llega a nueve metros de embocadura; que las subvenciones institucionales sólo incentivan el éxito comercial, que no hay salas para albergar los proyectos que duermen el sueño de los justos sobre la mesa del funcionario de turno, que... En suma: no existe la más mínima política teatral para dotar a este país de una escena plural en la que cada una de sus alternativas puede obtener carta de ciudadanía.

En medio de este panorama, la faraónica idea del T.N.C. debe ir inexcusablemente acompañada de un replanteamiento profundo de las relaciones administración/-creación; de lo contrario, el proyecto puede resultar tan fatuo e insultante como la promoción estatal de una sucursal de Maxim's en Etiopía.

Creo que un teatro nacional debe ir mucho más allá de las apetencias electoralistas del partido en el poder o de la proyección del gusto personal de su gestor. O como dice Cyrano: "¿Que un banquero me quiera por ser un payaso lameculos que le dedica sonetos? No, gracias". De nada. □

El director teatral Joan Ollé colaboró con Josep Maria Flotats en el montaje de "Una jornada particular", de Ettore Scola.

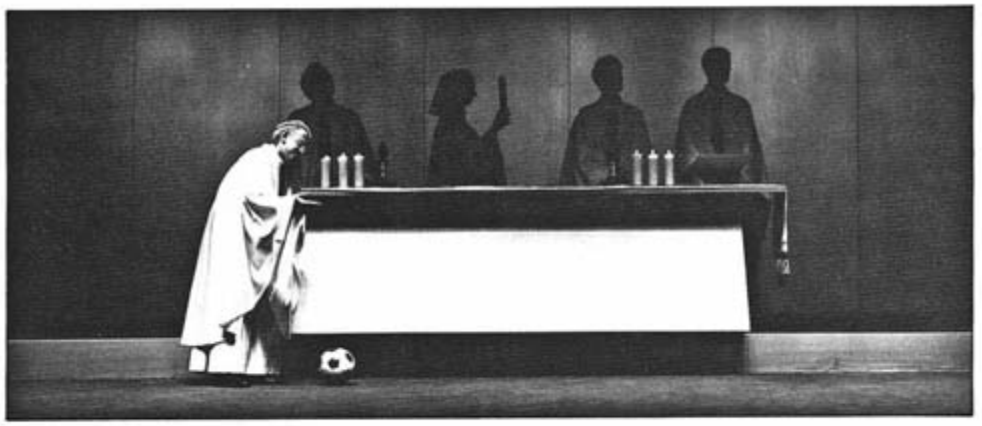


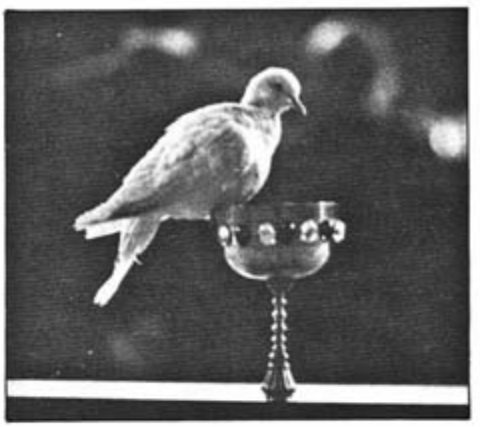
"Cyrano/Flotats/Poliorama", una cita obligada para cualquier aspirante a ciudadano vivo. (Foto: F Suárez).

EL BARÓMETRO "TELEDEUM"

ALBERT BOADELLA

Para un actor lo más importante es conseguir que su personaje provoque la alucinante sensación de la existencia real. Para un dramaturgo lo esencial será conseguir que su obra traspase las paredes del teatro y por consiguiente que la farsa se transforme en realidad a través de la reacción de los sectores sociales que se sientan tocados por la ficción; lo segundo no puede darse generalmente sin lo primero y no hay duda que ambas cosas se dieron en *Teledeum.* Pero el mérito, en este caso, está sobre todo en la sociedad española, una sociedad todavía vibrante en el interior de la comunitaria somnolencia europea, una sociedad capaz de creer que el teatro es también un vehículo de injurias, profanaciones y transgresiones, o sea un arte capaz de transformar y por tanto de modificar lentamente el comportamiento del personal.





No merecíamos tanto honor, tengo que confesar que no fuimos tan lúcidos como para prever la magnitud de las reacciones ante lo que estábamos creando, tampoco se puede afirmar que actuáramos con una absoluta inconsciencia, pues hay un detalle que Els Joglars valoran cada vez más y que ha sido detonador en varias ocasiones de fenómenos parecidos: pensar que nos dirigimos a una sociedad que ha permanecido impermeable a la modernidad (muy a menudo simple producto de frivolidad) y que rascando ligeramente por encima de la pátina demócrata constitucional aparecen, con fuerza inusitada, sus más ancestrales fetiches. Hacer teatro en este país sin tener en cuenta este detalle, es trabajar para marcianos o para cuatro cultos caballeros que han confundido el lugar sagrado donde se ejecuta el rito pagano teatral con una tertulia donde se citan bellas frases ocurrentes pero en general, teñidas todas de claves propias y herméticas, para aquellos que no forman parte de este elegante club privado. El teatro es para la mayoría de los ciudadanos como una logia masónica. *Teledeum* coloca a Els Joglars en una posición clara frente a la sociedad española, de la misma forma en que lo hizo en su día *La Torna,* y pongo especial acento en esta situación porque me parece imprescindible que el artista tome una posición en su propia sociedad, no me refiero naturalmente a un posicionamiento político, que sería simplemente un detalle anecdótico, me refiero al estar en conflicto con la propia sociedad o por lo menos con algunos sectores de ella. No puede existir artista, y menos en teatro, sin un conflicto interior que se traduzca en exterior, la opción de representar "el repertorio" no es más que una actitud de viles comerciantes de la cultura y tenderos del arte muy acorde con el momento en que vivimos, donde todo conflicto es susceptible de ser tildado de terrorismo, donde las formas más dispares se tiñen del mismo color dentro del baño de gel democrático europeo. Pero nada tan opuesto a la democracia como las expresiones artísticas, el arte es una auténtica dictadura de los sentidos, es feroz, terrorista, cruel, incordiante, blasfemo, iconoclasta y a veces barbitúrico, podríamos añadir un sinfín de adjetivos que hacen de sus practicantes auténticos "maquis" entre la somnífera paz de las urnas.

Hay que conseguir de nuevo para los comediantes la histórica persecución, hay que conseguir que los gobiernos se avergüenzen de nosotros y desaparezcamos de los departamentos de los Ministerios o de las Consejerías de Cultura para pasar a formar parte de un problema del Ministerio del Interior. Sólo así quedará un nuevo teatro que ponga en entredicho el culto espectáculo que se ha venido realizando en nuestra propia casa desde hace cerca de trescientos años, sólo el riesgo nos traerá de nuevo el público que espera incoscientemente que sus comediantes se comporten como tales, pero no se trata unicamente de riesgo económico que es el único

que exhiben los tenderos cuando hablan de riesgos, se trata del riesgo social, el de estar en las listas negras y, por qué no, el riesgo físico como nuestros antepasados, que tenían que salir corriendo del escenario para salvar su integridad física.

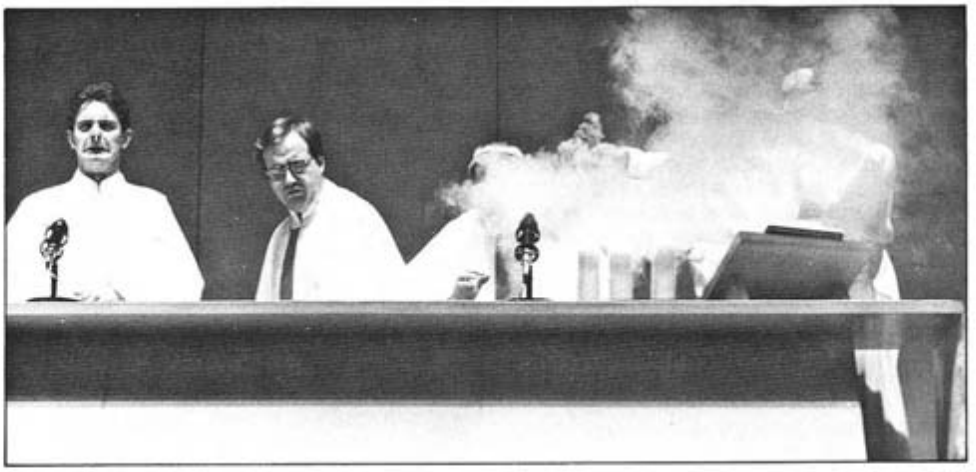
Desde este punto de vista, *Teledeum* nos abrió de nuevo las puertas del conflicto, pues hay sectores que van a por nosotros y esto es un lujo que no nos deja posibilidad de paso atrás. Hemos encontrado la drogadicción en las diatribas del "ABC", en las homilías cardenalicias, en los comentarios viciosos de la progresía que nos trata con suficiencia paternalista, en la literatura de los autos de procesamiento, etc, etc...

Cuando se consigue tener esto cerca del año 2000 y dentro del Mercado Común, uno tiende a pensar que tiene como hombre de teatro a la diosa Talía de su lado.

Es casi imposible tener una visión distanciada sobre uno mismo para saber dónde se encuentra, pero según los protestantes evangelistas, Dios da algunos signos a los elegidos durante su vida para

FOTOS: GOL

que no se desanimen. Pues bien, a los hombres de teatro también nos llegan signos para saber si estamos en el recto camino: a fulanito le gusta..., muy mal, a este no le gusta..., estamos bien orientados, nos dan un Premio Nacional..., fatal, un cargo artístico..., muertos, los intelectuales se aburren..., fantástico, la crítica se pone histérica ante el "bodrio"..., genial. En fin no siempre son científicos estos datos simplistas pero observados en relación a los acontecimientos históricos resultan estadísticamente bastante fidedignos, por lo menos, no tenemos otros mejores para utilizar como barómetro, y es que sin lugar a dudas a Els Joglars los han hecho sobre todo sus numerosos y variados detractores, "dime qué detractores tienes y te diré quién eres". □



EL ARTE COMO ESPECTÁCULO: LA FURA DELS BAUS

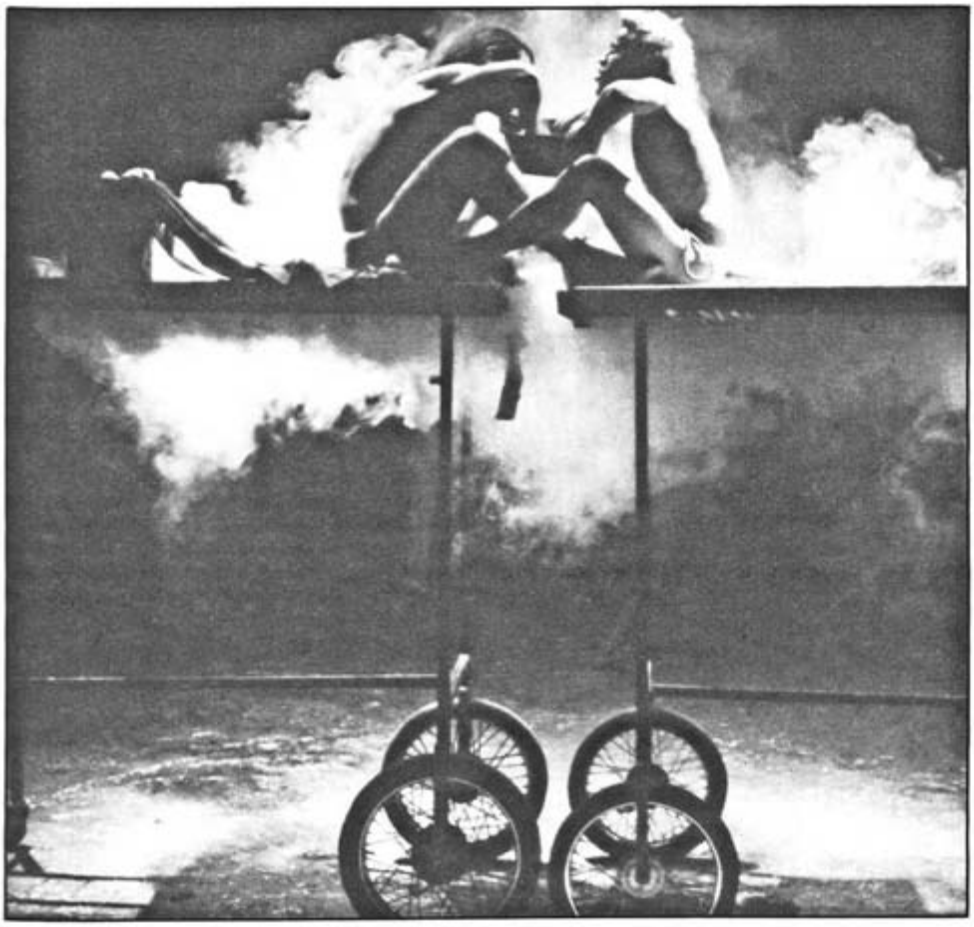
MARIA LLUÏSA BORRÀS

El último espectáculo de La Fura dels Baus, *Suz/o/Suz,* tan sugestivo y rico, tan lleno de fuerza y crueldad, —en el sentido que daba Artaud a esta palabra: "autenticidad y decisión inflexible"—, no podía dejar indiferentes a los críticos. Formalmente el espectáculo de esta joven compañía entronca con una rama frondosa y diferenciada de la Historia del Arte.

Desde el punto de vista de la temática, se podría decir que, como ocurre con frecuencia en las obras logradas, ésta también se encuentra abierta a múltiples interpretaciones y lecturas. Una de ellas, acaso demasiado obvia, pudiera explicar fácilmente la lucha de un grupo marginal por hacer efectivo el derecho de crear un lugar desde el cual expresar su voluntad dentro de una forma y estilo personales, más auténtico, más en consonancia con la esencia humana, más ejemplar. Se trata sólo de explicar la historia. Hay un cuidado especial en eliminar toda anécdota, toda referencia narrativa. *Suz/o/Suz* parece el resultado de una realidad vivida intensamente, sentida profundamente y exaltada con inteligencia en una forma comunicativa e interesante de arte/espectáculo. Todo tiene lugar entre ellos, los marginados y los otros, representados por los espectadores o el público. La acción sigue una trama muy simple. Ellos están fuera, no son dueños de espacio alguno. Por lo tanto, comienzan por conquistar el espacio vital que, en la oscuridad, ha empezado a ocupar por completo el público. Lo hacen de una manera primaria y brutal, a gritos y con los brazos, lo que es significativamente un rechazo de lo material. Todo es eminentemente sensual en la inevitable lucha para conseguir cubrir las necesidades primarias: espacio, comida, sexo, poder... Los sentidos se oponen al intelecto: olores fuertes, llenos de contrastes; sonidos, estridencias y ritmos llevados hasta el límite de la resistencia acústica. En contraste con las secuencias de lucha cruel y desesperada, en un espacio aislado, donde reina la calma, se desarrolla el tema del erotismo: el juego de atracción y rechazo entre dos seres muy diferenciados: uno, pasivo, en el agua, sin apenas movilidad ni recursos externos, y el otro, agresivo, lleno de energía, a quien corresponde siempre la iniciativa. Ambos establecen una serie de imágenes de impacto que completan una de las propuestas eróticas más imaginativas y ricas que jamás se hayan visto en este país. Y en un clímax final, cuando el espectáculo termina, se asiste al triunfo sobre los otros, finalmente reducidos a espectadores de un acto de inmolación y de holocausto supremos.

No obstante, desde el punto de vista de la forma los descubrimientos del espectáculo parecen más interesantes. En primer lugar, el "espacio", un continente que "ellos" crean a medida de sus necesidades y deseos —un ámbito extraordinariamente dinámico, suceptible de diversas versiones de acuerdo con las características del local—. El hecho de que este espacio sea ocupado por el espectador que se ha introducido en él, se corresponde con el deseo de romper la pasividad del público e integrarlo en el espectáculo como cómplice y colaborador. En segundo lugar, el objeto (materia) que se multiplica y que abarca desde el ruido hecho por las máquinas —artefactos automáticos que limitan el espacio desde el principio y cuya presencia remite a Picabia y a Tingely—, hasta la reconversión de los materiales en herramientas o en máquinas como símbolos de poder y dominio, pasando por el mismo cuerpo. El cuerpo como materia del arte, el cuerpo como objeto, susceptible de manipulaciones y transformaciones que fuerzan a un límite la resistencia y hacen de él una máquina de expresión brutal y desnuda.

Pueden reconocerse con facilidad en *Suz/o/Suz* ciertos antecedentes. Pero esta demostración de arte/espectáculo pertenece a una rama bien diferenciada e independiente de la historia del arte, una rama que empieza ya a ser frondosa. Una rama que, al contrario de cuanto sucede



"Suz/o/Suz", el segundo espectáculo de La Fura dels Baus, uno de los acontecimientos de 1985. (Fotos: Gol).

en la historia del arte tradicional y establecido, no se corresponde con la consolidada cadena de transmisión entre maestro y discípulo, en el entrenamiento de taller o escuela, sino que esta rama tiene por característica la rebelión y la ruptura. Por tanto, toda acción, todo espectáculo de arte auténtico, no surge de un maestro o modelo, (podríamos apuntar como excepción las enseñanzas ejercidas directamente por John Cage en la New School sobre Alan Kaprow y Georges Brecht), sino de ideas radicales de rebelión y ruptura que, aunque provocadas por diferentes situaciones sociales o históricas, se consideran como una raíz común de inconformismo y rechazo. Por esta razón, una historia del arte, paralela a la historia del arte contada como una serie de hechos e hitos unidos en un proceso de causa y efecto, falsearía la realidad. Es cierto que uno se siente tentado a hacer las relaciones cronológicas empezando a principios de este siglo. Aquí se incluirían las provocaciones y los actos públicos del futurismo y el dadá, la precursora personalidad de Francis Picabia o ciertas ideas de la Bauhaus (Schlemmer).

Después de la segunda guerra mundial, aparecen dos propuestas opuestas: Joan Brossa en Barcelona (Accions/Spectacle, 1947-1962) y John Cage (1948-1952) en Carolina del Norte. Después de esto, la relación se vuelve muy extensa y pretenciosa. Es posible que alguno de estos hitos —y otros posteriores que no menciono— atraigan de cierta forma la atención de la Fura dels Baus. Pero creo que deberíamos tener en mente que un espectáculo como *Suz/o/Suz* difícilmente pudo haber sido creado a partir de influencias, imitaciones o mimetismos.

Se podría subrayar solamente la coincidencia de una voluntad común para romper con todo y encontrar un lenguaje de enorme pureza, buscado en los orígenes, desde el principio, como un rechazo de las cosas establecidas y aceptadas por todos. Por lo demás, *Suz/o/Suz* es un producto original creado a partir de datos sociales e históricos, nuestros propios datos artísticos, que, al mismo tiempo, se corresponden totalmente con la problemática de la generación de los ochenta. □

ASÍ SE HACE UN MUSICAL

ÁNGEL FERNÁNDEZ MONTESINOS

Se trata de una impresión generalizada. En los últimos años se observa un resurgimiento del musical en España. Por lo menos las recaudaciones de ciertos espectáculos de este tipo así parecen confirmarlo. Pero ¿hasta qué punto se puede considerar un hecho probado?, porque evidentemente han surgido grandes éxitos, pero no olvidemos que al lado de ellos también algunos espectáculos de parecido corte o semejante estilo han sufrido resultados muy diversos. Algunos han batido el récord de escasa permanencia en cartel. ¿Qué consecuencias podemos sacar de todo esto? ¿Realmente existe un resurgir del teatro musical? Un primer dato empieza a quedar claro: las preferencias del espectador por los musicales españoles frente a los musicales de importación.

De siempre, nuestro público ha considerado el teatro musical como la fórmula del divertimento por excelencia. Un género divertido, intranscendente, con músicas pegadizas, ingenuidad argumental desprovista de toda complicación que no viniese dictada por la propia trama. Así pues, zarzuelas, sainetes y revistas fueron predilectas del gran público. Poco a poco la zarzuela se va anquilosando, los compositores en un ansia de modernizarse y de seguir contando con el apoyo del gran público componen revistas, e incluso son productores de sus propios espectáculos musicales. Pero el género se va perdiendo por una serie de múltiples razones, además de una falta de infraestructura económica y una falta de progresivo acondicionamiento a los tiempos modernos, algo que en cambio, se ha hecho de una manera constante y sin fisuras en Estados Unidos e Inglaterra.

Llegado el momento y ante este panorama, los empresarios ponen sus miradas en los grandes éxitos americanos, pero superada la primera curiosidad, la indiferencia de nuestro público por los temas y tipos sajones, junto con la inadecuación de nuestros intérpretes, hacen que estos musicales sean casi siempre auténticos de-

sastres económicos, a pesar de excelentes realizaciones como *Al sur del Pacífico* o *Aplausos*. Sólo una excepción gloriosa: *Evita*, debido, quizás, a que su tema y personajes eran conocidos por los españoles que tan cerca vivieron la biografía de la protagonista y el papel que durante años jugó en la política de nuestro país. Consideración especial merece el éxito de *El diluvio que viene*, un musical de largo éxito en taquilla, sin una sola melodía que saltase a la calle, ni se recordase, cosa insólita en un musical. Debió todo su éxito a los tipos latinos, a su historia, la ingenua espectacularidad del montaje y al vuelo de la paloma en el momento final.

Años más tarde se produce un éxito que marca una época, que es casi una operación rescate, como lo fue en su tiempo el magnífico *Te espero en Eslava*. Me estoy refiriendo a *Por la calle de Alcalá*, estrenada en septiembre del 83. Analicemos algunos de los fundamentos de su éxito, tanto de este espectáculo como de otros, de los cuales soy el último responsable. Son éxitos que han motivado, si es que realmente lo hay, la impresión de un resurgir del teatro musical.

¿Cuáles fueron las razones del éxito de esta obra en sí misma? Realmente nadie posee la fórmula mágica que proporcione el éxito, pero yo señalaría que tuvo una gran virtud, fue pensada siempre en función del público. ¿Qué quería ver el público en ese momento, harto de obras bastante aburridas y desinteresado por los musicales de fuera? Aparte de una labor seria, documentada, para reproducir modos de hacer, estilos, evoluciones, vestuario, etc., *Por la calle de Alcalá* siempre se pensó e inventó desde la butaca. Antes de llegar al reparto que la interpretó, hubo un año de intensa preparación y búsqueda, un trabajo muy serio y lleno de rigor, cosa de la que carecen nuestros espectáculos frívolos. Se seleccionó lo mejor de unas partituras que había constituido el fondo musical de unos años de la vida española. Sus personajes, su manera de hablar, eran absolutamente españoles. Recuerdo que en los primeros meses de representaciones era frecuente ver espectadores que emocionados recordaban unas melodías y unos sucesos que realmente formaban parte de sus vivencias. En *Por la calle de Alcalá* había, aparte de una cierta nostalgia musical, suficiente ironía y sátira, con cierta crítica, para convertirla en un intranscendente documento.

Y ocurrió que *Por la calle de Alcalá* se convirtió en un éxito exportable, y el estreno en el Teatro Insurgentes de México, donde aún sigue en cartel, constituyó un éxito fenomenal y sirvió para que, a pesar de su frivolidad y carácter popular (o también por ser tan popular), se unieran o conocieran, a través de la música, un poco más dos pueblos, dos clases muy distintas de espectadores, pero con raíces muy españolas. El periódico "Excelsior" dijo de su estreno: "Durante mucho tiempo el grueso de las superproducciones musicales que se presentan en México nos llegan como

"Por la calle de Alcalá", el musical que prolongó su éxito hasta la temporada 84-85. (Fotos: Fernando Suárez).

cosecha importada de Broadway y trasplantada a nuestros escenarios, ahora, en cambio, recibimos desde Madrid un producto más cercano a nuestro paladar y a nuestras tradiciones, elaborado dentro de una calidad óptima y que nos brinda la grata oportunidad de comprobar, que al menos en esta ocasión, los españoles no tienen que envidiarle a sus millonarios colegas estadounidenses. *Por la calle de Alcalá* es una antología que recopila y condensa las muestras más significativas de un género directo, desenfadado y eminentemente popular que parece haber brotado, como por generación espontánea, de las entrañas del pueblo español". Creo que en este comentario del diario mexicano están explicadas las razones de este éxito.

Después de la antología o historia de la revista española decidimos (en plural, porque un musical es sobre todo un apasionante trabajo en equipo) hacer un nuevo musical, pero queríamos que fuera distinto. Intentar una fórmula renovadora (sí, ya sé que todo intento musical que se hace en este país es siempre "renovador"). Me refiero a ese éxito que ha sido después *Mamá, quiero ser artista*, que lleva camino de convertirse en campeona de taquilla.

SEGUNDO INTENTO

Mamá, quiero ser artista es más una comedia musical, con el atrevimiento de presentar una historia, leve y divertida, pero totalmente atípica. La anécdota de la chica que intenta ser artista, está muy lejos del musical al uso, basado en situaciones picarescas, líos de alcoba y señoras estupendas que conquistan al actor cómico, bajito, con frases de doble intención y abundante lencería. Pues bien, este fue el tema planteado, y a través de ese tema, hacer la sátira de unos tiempos y de unas costumbres y estilos no muy lejanos. En la parte musical optamos por la doble fórmula. De un lado, música de las épocas en que transcurre la historia, música de revistas que aún permanecen en la memoria por la gracia de sus melodías populares y que servían a la acción del espectáculo, y, de otra parte, una partitura nueva, con números muy de comedia musical, que permiten desarrollar ballets y números de situación dentro de la mejor línea del musical internacional. Un espectáculo dotado de gran ritmo, de limpia ejecución y realización, interpretado con apasionada entrega y que se puede representar en cualquier ciudad del mundo sin ruborizarnos. *Mamá, quiero ser artista* es un musical donde se conjugan de una manera fresca y espontánea los elementos de la tradicional revista (músicas incluidas) y el encanto de la comedia musical, con personajes y tipos españoles y muy nuestros. Funciona admirablemente para los espectadores jóvenes, y para los menos jóvenes supone un descubrimiento en cierto modo de un género menos usual.

Por la calle de Alcalá y *Mamá, quiero ser artista,* son dos bazas muy interesantes para ese fenómeno en alza del teatro musical. Pero en este momento estamos trabajando en otra fórmula, que esperamos también sea un gran éxito: la adaptación musical de

Esperanza Roy y Francisco Valladares, en la cabecera del cartel. (Foto: Fernando Suárez).

un texto dramático. Convertir una comedia de éxito en comedia musical. Por supuesto no es un descubrimiento, aunque en España hay escasos antecedentes, pero es la fórmula en la que se basan la mayor parte de los éxitos musicales americanos e ingleses (maestros en el género), trabajar, a partir de un éxito probado, transformándolo en un gran espectáculo, en una comedia musical, procurando, al mismo tiempo, no traicionar el texto original, ni sus personajes, ni el espíritu de su autor, pero dotando a la trama de situaciones musicales que amplían, ilustran y al mismo tiempo permiten a la acción avanzar, desarrollándola a través de la canción y el ballet.

A LA TERCERA...

Para este proyecto se ha escrito una partitura absolutamente nueva que sirve adecuadamente al texto, con tales elementos melódicos y un grado de brillantez orquestal que justificaría su éxito aun fuera del contexto total de la obra. Todo ha sido producto de un largo proceso de trabajo que permitirá poder estrenar en septiembre del 87. Ahora sólo me queda desvelar el nombre de dicha comedia musical: *Maribel,* versión musical de una comedia de extraordinario éxito, *Maribel y la extraña familia.*

Se trata pues de tres fórmulas, pero en el fondo un solo quehacer, dentro de lo que puede ser la base del teatro musical privado. Fórmulas que pueden, que deben, ser múltiples, pero basadas siempre en un estudio del público al que van dirigidos, a una valoración progresiva de ese público, a un nivel cada vez más elevado y exigente en cuanto a calidad, elementos que intervienen, desde la producción, asesores artísticos, intérpretes, técnicos...

Pero no olvidemos que estoy hablando de unas producciones enteramente privadas que necesitarían el apoyo decidido de la Administración, por lo menos a posteriori. Veamos los resultados, exijamos calidad, y una vez comprobada la calidad del espectáculo, su categoría, la dignidad de su realización, los costos de su producción y su mantenimiento, la aceptación por parte de crítica y público, es necesaria la cooperación de la Administración, si realmente está interesada en este resurgir del teatro musical, en sus más variadas formas y fórmulas.

El teatro musical es un género popular, enraizado en lo más hondo de nuestro público, y ocurre a veces que un musical de categoría, excelentemente realizado por los intérpretes y demás elementos artísticos y técnicos cumple mejor su función que otros textos dramáticos de evidente calidad, destrozados en complicidad con presupuestos millonarios que pagamos entre todos. □

"MAHABHARATA", EL ESPECTÁCULO DE LOS AÑOS OCHENTA

MOISÉS PÉREZ COTERILLO

Unos meses después de su deslumbrante estreno en el Festival de Aviñón, el verano del 84, Madrid y Barcelona acogían a finales de octubre el que sin duda será recordado como el espectáculo de los años ochenta, el *Mahabharata,* de Peter Brook, dentro de la programación de sus respectivos festivales, el de Otoño de Madrid y el Memorial Regàs de Barcelona. Fue el acontecimiento que conmocionó a la profesión teatral y a los numerosos espectadores que asistían por primera vez en nuestro país a una dilatada experiencia en la que era preciso penetrar durante tres jornadas consecutivas o entregarse a lo largo de una prolongada maratón de diez horas. El esfuerzo iba a ser sobradamente recompensado. Los comentarios que recogía al día siguiente la prensa, las opiniones de los críticos, los encendidos aplausos de los espectadores subrayaban uno de los grandes acontecimientos teatrales que ha sido posible disfrutar en nuestro país. El espectáculo de Brook regresaba al teatro Bouffes du Nord de París, donde había sido pacientemente gestado, para inaugurar una temporada que iba a resultar insuficiente para la enorme audiencia que había conseguido despertar.

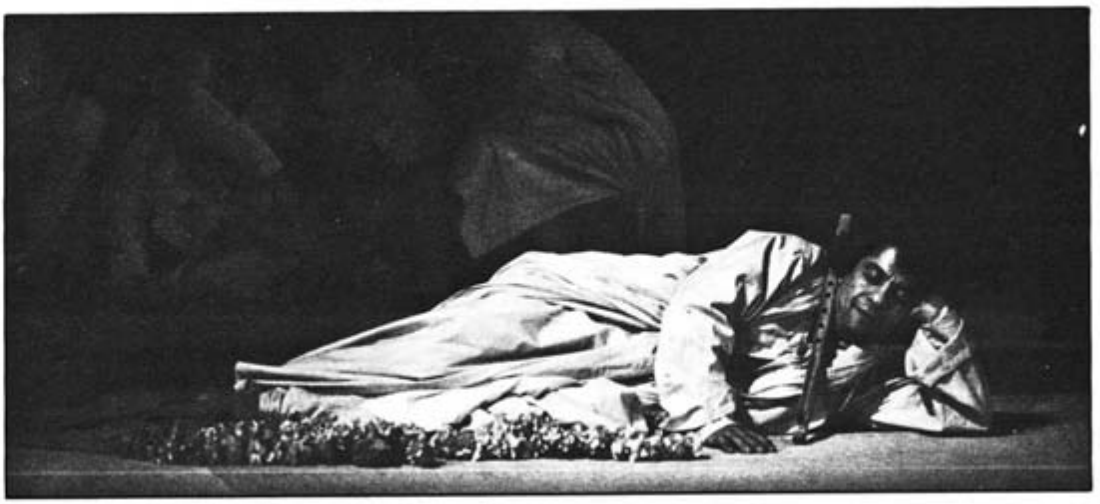
El *Mahabharata* encontró en Madrid magnífico acomodo en los viejos estudios cinematográficos Samuel Bronston de Chamartín. En Barcelona, el recuperado Mercat de les Flors que el propio Brook había ayudado a descubrir en 1983, cuando trajo a Barcelona su *Carmen,* la ópera de bolsillo con que se bautizó teatralmente aquel espacio, hoy convertido por el municipio barcelonés en uno de los más atractivos y sugerentes de la ciudad y quizás del Estado. Para el público de Madrid, esta era la primera ocasión que se le ofrecía de asistir a un espectáculo del director inglés. Peter Brook no era, naturalmente, un desconocido para nuestros medios profesionales. Sus montajes en la Royal Shakespeare Company, especialmente su *Marat-Sade,* de Peter Weiss en 1964, fueron, sin duda un aliciente para nuestros mejores profesionales. Así Marsillach iba a estrenar en 1968 su propia versión de la obra de Weiss rompiendo los límites de permisividad del régimen. *Oedipus,* de Séneca, en el National, iba a dar respaldo a las teorías teatrales de Artaud, que pronto se extendieron por Europa, en el final de los años sesenta.

En cambio, el rastro y la influencia de Brook se había perdido en España desde que el director abandonase por propia decisión el protegido marco de los teatros institucionales británicos, para iniciar un silencioso y paciente recorrido por las culturas y países de Africa o del Oriente, que poco a poco iba a dejar señales de su tránsito en títulos como *Orghast, Les Iks* o *La conferencia de los pájaros.* Difícilmente se podrá entender lo que este deslumbrante *Mahabharata* significa si no se contempla como el término —por el momento provisional— de un largo proceso iniciado en el comienzo de los años setenta con el Centro Internacional de Creaciones Teatrales, que comporta un radical desnudamiento de arquetipos y paradigmas del teatro occidental y le capacita para asumir con ojos nuevos la cultura, la filosofía, el lenguaje y la estética de otros mundos. Cuando esporádicamente los espectáculos del CICT aparecían en algunos encuentros o festivales internacionales, la perplejidad, la incredulidad casi, se adueñaban de los espectadores que habían conocido directa o indirectamente una trayectoria gloriosa que terminaba en 1970 con un memorable *Sueño de una noche de verano.* El viaje casi iniciático que Peter Brook había realizado, atravesando en ocasiones desiertos y representando ante colectividades que nunca habían oído pronunciar su nombre y que apenas conocían las convenciones teatrales más allá de las formas preteatrales de sus culturas, basadas en las narraciones de historias y leyendas, en rituales, danzas y músicas, iba a terminar en una descomunal producción, devuelta como un regalo incalculable y como una prueba a los espectadores de la vieja Europa.

El mayor poema épico de la historia.

Porque lo verdaderamente asombroso de este *Mahabharata* no reside solamente en haber recreado teatralmente el mayor poema épico que se haya escrito nunca, ni siquiera provocar el descubrimiento, en términos comprensibles, de una epopeya desconocida y ajena a nuestra cultura, sino sobre todo, haber reconstruido un mundo de acuerdo con su personalísimo criterio, partiendo de la mitología y de la filosofía hindú, donde se cuenta la propia génesis de la humanidad, desde la apacible edad de oro donde conviven los hombres y los dioses hasta el parto sangriento que abre paso a la historia con su cortejo de luchas entre reinos que anuncia el baño de sangre de un apocalipsis. Respetando el espíritu del libro sagrado y el hilván argu-

1 LA PARTIE DE DES
GAME OF DICE



mental de su saga, donde se narra la tormentosa historia de una familia arquetípica dividida en facciones irreconciliables, Brook ha querido hablar al corazón del hombre contemporáneo para contarle, como hacían los antiguos, una cosmogonía a la vez arcaica y nueva.

Se cumple así uno de los mensajes reiterados a lo largo del propio texto hindú y que seguramente a los oídos occidentales suena extraño: "quien escucha esta historia, al final, será distinto", o "quien escuche esta historia conseguirá la virtud". El propio Brook recordaba que esa excisión en que vive la cultura occidental le impide entender que la verdadera historia tiene una acción y que esa acción va más allá que el simple análisis del contenido. "No podemos comportarnos —decía Brook— como si no viviéramos en la época donde la destrucción del mundo no se aparta de nuestro lado. Por eso el *Mahabharata* debe ser contado hoy. En él se relata una historia tan sombría, trágica y terrible como nuestra propia historia actual, pero en cada una de sus palabras se comprueba una actitud que no se puede definir como negativa, ni pesimista, ni desesperada. Más bien traduce una voluntad que significa vivir en medio de un mundo en situación de catástrofe, sin perder el contacto con aquello que le permite al hombre vivir y luchar de una forma positiva".

Esta epopeya de sangre, amor y muerte, que cruzan con sinceridad pasmosa fuerzas sobrenaturales, hombres o héroes, encantamientos, prodigios y maldiciones, está contada seguramente de la única manera posible, con una extrema, escalofriante desnudez, con una simplicidad absoluta. Un espacio de tierra prensada, surcado por el cauce de un río, una charca que devuelve los reflejos e invierte las figuras, un muro al fondo que acota el espacio, la pared desnuda del edificio, el corte de la cantera de Aviñón o los muros vacíos del Teatro Bouffes du Nord. En ese espacio se dan los elementos primordiales: la tierra, el agua y el fuego.

La leyenda se inicia con el recurso tradicional mediante el cual el autor del poema comienza a contar su maravillosa fábula a un niño que le interrumpe con sus preguntas. Los personajes evocados en la narración acudirán al espacio mágico de la representación envueltos en sus ropas hindúes. La fábula contada se desdobla en la acción, la historia toma vida, el propio contador del relato se convierte en personaje de la leyenda y el mágico escribiente de la cabeza de elefante se transfigura en la encarnación divina de Krishna...

La magia del rito transforma poco a poco los elementos de la vida cotidiana en objetos poéticos: piedras, talismanes, collares, esteras, lienzos y gasas trasparentes, sombrillas, arcos y cañas, lamparillas, pétalos de flores, la rueda de un carro... Todo se revela verosímil. Nada extraña en adelante. Un reino puede perderse en una partida de dados. La esposa de un rey ciego querrá vivir a su lado toda la vida con los ojos vendados. Una hermosa doncella se convierte en esposa de cinco hermanos al mismo tiempo. La flecha que dispara el invencible Arjuna recorre su trayecto hasta la víctima, metro a metro, de la mano de un dios...

"El pensamiento hindú —dice Jean Claude Carriere, autor de la adaptación teatral— es muy complejo, porque rechaza toda utopía sobre el ser humano. No dice que la felicidad esté ahí, que se la pueda alcanzar. La práctica de la vía del "Dharma" es muy difícil. No basta, como sucede en el cristianismo, con encomendarse a Dios. El pensamiento hindú no hace concesiones ingenuas a la naturaleza humana. No le ilusiona "el corazón profundo". Por eso, sabiendo de la dureza del corazón humano, provocar la salvación de algo en medio de una época presidida por la destrucción cósmica, resulta ser una tarea completamente difícil. El *Mahabharata* es un poema formidablemente orgulloso. En las primeras páginas ya puede leerse: "Yo soy el más grande poema del mundo, los que lean este poema serán dichosos, volverán purificados..." Jamás ningún poeta se ha atrevido a decir algo semejante. Pero este orgullo carece de vanidad. En este mundo no se ofrecen soluciones".

Draupadi, esposa de cinco hermanos.

Sin duda un factor decisivo en la universalidad que alcanza el espectáculo de Brook hay que buscarlo en la propia composición de la compañía llamada a interpretar el fabuloso poema hindú, que en definitiva continúa y amplía lo que desde hace largos años ha sido la filosofía fundamental del Centro Internacional de Creaciones Teatrales. Un espacio abierto a gentes de distintas razas y naciones, una integración, en consecuencia, de muy diferentes técnicas, una confrontación de aprendizajes diversos y de niveles de formación. La palabra encuentra así una insospechada multiplicidad de matices. La búsqueda de los actores ha sido un laborioso y meticuloso proceso en el que trataba de confrontarse sus capacidades con la talla de los personajes. Así son dos polacos, Ryszard Cieslak y Andrzej Seweryn quienes encarnan a los dos monarcas, el rey justo y el rey ciego. Vittorio Mezzogiorno, el actor italiano que ha trabajado con Chéreau, será Arjuna. La hindú Mallika Sarabhai será Draupadi, la bellísima esposa de los cinco hermanos. El coreógrafo y bailarín Tapa Sudana, encarnará tres personajes. Del África negra han venido los magníficos Sotigui Kouyate y Mamadou Diuome. Un alemán y un israelí, Mathias Habich y Bruce Myers, serán Yudishthira y Karna, y dos franceses, Alain Maratrat y Maurice Benichou asumirán el encargo de conducir la historia. La representación transcurre así a lo largo de tres tramos: La partida de dados, El exilio en el bosque y La guerra, como una fluida demostración de los más dispares matices, que sin embargo encuentran en la sujección al rito todo un deslumbrante ejercicio lleno de virtuosismo y de perfección.

Peter Brook en la frontera de los sesenta ofrece en este espectáculo, que sin duda será recordado como la mayor obra de arte de su bien fecunda historia de director de escena, un breve credo que resume sus convicciones y que pueden formularse en el pensamiento tantas veces expresado de que el teatro no ha sido nunca para él un fin en sí mismo, sino una forma de aprendizaje de la vida. Que en el teatro, igual que sucede en la vida, existe un núcleo esencial y un envoltorio que es deudor de la moda y del capricho. Por eso su larga trayectoria de hombre de teatro conduce hacia la desnudez de la ascesis, hacia la decantación y la sinceridad. Un camino que pasa, en su último trayecto, por un acontecimiento llamado a encabezar el teatro de una década. Una historia que el teatro jamás había contado. Una leyenda eterna que se repite a los hombres de este siglo: *Mahabharata.* □

FABRE: LA LOCURA RECORRE EUROPA

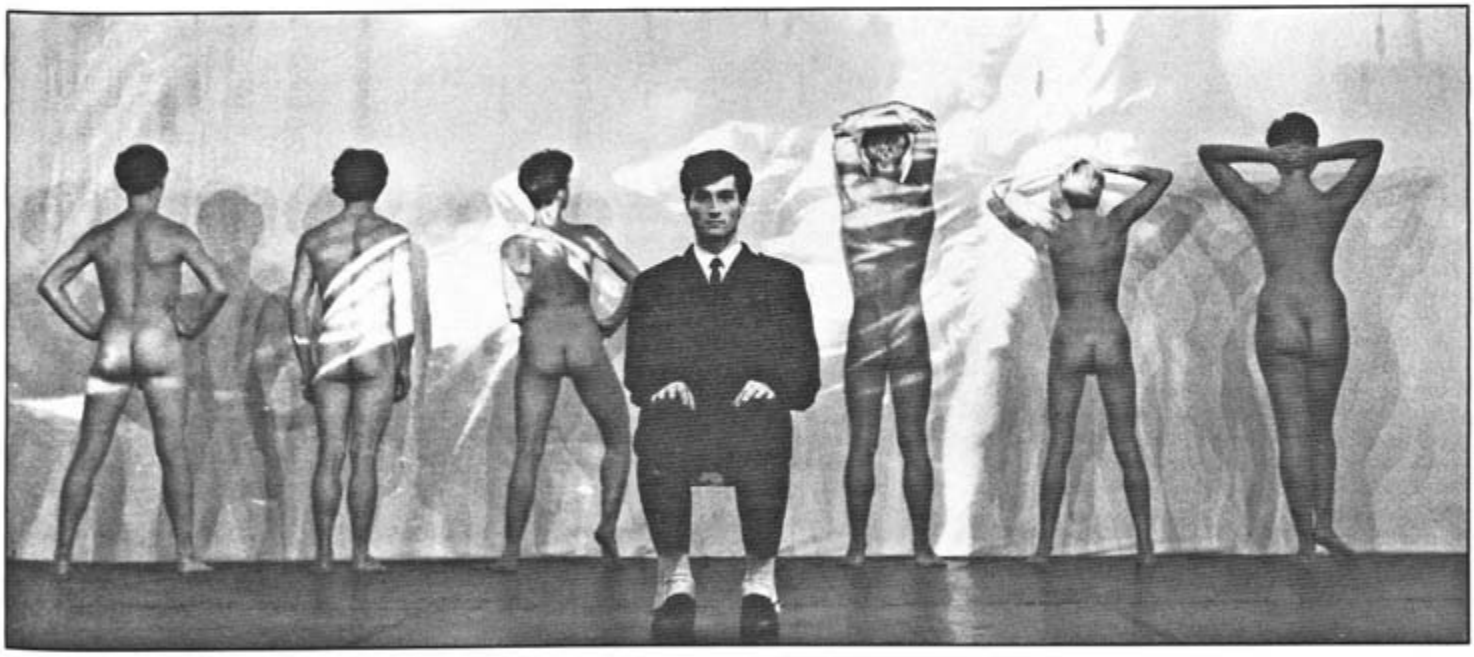
NICOLÁS SOLA

Desconcierto, irritación, interés, aburrimiento, fascinación... Jean Fabre, como cualquier nuevo creador, despierta los juicios más controvertidos. *El poder de las locuras del teatro,* ¿cuatro horas y media insufribles? Nada más lejos de ello. Aquí está la primera virtud. Como una montaña imponente, ahí existe. La admiremos o no. Nos impresionemos o no. Se trata de admitir la realidad, y quien la acepta y la vive, sale recompensado. Como la vida misma.

Con antecedentes en Bob Wilson y Pina Bausch, el punto de partida de Fabre es la investigación del mismo proceso teatral, que, como todo arte, es en primer lugar un medio (un intento) de explicar e interpretar la vida. Y esta dicotomía entre el arte y la vida es el enfoque central de *El poder de las locuras.* La distorsión del tiempo dramático convencional es el soporte básico. El tiempo es "real" y con él, la intensidad dramática, la tensión y carga de energía que se apodera del recinto teatral. Un buen ejemplo puede ser la escena en que una chica rubia, durante unos 20 minutos, trata de subir a escena. Un hombre-guardián le niega el acceso y la patea, golpea, empuja de la forma más salvaje hasta casi llevar al público a intervenir.

Jean Fabre reflexiona sobre el amor, la crueldad, el sexo y la violencia, el romance en el arte y el romance en la vida. La dislocación entre el amor en el arte y la crueldad en la vida está señalada constantemente con la superposición de obras clásicas (ejemplo: *La odalisca,* de Ingres, la constante utilización de música de ópera y las escenas incongruentes que ocurren en vivo en escena: una soprano —Isolda— cruza y vuelve a cruzar la escena con los ojos vendados mientras canta y encuentra una y otra vez a su Tristán, también vendado, a quien agrede con un cuchillo. En otro momento, dos hombres desnudos, príncipes coronados, bailan un tango erótico, mientras un número de guardianes murmuran y les ofrecen ropas, en una escena repetitiva hasta la locura. Fabre se divierte con la vanguardia consagrada, y en otra escena, un grupo de actores corren desesperadamente sin moverse del lugar al tiempo que recitan una letanía interminable de fechas y títulos de obras contemporáneas (desde el *Rey Lear,* de Brook; *El príncipe constante,* de Grotowski; "La maquinahamlet" de Heine Müller; etc., etc.), hasta derrumbarse todos exhaustos en un montón de carne.

Fabre es un claro exponente de la vitalidad del teatro de vanguardia europeo, y su compañía, un magnífico ejemplo de preparación física y fuerza interpretativa que hace palidecer a las formas de interpretación tradicionales. Y por encima de todo, el brillante lenguaje espacial y la hermosa coreografía, que como toda fuerza artística y creadora cala en el misterio



de la propia vida. La realidad del poder del teatro.

En Londres —desde donde se escriben estas líneas— la compañía de Fabre recaló dos veces, precisamente antes y después de sus visitas españolas a Granada y Madrid.

El ambiente en el Royal Albert Hall durante su segunda estancia parecía más el de un gran concierto rock. Una muchedumbre en la puerta trataba de conseguir entradas. Por los pasillos, una generación joven, en su mayoría, comunicaba la emoción y expectativa que despertaba la vuelta a Londres de Jean Fabre y su *Poder de las locuras del teatro*. El espectáculo había visitado la capital un año antes con lleno total entonces, en unas cuantas funciones en la pequeña sala del Institute of Contemporary Arts (ICA), el centro de vanguardia artística de la capital. Tal fue el éxito que se decidió una segunda vuelta triunfante: función única en el Royal Albert Hall, con el cartel de "no hay entradas".

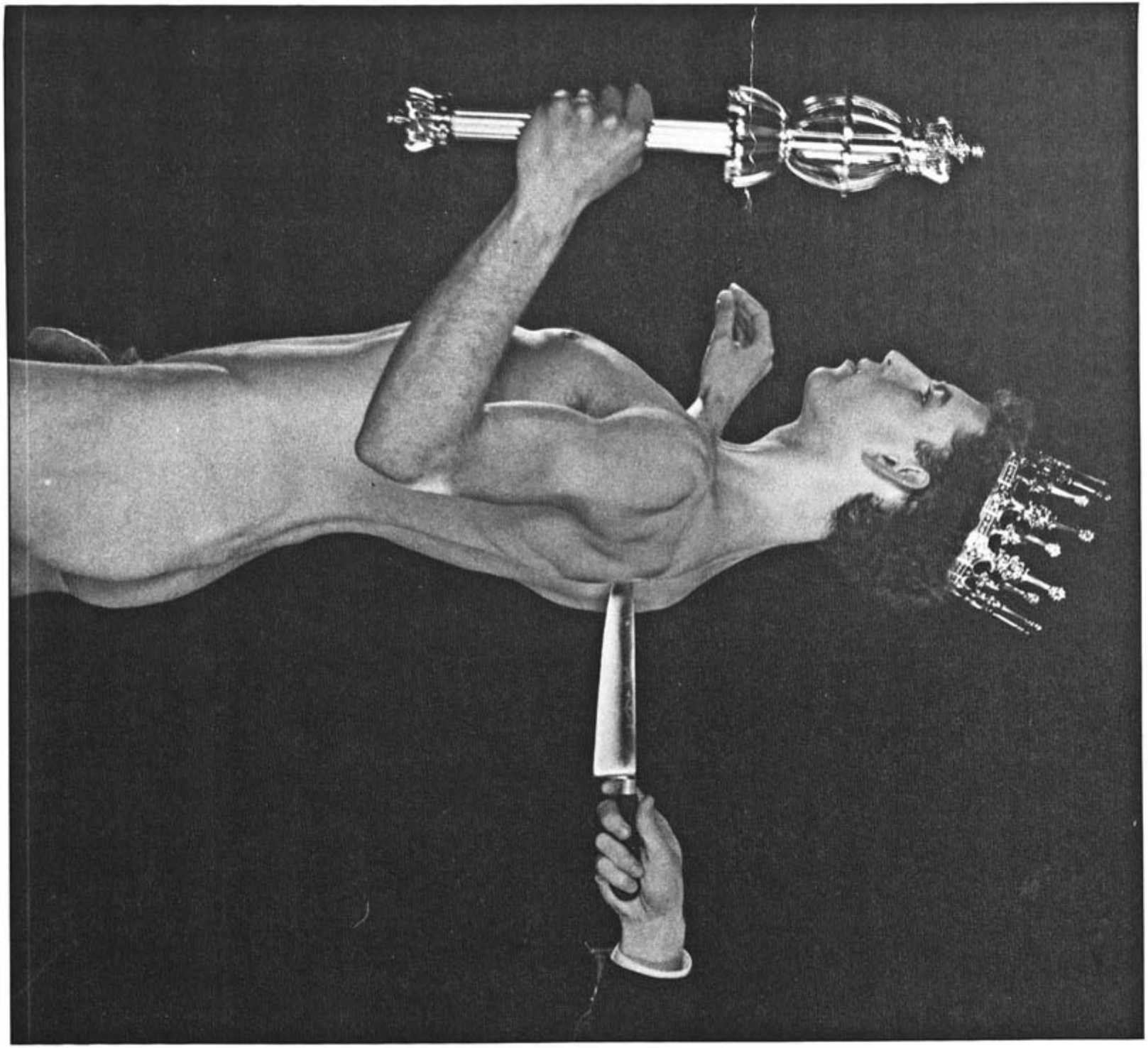
La noche fue inolvidable. La nueva dimensión del espectáculo provino de ese abundante público, una gran mayoría en absoluto seguidora de la vanguardia teatral europea, sino más bien ese espectador medio que se apunta a grandes acontecimientos que traen la aureola del triunfo y la publicidad bien montada. Tras media hora de espectáculo comenzaban las primeras deserciones y comentarios de "que me devuelvan mi dinero", todo dentro de un tono, eso sí, civilizado y comedido. A partir de entonces, la participación del respetable con comentarios en voz alta fue constante y en muchos momentos, especialmente en los ratos muertos de la representación, el diálogo entre un extremo y otro de la sala era ingenioso: "¿Queréis callaros? Estoy intentando leer". Y en el otro extremo de la sala: "¿Qué lees?". La representación nunca se vio interrumpida o entorpecida, más bien lo contrario, dado el alto grado provocador de Fabre.

Distintos momentos de "El poder de las locuras del teatro", el espectáculo de Jan Fabre que visitó el Festival de Granada y el Festival de Otoño de Madrid.

Formado en el campo de las artes visuales y tras dos primeros espectáculos que llevó adelante entre grandes apuros económicos y con préstamos privados, Jean Fabre prepara su tercer espectáculo por encargo por la Bienal de Venecia. Su punto de partida es el performance, como un ataque frontal a la convención teatral de hilo narrativo y tiempo dramático. Música y coreografía forman un elemento integral junto con el lenguaje hablado que es un elemento más en la orquestación de todo el espectáculo. No existe una exposición lineal, sino la construcción de coreografías a partir de asociaciones entre los diferentes medios artísticos. El tiempo dramático se descompone: escenas a cámara lenta, repetición de acciones hasta la saciedad. Puro minimalismo. El resultado final es un baño de los sentidos, una experiencia que no articulamos a través del intelecto sino de ese otro medio que todos hemos convenido en llamar arte.

El poder de las imágenes de Fabre es hipnotizador. Apoyándose en constantes referencias culturales explora la dicotomía entre el mundo del arte y la vida real, el erotismo, el carácter destructivo del deseo, de la pasión, su relación directa con el mundo de la crueldad. El resultado es una sinfonía teatral, cuyas melodías se debaten, emergen, desaparecen de nuevo y vuelven a emerger a modo de coreografías e imágenes inolvidables.

Cuando la compañía entera, vestida en su ropa de calle modernos-los-que-más, saludó, la ovación fue total. No hay duda de que el público entendió a ésta, su generación. Puede que el espectáculo le desconcertara en momentos, pero este era su lenguaje común. A la salida, el ambiente era de regocijo. Muchos jóvenes compraron el disco de Wim Mertens, quien compuso y dirigió la música. Tras Londres, la gira de Fabre se prolongaba a Nueva York y Tokio. Entre sus próximos proyectos ha anunciado ya una trilogía de óperas con el compositor polaco Gorecki. Y después dejará por completo el teatro y se dedicará a sus artes visuales. Fabre cuenta 27 abriles..., pero con la edad se cambia, que dicen nuestros mayores. □



El poder del teatro

"EL REY LEAR" DE BERGMAN VINO A BARCELONA

FRANCESC NEL.LO

Durante la rueda de prensa de presentación del Dramaten de Estocolmo, los actores explicaron que cuando Ingmar Berman empezó a trabajar *Kung Lear* con todo el equipo de actores y técnicos, les insistió: "Hay tres cosas que no debéis olvidar. Hay un texto, unos actores y un público".

Sobre esta base, en apariencia tan elemental, empezó la gran aventura del regreso al trabajo teatral de Bergman con el Dramaten, después de nueve años de exilio en Münich. Atrás quedaba la anécdota que cortó la carrera de Bergman como director y administrador general del Dramaten. Fue precisamente en este teatro, durante el ensayo de una obra, donde Bergman fue detenido bajo la acusación de fraude fiscal. Después bajo fianza, fue puesto en libertad. Si bien, más tarde, se demostró su inocencia y la falsedad de la acusación, Bergman dolido con su país y sin tener en cuenta las súplicas de Olof Palme, anunció su decisión de abandonar Suecia e instalar su residencia en Münich, donde a partir de 1976, continuó sus producciones en el Residenztheater.

Por fin Bergman regresaba a su teatro. El 9 de mayo de 1984 el estreno del *Kung Lear* le devolvía el contacto con su público, que le acogió con el entusiasmo de quienes se sentían felices de recuperar a uno de sus compatriotas más universales. Este triunfo lo refrendó, como había ocurrido en el pasado con toda su labor, proyectando internacionalmente el nombre y el gran nivel artístico de Suecia, con el estreno en París en el Odeon, invitado por el Théâtre de l'Europa, bajo la dirección de Giorgio Strehler, el 4 de marzo de 1985.

El día 19 de mayo de este mismo año, *Kung Lear* se presentaba en el Teatro Tívoli de Barcelona, como acto inaugural del Congrés Internacional de Teatre a Catalunya.

Ingmar Bergman, en el prefacio de la edición sueca de la obra de Shakespeare, dice: "*El rey Lear* es una revelación de nuestra condición humana. "This great stage of Foolls" (este gran escenario de locos). Este drama mágico, que en sus detalles casi siempre resulta imposible y extraño, es, visto globalmente, transparente y lleno de intuiciones formidables. Nuestros representantes del absurdo de hoy y de ayer parecen locos insípidos frente a la luz que se derrama sobre los peñascos de Dover o del odio amargo que domina el juicio dentro de la cueva rodeada de pantanos. El bufón que habla por enigmas. Edgard que se finge loco, y el rey Lear que lo es de verdad, han sido objeto de magníficos comentaristas, tales como Kenneth Muir y otros, que han enriquecido esta obra con todo tipo de interpretaciones".

Dos escenas del "Kung Lear"; el espectáculo de Bergman con la compañía del Dramaten de Estocolmo inauguró en Barcelona las sesiones del Congrès de Teatre a Catalunya. (Fotos: Beata Bergstrom).

En esta cita, Bergman hace alusión, sin citarlo, al gran estudioso polaco de Shakespeare, Jan Kott, autor de "Apuntes sobre Shakespeare", que en el capítulo que dedica al *Rey Lear* emparenta esta obra con *Final de partida* y *Esperando a Godot*, de Beckett. Y destaca lo que de trágico y grotesco contienen estas obras. También Wilson Knight hace hincapié en los aspectos grotescos de esta tragedia, y distingue que si bien ha utilizado las palabras de "cómico" y "humorístico", estas no entrañan falta ninguna de respeto hacia los propósitos del poeta, antes bien, para extraer del corazón mismo de la obra "aquello que el hombre apenas se atreve a encarar, mueca diabólica de lo inconsciente y de lo absurdo en la más mísera de las luchas del hombre contra el destino de hierro" (Shakespeare y sus tragedias. La Rueda de Fuego).

Bergman reconoce la deuda que todos tenemos con Jan Kott, al que considera uno de los pilares de la moderna cultura shakespeariana. Pero dando un giro, más cronológico que lógico, afirma: "que a nosotros los suecos no nos dice nada nuevo: todo el teatro del absurdo está ya en Strindberg, en el último Strindberg...".

De acuerdo, la teorización absurdista se queda chica ante la complejidad de la gran tragedia. No está de más recordar que lo absurdo preside esta grandiosa reflexión sobre la condición humana. Y cuando Bergman acaba su versión del *Rey Lear* destruyendo, a la vista del público, el escaso andamiaje escénico que ha servido de fondo a toda la representación, está anulando toda anécdota y trascendiendo, para

lanzarla al vacío, la estética y la belleza formal que ha arropado su dramaturgia. La muerte no ha purificado nada, el horror no ha sido justificado, la lucha por el poder es un absurdo ante la destrucción total que contiene en su seno.

En las obras sobre la historia de Inglaterra, en las crónicas de los reyes de Shakespeare, vemos cómo el poder es una meta, a la que los aspirantes luchan por acceder mediante la intriga, la violencia, la traición, la guerra y el asesinato. La línea sucesoria es borrosa, puede ser rota en cualquier momento por la usurpación o por la insumisión. Todo rey asentado en el trono ha tenido que pagar un tributo de sangre, el precio de la corona es la lucha por la implantación y por el sometimiento.

En *El rey Lear,* en cambio, asistimos como en el comienzo de un cuento para niños, a la distribución incruenta del poder y del reino, hecha por un monarca anciano. Nada hace presumir el horror. En el montaje de Bergman, esta primera escena se inicia con galantes danzas cortesanas. Antes de repartir su reino, tan sólo pide Lear a sus hijos la muestra de sus sentimientos filiales. La ancianidad quiere dar paso a la juventud, conservando la consideración, el cariño, el respeto y también el capricho, el humor y la arbitrariedad. Así la cólera de Lear, cuando no quiere comprender las escasas palabras de su hija menor, rompe el equilibrio de esta escena, en apariencia idílica. El viejo caprichoso y enloquecido comete la injusticia de desheredarla e introduce el lenguaje del denuesto y de la inventiva desmesurada. Dicta las normas que regirán sus relaciones con las demás hijas que hipócritamente han cantado su cariño y destierra a todo el que se opone a su actitud airada e irracional.

Como en tantas películas de Bergman, la convivencia inicial civilizada y aparentemente feliz es rota en cuanto se disparan los temperamentos y nos adentramos en la verdad, o las verdades, que se ocultan bajo la apariencia. A partir de aquí la desmesura, la violencia, el gesto monstruoso, las actitudes energuménicas darán paso al dolor, a los aullidos, a los estallidos de locura y lucidez, que tan sólo pueden ser comentados con la burla, el sarcasmo o la piedad más absoluta.

Este es el texto, el lenguaje al que hacía referencia en primer lugar Bergman al hablar con sus actores.

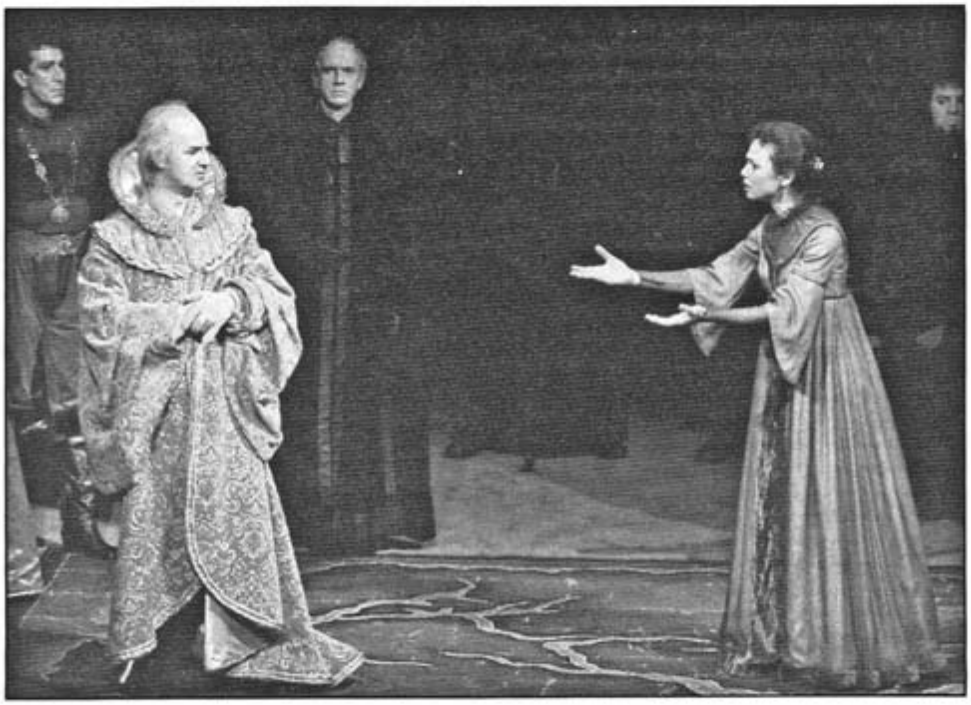
"Es una obra que me acompaña desde hace muchos años, es, como un Himalaya, de muy difícil y arriesgado acceso. Y luego, ¡qué música, qué ritmo! En las escenas de la tormenta, el lenguaje acelera hasta alcanzar una especie de rabia beethoveniana lo que para nuestras costumbres lingüísticas, más bien modestas y algo insípidas —hablo de nosotros, los suecos—, suena casi como un poco cómico. No se puede usted figurar la cantidad de dificultades que presenta traducir *El rey Lear,* decía Bergman al crítico de "El País", Joan de Sagarra.

Esta difícil y laboriosa traducción al sueco de Britt G. Hallquist fue la que nos ofreció el Dramaten de Estocolmo. Tres horas y cincuenta minutos de comunión y de comprensión, entre actores y público, arropada tan sólo por un vestuario, unos colores, efectos luminosos y una contundente sonoridad. Un espacio cerrado por un fondo de cortinajes y unas rampas que acercaban la escena a la platea. La presencia constante de los 22 actores que delimitaban y configuraban el espacio escénico, con una total ausencia de mobiliario y prácticamente de atrezzo, y la coreografía funcional y expresiva de 35 figurantes que enmarcaban y sostenían la acción en todo momento.

La crítica barcelonesa, la profesión teatral y el público supieron apreciar la profundidad del trabajo de los actores que destacaron explícitamente su adhesión completa al trabajo de Bergman, que sin aplicar un determinado método codificado, consigue que los actores se sientan en un mismo plano de creatividad, rigor y disciplina que su director.

"Nos hace subir a su mismo nivel, nos hace sentir como si realmente lo estuviéramos, si es o no verdad, da igual...", así se expresaba Jarl Kulle, el Lear de esta producción, y añadía: "Hace treinta años que estaba embarazado de este personaje, de este rey ingenuo, generoso, que gusta darse a sí mismo y repartir sus dones, este monarca que se permite el lujo de la ingenuidad" y que paga su ingenuidad bien cruelmente, añadimos nosotros.

Eva Fröling, la hija de Lear, Regan, conocida entre nosotros por su interpretación en *Fanny y Alexander,* decía que "el mayor talento de Bergman es su intuición para escoger a los actores. Hay distintos ingredientes en su manera de trabajar. En el encuentro entre el director y el actor, yo me siento completamente artista porque Bergman tiene un gran respeto por los actores y su trabajo, lo cual nos hace sentir mejores de lo que somos".



¿Y el público? Las estadísticas cicateras dicen que fue más escaso del que la importancia del espectáculo podía hacer esperar. El silencio, durante las casi cuatro horas, y la explosión de entusiasmo finales, fueron la demostración de que el público, que aplaudía en pie al Dramaten de Estocolmo, había recibido el texto y la labor de esta modélica formación estatal sueca. Este éxito hizo reflexionar a muchos comentaristas sobre las carencias que se dan en nuestro teatro. Algunos, más mezquinos, llegaron a culpar a estas representaciones de ser una coartada que serviría para cubrir las deficiencias locales.

El absurdo, la locura y la ceguera, a veces no están tan sólo en el escenario. □

BOB WILSON, EL GRAN HEREDERO

ÁNGEL GARCÍA PINTADO

Un estricto deber de equidad, o la simple práctica del sentido común, hará que de ahora en adelante, cuando nos refiramos a teatro, tengamos que hablar de *antes* de Wilson y *después* de Wilson. Algo debió de representar la llegada a España de este demiurgo para ciertas gentes frecuentadoras del medio, entre las cuales, obviamente, ese ente cuasi autonómico al que solemos denominar espectadores. Fugaz visita la de Robert Wilson; ni siquiera trajo aquí, además, uno de sus espectáculos completos. Sus *Knee plays* eran las bisagras de su descomunal hazaña bélica intitulada *The civil wars,* los ligamentos de un tejido más vasto y complejo. Pero, para irnos haciéndonos a la idea, la mercancía aportada por este americano europeísta a un festival de otoño fue acaso suficiente y, posiblemente, demasiado para una primera presentación, y su muestrario de habilidades se convirtió en una sencilla lección magistral de la que seguramente algún alumno pudo sacar cualquier tipo de aprovechamiento. Concretamente, entre el gremio autoral más consciente, un sano sentimiento de envidia se manifestó sin apenas disimulo, y necesitamos imaginar que otro tanto ocurrió en el gremio de directores. Y es que Wilson simboliza ese ideal del autor en posesión de las herramientas imprescindibles para llevar a buen puerto su nave mental. Encarna al creador sin las frustraciones que se derivan de las deformaciones escénicas de su idea, a resguardo de malentendidos y muy lejos de padecer el síndrome de castración del autor-amputado. Bob Wilson hace lo que quiere hacer, y esto, por sí solo, bastaría para otorgarle estatuto de criatura privilegiada. Pero Wilson es, también, algo más...

Hoy por hoy, el más depurado exponente de una visión clarividente del medio, intuida hace más de medio siglo en los laboratorios de la Bauhaus; desarrolla el legado de aquellos laborantes visionarios y cumple, con propia personalidad, los dictámenes de gentes de pincel como Kandinsky o Moholy-Nagy, que en principio

parece que nada tienen que ver con el teatro.

El hecho de haber recibido en un momento de su carrera el encargo de montar óperas de Wagner no es casual. Wagner, ya sabemos, fue el más conspicuo pionero del enunciado *teatro total.* La gran aportación wagneriana —como apuntó lúcidamente Kandinsky— fue subordinar el movimiento a la música; sin embargo, la naturaleza de esta relación quedaba exterior. La sonoridad interior del movimiento estaba aún fuera de juego, impensable, en Wagner, según continúa apuntándonos el creador del arte abstracto obsesionado por la formulación de un teatro futuro. Kandinsky señaló el camino: "es preciso organizar laboratorios de teatro en donde los elementos, tomados por separado, deben ser examinados en el espíritu y el objetivo del teatro". Sabemos por testimonios que Bob Wilson en sus montajes de Wagner fue más allá de Wagner, acertando a introducir en el juego esa "sonoridad interior del movimiento".

El otro gran referente de modernidad escénica fue Moholy-Nagy; su teatro de la totalidad consistía en múltiples y complejas relaciones de luz, espacio, forma, movimiento, sonido, ser humano..., con todas las posibilidades de variaciones y combinaciones de estos elementos. El teatro debe ser una puesta en forma artística, nos dice Nagy: un organismo, subraya proponiéndonos la clave. Y en cuanto a la tarea del actor futuro, escribe, debe "aportar a escena, en sus acciones, lo que tenga de común a todos los hombres".

Estos aparentes misterios reclamaban a gritos la clarificación. Toda la intensa carrera de Wilson no es otra cosa que la cristalización de ejemplos prácticos sobre aquellas tesis. Su sello personal, sus aportaciones certeras, no deberán enredarnos en la suposición de estar ante un artista surgido por generación espontánea. Tiene progenitores y sus cordones umbilicales se diversifican (puede estar tanto en el Beckett de *Acto sin palabras,* como en los diseños de "happenings" y "actions" de los años 60, tanto en el futurismo y dadaísmo como en la obra "mertz"...). Lo de Wilson es una refinada y poderosa traslación de aquellas obsesivas mixtificaciones. Los objetos cobran en el escenario la importancia argumental que la historia universal del teatro les adeudaba y los actores cobran la importancia de objetos. El estilo Wilson descansa en la masticación lenta del tiempo, en la degustación parsimoniosa de la vida. Un mecanismo de relojería, una arquitectura diáfana organiza todos los elementos de la composición; sin embargo, la impresión de hallarse ante un producto analítico de laboratorio no enfría la relación con el espectador-degustador, quien percibe la invitación a gozar de una liberación sensorial por la contemplación llana y simple, sin mayores complicaciones intelectuales. La emoción biológica sobreponiéndose a la emoción dramática tradicional.

La ejecución de cada proyecto se efectúa con meticulosidad enfermiza: bocetos, maquetas, viñetas, secuencias dibujadas..., están en la génesis de cada realización, y van transformándose conforme al azar y a la necesidad sensual-mental del demiurgo.

El teatro ya no será nunca más lo que ha sido. Jamás se vivió de modo tan orgánico la plástica del movimiento, ni la cuarta dimensión fue exhibida con tan exactos colores. □

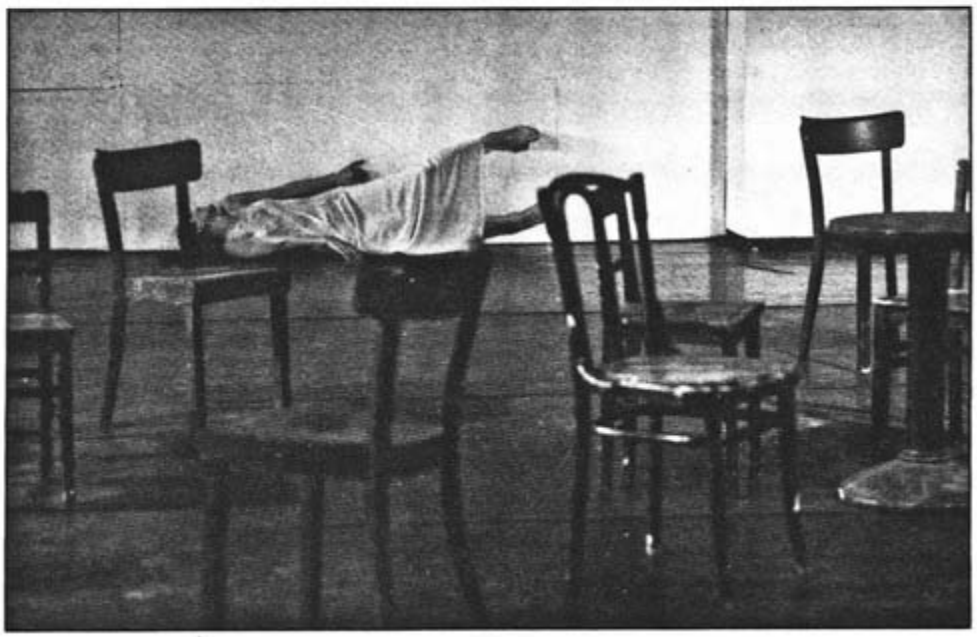
Un mecanismo de relojería

PINA BAUSCH, UN AMARGO MENSAJE FÍSICO

MIGUEL MONTES SÁNCHEZ-BORDONA

Entre la ingente cantidad de nombres con que está escrita la historia reciente del arte escénico fuera de nuestras fronteras y que poco a poco, después de muchos años de ausencia, van llegando a nuestros escenarios, uno de los más significativos es sin duda el Wuppertal Tanztheater que dirige Pina Bausch.

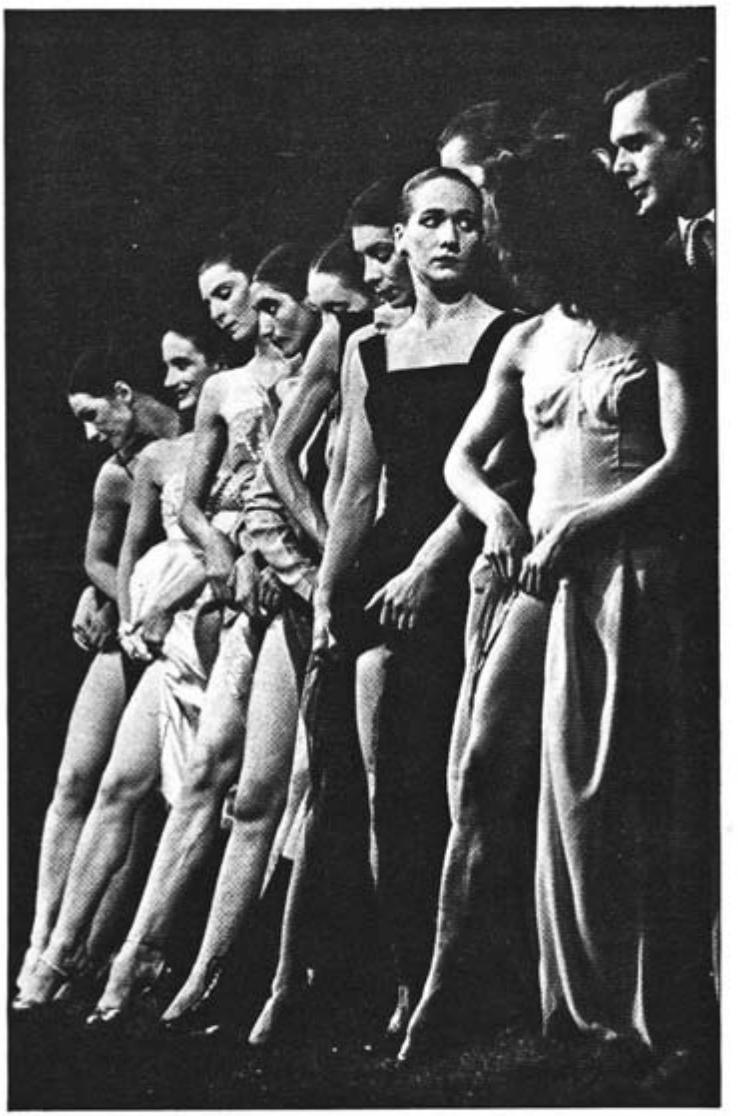
Como ha sucedido en ocasiones similares, cuando se nos presenta fuera de continuidad una muestra de estas obras, aquí ocurre también que se produce una valoración aislada del conjunto de la obra, de forma que se deprecie o se pierda su auténtico valor. Enfrentarse de pronto al trabajo de Pina Bausch a través tan sólo de espectáculos como *Café Müller* o *1980,* programadas en España en la temporada teatral de 1985 en Madrid y Barcelona, respectivamente, puede conducir a reacciones de perplejidad o incluso de rechazo, aun tratándose de obras distintas y significativas en el proceso de evolución artística de Pina Bausch. Sin duda se hubieran valorado desde otros parámetros si estos mismos espectáculos se hubieran presenciado en su momento y en el contexto de la extensa producción del Wuppertal Tanztheater. Si a esto añadimos que publicitariamente, y en este caso sin pretensión de ocultar un producto incalificable con otra etiqueta más accesible, se presentaban como espectáculos de danza, la sorpresa o el equívoco han podido aún ser mayores, dada la escasa información que conduce en este terreno artístico a la estratificación e involución de los esquemas.



Pina Bausch interpreta "Café Müller". En la página siguiente, distintas escenas de "1980".

Pina Bausch es fundamentalmente una coreógrafa. Pero una coreógrafa que ha llevado su oficio a sus últimas consecuencias. A lo largo de su carrera, Pina Bausch se ha ido cuestionando no sólo la función de la danza, sino la de todos y cada uno de los elementos que la componen. Esto es: la técnica, las reglas coreográficas, el espacio, el papel del bailarín o bailarina e indudablemente el "motivo" mismo de la danza. Entendiendo por "motivo" no tan sólo el impulso vital y de experiencia personal que incita y alimenta su obra creativa, sino también el tema o entramado del propio espectáculo y su exposición a través del lenguaje coreográfico.

Iniciada en la danza académica, a la que llega motivada profundamente por una ansiosa búsqueda de comunicación, por encontrarse en una infancia desoladoramente aislada, sigue su formación bajo las ideas de Kurt Joos, fundador de la Folkwang Schule. Esto iba a ser decisivo en su carrera e incluso en su vida. Insertada en la corriente del expresionismo alemán, las ideas de Joos suponen ya un planteamiento mucho más crítico de la danza que los ballets y escuelas existentes hasta el momento en Europa. Una valoración del gesto y de su valor comunicativo, una atención a las características no sólo físicas del bailarín-intérprete, y sobre todo una actitud consciente, lúcida y comprometida en el mundo que la rodea, son los puntos sobre los que va a replantear todo su trabajo. Sus primeros pasos importantes en el terreno de la coreografía los da en Alemania, después de acabada su formación y durante una posterior estancia en los EE. UU., donde baila con la compañía de Paul Sanasardo y en la New American Ballet con Paul Taylor. Sus primeros trabajos, que ya empiezan a reclamar la atención de la crítica, son en cierto modo tradicionales. En este primer período, y siendo ya directora de la Ópera de Wuppertal, produce sus montajes de *Ifigenia en Tauride* y *Orfeo y Euridice,* ambas de Gluck. Pero el primer paso en firme hacia su personalísima carrera sucede en 1975 con *La consagración de la primavera.* Esta piedra de toque para todo tipo de coreógrafos, desde Nijinsky hasta Martha Graham o Maurice Bejart, va a servir a Pina Bausch para plantear sus propios enunciados. En ella se encuentran ya todos los elementos formales y conceptua-



Un momento de "Café Müller".

les que Pina va a desarrollar a lo largo de su obra posterior. La valoración del gesto, la repetición del mismo, la ruptura de la forma académica en los aspectos formales y un compromiso con la situación de la mujer, la incomunicación, el aislamiento, con un trasfondo que va de la infancia a la muerte. Se trata de elementos llamados a permanecer en sus producciones posteriores. *La consagración de la primavera* va a ser sin duda una piedra angular en su carrera y, al mismo tiempo —lo cual es bastante significativo—, su última creación totalmente bailada, en el sentido más primario y figurativo del término bailar. Los elementos puramente rítmicos, Strawinsky obliga, y el ordenamiento coreográfico corresponde aquí todavía a un cierto clasicismo, pero la utilización de los mismos no está en función de un lenguaje plástico sino de un lenguaje más subjetivo y profundo. El medio de llegar al espectador ya no es una impresión estética sino un acercamiento por el gesto cotidiano a la agresividad de las relaciones hombre-mujer. El papel objeto de la mujer adquiere en *La consagración* niveles de violencia totalmente nuevos hasta entonces en los tratamientos habituales de los temas de ballet.

Su siguiente trabajo en 1976, *Los siete pecados capitales*, de Brecht-Weill, es otro firme paso adelante. Los problemas que este montaje le acarrean en un principio sus propios bailarines, ajenos quizás al proceso en el que estaban enrolados, estuvieron casi a punto de truncar su trabajo como directora de la Ópera de Wuppertal. Las cartas estaban ya sobre la mesa.

Café Müller, 1978, es la necesidad de romper con los fantasmas de su infancia, al tiempo que constatan la imposibilidad de dar una visión infantil de esos mismos recuerdos. Sus personajes ya no son sólo bailarines mecánicos, no son los hombres y mujeres que frecuentaban el café familiar, sino que son también los mismos que configuran el entorno agresivo en el que su vida continúa hoy día. Para contarnos esos recuerdos presentes, Pina Bausch recurre a una danza, no se puede llamar de otra manera, donde lo habitual toma dimensión de categoría y el símbolo, a través del cual nos va a enviar su mensaje, parte casi exclusivamente de una imagen física y gestual. El abrazo impuesto premeditadamente a esa pareja del café y repetido aceleradamente no es más que la impotencia de ese mismo abrazo por dejar de ser un gesto común y convertirse en otra cosa, con otra lectura. La pérdida del sentimiento que lo motiva deja al gesto desnudo, y con él al personaje que lo hace, es decir a la persona. Por otro lado, siempre es posible que haya alguien, incluso padre o madre, que anónimamente despeje nuestro camino de obstáculos (sillas), pero ese otro será tan sólo el otro. No hay salida, estamos encerrados en este local, y tanto la mujer, utilizada y observada, como el hombre, manejado por otro hombre, sólo podemos luchar y enfrentarnos.

A partir de aquí Pina Bausch se interesa cada vez más por el bailarín-actor. Si el gesto, en su puro sustrato físico, y la presencia del bailarín van a ser vehículo y vocabulario de su exposición, es natural que el creador y trasmisor de ese gesto, el bailarín, ha de ser delicado objeto de atención. Pina Bausch indaga en el interior del bailarín y a través de un trabajo de improvisación va destilando de él la trama de sus montajes. Así tras *Kontakthof, Arien* y *Keuschheitslegende,* esto se hace patente en *1980,* y a partir de aquí, en todas sus posteriores producciones.

En *1980,* los recuerdos de infancia ya no serán sólo los suyos. Hurgando descaradamente en y a través de las improvisaciones, obtiene de los actores, y de sus pequeñas motivaciones, no sólo el gesto que las traduce, sino la oportunidad de universalizarlas. Y así, de una manera aparentemente inconexa va componiendo unas secuencias en las que todos podemos reconocer algo nuestro y de nuestro entorno y verlo desde una actitud crítica. Brecht no anda lejos. Falta la fábula, el tema o cuento argumental, pero lo que aparece como secuencias inconexas son trozos tan próximos de nuestra realidad que es difícil permanecer indiferente. No falta el humor, pero está lejos de ser un respiro confortable, para convertirse en algo que acaba congelando la sonrisa inicial al reconocer, en esa actitud irónica, nuestros momentos de pequeña soledad o de crueldad resentida. Cuando los bailarines responden uno a uno, al ser llamados por su nombre a la pregunta: ¿De qué tienes miedo?, cada espectador sin quererlo se plantea sus propios temores.

La danza de Pina Bausch, que no puede escapar de una cierta dulzura y plasticidad en la forma, nos deja, sin embargo, como espectáculo un sabor amargo en la boca. El lenguaje es irónico, a veces agresivo, nunca hace concesiones, pero como en toda obra sincera y personal —por lo tanto única—la lectura es también directa y personal, es decir, diversa. La revisión de otras obras del Wuppertal Tanztheater, tanto pasadas como futuras, serían imprescindibles para poder abarcar y comprender una de las aportaciones más cuestionadas, pero también más fascinantes del mundo, no sólo de la danza sino del arte escénico en general. Ojalá esa oportunidad no se retrase otra vez tanto tiempo. □

POMPA Y CIRCUNSTANCIA DE LA COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO

ADOLFO MARSILLACH

La Compañía Nacional de Teatro Clásico nace definitivamente —es decir, se toma la decisión definitiva de que nazca— en el Festival Internacional de Almagro de 1985. No es que yo opine que esta fecha deba incluirse en la lista de efemérides patrióticas a celebrar cada cincuenta años, pero, en fin, siempre es un dato a tener en cuenta. Lo digo, sobre todo, para que se aclare que este artículo lo estoy escribiendo ahora —cuando ya ha transcurrido un año— con el deseo de explicar lo que significó entonces aquel nacimiento: algo así como si uno tuviera la servidumbre de acordarse del día de la primera comunión la noche misma de su boda.

No es fácil. En doce meses ocurren muchas cosas —buenas, malas y regulares— y con esta compañía no iba a hacerse una salvedad. Es muy curioso comprobar —otra vez, de nuevo, todavía...— que todo lo que por una parte huele a nuevo y por otra a colectivo produce una inmediata irritación. Parece como si el término "nacional" estuviera mal visto. Lo cierto es que muchas veces no sólo lo parece sino que lo es: las autonomías se miran corriendo los estatutos y los contribuyentes el bolsillo. Nos quedan secuelas del antiguo régimen: ni Madrid es siempre la odiada bota centralista ni todo lo estatal está forzosamente deteriorado. Por extraño que suene, una Compañía Nacional de Teatro Clásico puede nacer desde la buena fe y hasta incluso el sentido común.

La primera nota que escribí sobre nuestros propósitos con motivo del estreno en Buenos Aires de *El médico de su honra,* decía textualmente en uno de sus párrafos: "Seremos atacados por todas partes: por los esclavos de la métrica, los místicos de la fonética, los puristas de los textos, los ortodoxos del clasicismo... No importa. Nuestro deber es colocar esa incómoda primera piedra si no *necesaria,* al menos *deseable*". Estaba claro —lo sigue estando— que lo que yo pretendía al escribir estas líneas era adelantarme a unas reacciones que adivinaba tan impacientes como agresivas. Ya se sabe: el viejo truco de ponerse la venda antes de la herida o algo así. En cualquier caso, los hechos han venido a darme la razón. En lo único que me equivoqué fue en imaginar que todo el mundo iba a *desear* —al menos en abstracto— la creación de una compañía de estas características.

A ver si nos entendemos. En primer lugar, cuando se escribe "todo el mundo", ya se acepta que no me estoy refiriendo a todo el mundo sino a unos cuantos. Lamentablemente el teatro es un asunto doméstico que no consigue desbordar los límites de su modestia. O sea, que cuando yo pensaba en todo el mundo, en realidad estaba pensando en unos cuantos, a la vez que, instintivamente, admitía la existencia de unos cuantos de estos cuantos que no iban a estar de acuerdo. Son cosas naturales. Cada persona de este curioso oficio de la representación tiene una idea más o menos clara —y está en su perfectísimo derecho a tenerla— de lo que debe ser una Compañía Nacional de Teatro Clásico. Lo malo —y quién sabe si también lo absurdo— es que no resulta materialmente posible atender a las opiniones de cada una de estas personas por sensatas, agudas o brillantes que sean. En hipótesis, lo deseable sería que las compañías, centros, o como se llamen, institucionales, se dirigieran en asamblea o —lo que parecería más atractivo— que no las dirigiera nadie. Es algo que algunas veces se ha intentado, aunque con resultados discutibles.

Si vivir es una continua elección, dirigir teatro es una permanente arbitrariedad. ¿Por qué se selecciona una obra y no otra? ¿Por qué se contrata a este actor y no a aquel? ¿Por qué se llama a un escenógrafo y no a una escenógrafa? Por nada, absolutamente por nada: sólo porque un pintoresco individuo —al que se ha nombrado director por idénticas sinrazones— lo ha decidido desde detrás de la copiosa trinchera de bolígrafos, folios, calendarios, clips, adhesivos y teléfonos de su mesa de trabajo. Un abuso, sin duda, un abuso.

El Teatro de la Comedia se convierte en sede de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. (Foto: Fernando Suárez).

Resulta un tanto incómodo confesarlo, pero habría que decidirse a admitir que —así, en principio— para trabajar en el teatro sirve cualquiera. A nadie se le exige un certificado de estudios —sería ridículo exigirlo—, un título más o menos universitario, un diploma que avale su aptitud... Todo lo más, los aspirantes a ser contratados —especialmente los intérpretes— en alguna compañía o producción teatral, aceptan someterse —aunque de mala gana— a una prueba que, para su desgracia, también controla y enjuicia esa odiosa figura a la que se llama, no siempre con sólidos motivos, el "director". Porque ésta es otra: si el director prueba a los actores, ¿quién, a su vez, prueba al director? De la misma manera que él desconfía de ellos, podrían ellos desconfiar de él. Un director está autorizado para rechazar a una actriz rubia y gordita, pero ¿por qué a una actriz rubia y gordita no se le permite repudiar a un director calvo y con bigote? Y en el caso de que una y otro no se repulsen, ¿cómo saber que la actriz hará bien el papel de la huerfanita que se ahoga en un pozo y cómo tener la certeza de que el director no va a convertir el pozo en el lago del parque del Retiro y a la huerfanita en un travestí con peineta?

Las cosas teatrales son confusas. Y traidoras. La historia de un espectáculo es, inevitablemente, la historia de una traición. El director traiciona al autor, el escenógrafo traiciona al director y los intérpretes traicionan al director, al escenógrafo y, de paso, como sin querer, al autor. Unas veces la traición es maravillosa y se produce la obra artística, y otras la traición es deleznable y se consigue la estupidez. Pero, claro, ¿cómo saberlo "antes"? Y sobre todo: ¿cómo distinguir "a priori" a los maravillosos de los estúpidos?

Con los clásicos esta traición se complica. Poca gente los lee, pero muchísima opina sobre ellos. Las obras clásicas son como esas muñequitas de porcelana que hay en todos los hogares y que nadie se fija en ellas hasta que un día la chica de la limpieza toma un plumero, arremete contra ella, se la carga y se produce un drama familiar. ¿Vamos a producir nosotros este drama familiar con la creación de esta Compañía Nacional de Teatro Clásico? Ah, pues es muy posible. Apenas hemos asomado la cabeza y ya nos han salido de dentro de los armarios —oliendo un poquito a naftalina, eso sí— varios celosos cuidadores de las muñequitas de porcelana. Es lógico y está muy bien: si cualquiera sirve para hacer teatro, ¿por qué no va a servir cualquiera para opinar sobre él?

De modo que estamos muy contentos. Cuanta más gente hable de los clásicos —y, consecuentemente, cuanto más se enjuicie nuestro trabajo, por duras que sean las posibles críticas— más satisfechos debemos estar. Una Compañía Nacional de Teatro Clásico no tiene que servir para el lanzamiento o la gloria —yo diría mejor la vanagloria— de los que la dirigen o la integran. Este asunto —para bien o para mal— es asunto de todos.

Estamos obligados a mantener y preservar un proyecto tan *deseable* como este. Otra cosa es, por supuesto, que una vez mantenido y preservado se me arroje a mí por la ventana. □

¿ES POSIBLE UN NUEVO TEATRO EN ESPAÑA?

GUILLERMO HERAS

Escribir unas líneas para un anuario teatral puede proporcionar la oportunidad de expresar algunas obsesiones que normalmente no tienen cabida en nuestro mermado panorama de teoría teatral. Pero no teman que estas reflexiones vayan a ser un modelo de análisis o un manual de agravios. Todo lo más, unas dispersiones disquisitivas escritas con cierto apresuramiento.

Lo pienso hace tiempo. Sería maravilloso que en los resultados de la práctica artística, los deseos y la realidad coincidieran siempre. De ese modo podríamos mostrar cómo en el teatro, los planteamientos teóricos de un hipotético espectáculo, por un proceso de idealización interior, con unas magníficas intenciones sobre el papel, tuvieran maquinal y sencillamente una traslación idílica al escenario. Entre otras ventajas, lograríamos que la crítica se liberara de la pesada carga de tener que acudir a los estrenos porque bastaría con conocer los deseos que mueven la creación de los diferentes espectáculos para calificarlos o descalificarlos desde sus propias casas.

Lógicamente, perderíamos morbo, ganaríamos en cambio en buen humor. Los críticos, entonces, no sufrirían los enfrentamientos ni los calores producidos por las condiciones de las salas, y se ahorrarían además el enojoso asunto de contemplar, una vez tras otra, con cruel monotonía, el anual desfile de montajes teatrales. Lástima que esto sea una utopía y que los creadores seamos tan malvados que, entre nuestros deseos artísticos latentes o manifiestos y el resultado final en el escenario, aparezcan crueles y palpables contradiciones.

Si además, nuestros ocultos deseos van encaminados hacia la búsqueda de un teatro de investigación en nuevos lenguajes, entonces las frustraciones y desencantos padecidos puede que no se solucionen ni asistiendo a sesiones intensivas de terapia lacaniana. Cierto que todo esto son ironías, pero no deja de ser menos cierto que corren malos tiempos para la lírica escénica.

Espacio escénico de Gerardo Vera para "Geografía", de Álvaro del Amo, la primera producción propia del CNNTE. (Foto: Fernando Suárez).

¿Es posible un nuevo teatro en España? Esta cuestión que para muchos puede ser un tema banal, para otros no deja de ser cuestión candente. Quizá el mismo concepto de "nuevo" sea claramente cuestionable, y por ello podríamos plantear la pregunta de otro modo: ¿Es posible un teatro de experimentación en España?

Ahora un coro troyano entonará sonoras protestas, alegando cómo algunos creadores, con sus obsesiones escénicas, arrojan a los espectadores fuera de las salas. Hagamos pues otra pregunta: ¿Es posible hacer un teatro "no convencional" en España? Claro, dirán, se trataba de eso. De cuestionar lo que ha servido toda la vida para hacer del teatro un "valor cultural" intachable.

Créanme, al cabo de tanto tiempo de defender una actitud ante el trabajo teatral que pretende estar fuera de los modelos éticos y estéticos de la producción dominante, se siente la convicción absoluta de que es preciso seguir adelante con un proyecto que seguramente no se consiga nunca.

Me apasiona esta especie de Eldorado, de búsqueda utópica, de experimentación continua, de reivindicar la tradición que no la convención. Cierto que también me asalta la necesidad de analizar, discutir o reflexionar, pero nunca de justificar el trabajo realizado. Parece un tanto inverosímil, pero creo que hoy vuelve a hacer falta sostener una actitud militante desde el teatro. Y si en otro tiempo esa militancia fue política, hoy lo es poética y seguramente, en esta militancia, sólo se puede ser radical. Y esa perspectiva radical da lo mismo ejercerla en el teatro público que en el teatro privado. Los medios de producción no pueden ser una coartada para la falta de alternativas estéticas. La imaginación es un territorio misterioso que difícilmente se despierta sólo con el dinero, aunque sin medios de producción suficientes, nuestro teatro no podrá competir dignamente en el mundo.

Pero sigamos insistiendo. ¿Existe ahora un teatro experimental español?

Es posible que acumular datos del número de espectáculos que anualmente se producen en un país, fuera estéril si no sirviera para rebatir ciertas actitudes derrotistas acerca de la salud de nuestra práctica

"Gabinete Liberman", de Boadella, a la izquierda, y "Geografía", de Álvaro del Amo, inauguran la trayectoria del Centro de Nuevas Tendencias. (Fotos: Zavala).

escénica. En todos los países se producen más o menos montajes, pero sólo una pequeña parte obtiene la trascendencia necesaria, bien por parte del público que acude a ellos mayoritariamente, bien del pequeño sector que mantiene un criterio de combatividad y renovación, fuera de las corrientes del gusto dominante. Quizá en este momento hay en toda España una oferta excesiva de espectáculos, en relación a la demanda de los mismos, por parte de unos espectadores, muchas veces desorientados o aplastados por las suntuosas y puntuales propuestas de festivales, muestras y demás parafernalia internacional, montada indiscriminadamente por algunos poderes públicos, que ocultan bajo este oropel la falta de una verdadera política de gestión autónoma para el teatro de su entorno.

Nada más lejos de mi intención que proponer chauvinismos obsoletos, sino reflexionar sobre la necesidad de que los creadores españoles estén homologados en sus procesos de producción y creación a los extranjeros.

¿De qué nos vale admirar a Kantor, Brook, Wilson, Mnouchkine, si nosotros no podemos hacer algo similar? ¿Es sólo un problema de talento? Sinceramente pienso que no. Quizá nos haga falta algo más de humildad, rigor y preparación. Pero a partir de presupuestos económicos dignos para encarar proyectos, existe un número suficiente de autores, directores, escenógrafos, técnicos, grupos y colectivos que a largo plazo facilitarían una alternativa de renovación profunda a la parte más anquilosada de la estructura teatral española.

1. Creación de circuitos de distribución a partir de la red de locales que en este momento se están restaurando por el MOPU y el Ministerio de Cultura por todo el país.

2. Subvenciones a proyectos en continuidad y que faciliten la estabilidad, el repertorio y la investigación.

3. Inversión en infraestructura duradera tanto en escenarios como en comodidad para los espectadores.

4. Desgravación fiscal para las empresas privadas que inviertan en actividades teatrales.

5. Apoyo a las dramaturgias nacionales sin cerrarse en provincianismos estériles e intercambiando experiencias con creadores de otras comunidades.

6. Apertura de nuestro mercado a Europa y Latinoamérica, no sólo desde la perspectiva de distribución, sino también de creación, con el fomento de coproducciones entre artistas de diversos países.

7. Superar de una vez la continua polémica entre teatro público y teatro privado para pasar de una vez a la modernización total de nuestros lenguajes, tanto artísticos como de producción.

En suma, calar profundamente en el imaginario cultural de una sociedad que, aunque progresivamente se tecnologice, difícilmente va a perder el deseo de seguir escuchando y viendo sencillas o complicadas historias contadas desde un escenario.

Puede que el teatro esté en crisis, pero esta crisis no es más que el reflejo de un síntoma que ha acompañado a la humanidad en todos los momentos cruciales de su historia. Se hablaba ya de crisis en el Siglo de Oro español, y puede que sin ese concepto entendido como revulsivo, poca evolución se habría dado en la práctica escénica. Por ello, despejemos los equívocos, las crisis no son malas, simplemente necesarias para evolucionar. Es más posible que nuestro teatro español, que vive desde hace años en una latente etapa de "transición", muy pronto se despierte y parte de nuestros deseos se conviertan en importantes realidades. □

REBELDÍA Y CAPRICHO EN RIBADAVIA

GUSTAVO LUCA DE TENA

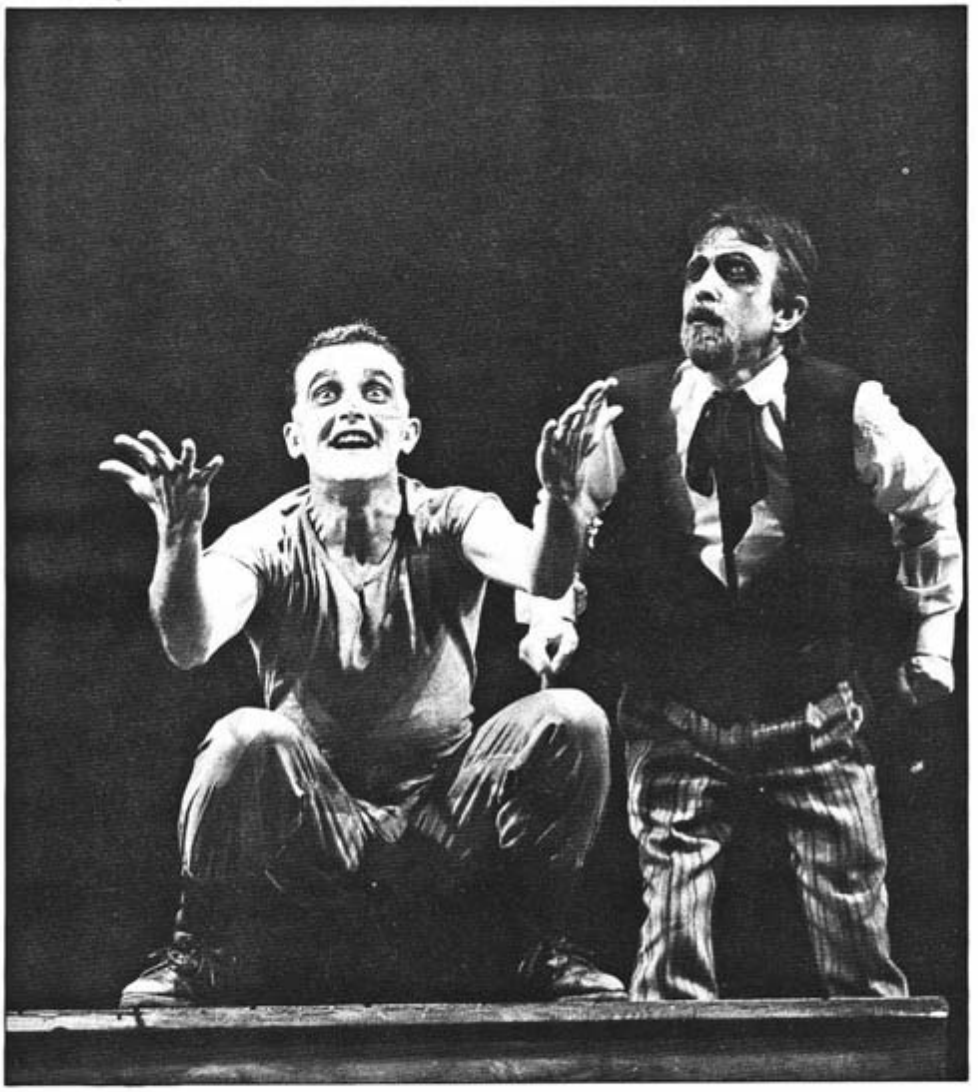
Ribadavia tenía algo de isla de Wight. Aquella farándula campamental y revuelta no sólo buscaba el reencuentro con el teatro por encima del tiempo y del silencio sino que le colaba tremendas proclamas a los últimos ministerios de los buenos modales. Allí se daban citas profesionales rodados en grupos independientes de Cataluña o Madrid, resueltos a dedicar su vida al oficio, junto a espontáneos que se mandaban imprimir tarjeta de cuidadores del fuego sagrado del teatro, en un país en el que suele llover sin clemencia sobre todos los fuegos sagrados. Por eso, más que a los dueños o a los santones del caciquismo, el encuentro anual al pie de los contrafuertes de Santo Domingo inquietaba sobre todo a los actores del espectáculo. En los apasionados debates que consumían las noches de Ribadavia volaban cubos de pintura, flores o estocadas sobre las cabezas de unos fantasmas muy parecidos a los que hoy visitan los estrenos del Centro Dramático Galego. Goliardos redivivos forcejeaban con los que comprendían la necesidad de normalizar la profesión y capacitar actores. Otros, dispuestos a desalojar la Dictadura por medio del sainete político, ridiculizaban las prisas por incorporar referencias y fórmulas contemporáneas y de poco les servía el ejemplo del cine, la narrativa, la poesía o la presión de los nuevos medios.

Quien haya pasado por Ribadavia podrá corroborar que el paisaje aquí descrito era aproximadamente el de la Primera Mostra de 1973. Un punto de coincidencia, por encima de formas tan dispares de entender el oficio, era el de reivindicar la tradición teatral interrumpida por el franquismo. Parecía inevitable recuperar y discutir una parte del populismo ruralista de As Irmandades da Fala, de la afición del grupo Nós por el teatro formalista ruso que inspiró a Castelao *Os vellos non deben de namorarse*, del humor paradójico de Maetterlinck que matiza el clima poético del teatro de Cunqueiro y de Otero Pedrayo. El resultado de esta operación de relevos, necesaria y aplazada, no pudo ser más desolador, si hacemos la salvedad de alguna puesta en escena de Cunqueiro. Otros caminos, como los ensayados por Troula y Antroido, que buscan una nueva dramaturgia en el marco de la tradición parateatral del país, corren mejor suerte. Pero ni la recuperación de los puentes perdidos ni el nuevo e ilusionado horizonte que se abre al final de la Dictadura consiguen ocultar que el teatro encuentra serias dificultades para comunicarse con el público. Todo lo que sea distanciarse de la farsa, el escarnio político o el realismo, suscita desencanto, incomprensión cuando no enfado. Y las excepciones no hacen otra cosa que confirmar la regla. Por lo demás, es el sector más decididamente profesional y comprometido con el oficio el que se arriesga a esta primera renovación del escenario, tan maltratado por el paso del tiempo y el desamparo cultural. La misma vanguardia profesional que llama sin resultado la atención sobre el daño que los oportunismos de toda laya suponen para la normalización del teatro.

Ribadavia, capital mítica del teatro gallego.

La propia profesión teatral no acierta a formular los objetivos y condiciones de una política que le permita salir del campamento de Wight. Luis Álvarez Pousa, en la primera Dirección de Cultura de la Administración autonómica (1984), invoca Ribadavia como el compromiso de un renacimiento teatral con las raíces en la tierra y llega sin dificultades a un compromiso para normalizar la actividad de creación. Con muchos de los grupos al borde de la disolución, en condiciones heroicas otros y dependientes todos de la ronda de caridad administrativa al uso, el plan de Álvarez Pousa inicia realmente una nueva época. La normalización profesional, la difusión de espectáculos acorde con una distribución poblacional sumamente dispersa, el fomento de público dispuesto a asumir el teatro como hecho de su vida cotidiana, eran los objetivos propuestos por la Administración. Se creaba el Centro Dramático, como alternativa institucional para la creación de espectáculos y el desarrollo de la profesión; se ampliaban los presupuestos de los cuatro festivales existentes que se especializaban en teatro infantil (Fene), gallego-portugués (Cariño), cómico (Cangas) e internacional (Ribadavia); se anunciaba la recuperación de escenarios; se promovía, mediante una convocatoria institucional, la creación de propuestas teatrales, y se apoyaba la enseñanza y programación de teatro infantil.

Este conjunto de medidas, generosamente presupuestado en 1984, agrupó sin discrepancias conocidas a una profesión dispar. Las disensiones se manifiestan a raíz de los dos primeros estrenos del centro y son con toda evidencia una continuación de la corriente populista de aquellos debates en Ribadavia. Se vuelve a hablar de un teatro pobre, realista, con soluciones estéticas de andar por casa, doctrinario. Pero se reacciona también contra la falta de capacitación del actor y la desimetría de unas míseras becas de formación, al lado



"Woyzeck", de Büchner, y "Agasallo de sombras", de Vidal Bolaño, las primeras producciones del Centro Dramático Galego. (Fotos: Xurxo Lobato).

de espectáculos relativamente caros. Es probable que aún las aristas más difíciles de suavizar dentro de estas posturas se pudiesen integrar en una política amplia y generosa de apoyo al teatro, como la que había formulado Álvarez Pousa. Pero la Administración parece darse prisa en recorrer el camino de regreso de las propuestas de su primer director de Cultura. Se reducen las subvenciones, desaparecen grupos, enflaquecen hasta el absurdo los presupuestos de festivales y no se cumple lo prometido en cuanto a concesión de becas para la creación. Tampoco se habilitan ni recuperan escenarios. La concesión de un estatuto de ente autónomo al Centro Dramático no se cumple y se distancia aún más la aprobación de una norma para la concesión de subvenciones: vuelve otra vez la ronda de caridad en forma de arbitrarios circuitos.

No es este desde luego el mejor clima para la creación. Al cabo de dos años se ha logrado que el primer tema de conversación de los profesionales sea la administración de los fondos públicos para el teatro. Una parte de la programación del Centro Dramático cede a las viejas presiones populistas y va a buscar una audiencia (mayoría, dicen) silenciosa en clave de farsa bufa. Es lo peor que nos podía ocurrir: que el teatro regrese al inmovilismo y renuncie públicamente a ensanchar su vocabulario, a profundizar en los registros de la sensualidad, del humor, de la conciencia de soledad, de los problemas de comunicación, de la marginación, de las tensiones diarias de una sociedad que vive en dos lenguas para dos usos sociales distintos, de la aculturación, etc. Negar que todo esto se pueda contar por medio de abstracciones y recursos alejados del más romo realismo costumbrista es tanto como querer pasar por alto los dos primeros estrenos del Centro Dramático, en los que había buena parte de los elementos que aquí se resumen, la excelente acogida de *A Larva Furiosa,* de Manolo Lourenzo, o el artesanal y admirable *Caprice des Dieux,* de Vidal Bolaño, que aún sigue en el *Índice* de la Administración de Cultura y pronto cumplirá dos años. Rebeldía y capricho, lo mejor de aquella Ribadavia que conviene salvar contra cualquier viento de oportunismo. □

DOS PREMIOS NACIONALES

DE ANTES A DESPUÉS

ALFONSO SASTRE

Quienes tratamos de entender el tiempo social como historia y no como un seudoproceso que consistiera en una mera sucesión de momentos cada uno de los cuales sería una reproducción, con más o menos variantes, del anterior, tendemos a pensar que en la realidad —y también en la realidad de nuestras vidas— "pasan cosas", es decir, que este fugitivo presente es un escenario del que no se puede decir que en él "nunca pasa nada". Desde luego, se trata de un pensamiento optimista aun en el caso de que veamos que las cosas van a peor. El caso es que vayan a alguna parte, pues la peor de las imágenes es la de lo estancado y podrido, aunque también el no pasar nada pueda entenderse como inmortalidad, como la grandeza y perennidad del ser, o mejor, del Ser, con mayúscula, así como suelen escribirlo los metafísicos.

No parece que este artículo trate de teatro, tal como va, pero dejadme decir aún alguna cosa así, ásperamente teórica y general; y es que, en efecto, la historia va depositando elementos (relativamente) permanentes: estructuras que por lo menos parecen no cambiar y pensamientos adquiridos parece que para siempre y que sobrenadan el paso de las generaciones. En este sentido, ocurre que desde Grecia hay dos modos de pensar la realidad: a la parmenidea y a la heraclitea; como ser o como devenir. (Ya Oscar Wilde decía que los griegos lo habían inventado todo menos el soneto, el periodismo norteamericano y las baladas en falso dialecto escocés).

No quisiera ser ahora autobiográfico, porque es un achaque entre los menos atractivos de los escritores teatrales el de referirse de manera casi obsesiva a sí mismos y a sus talentos y dificultades en un medio que viven como particularmente hostil para ellos y particularmente ignorante de sus méritos. Pero es que esta vez se me sugiere algún comentario sobre un episodio que se ha producido recientemente en el curso de mi vida: la concesión de un premio nacional de teatro. La obtención de premios por parte de los escritores es un hecho normal y hasta sospechosamente frecuente, y los "curricula" de los escritores españoles andan pletóricos de premios de los más variados linajes y niveles. En este sentido, la concesión de este premio

Una escena de "La taberna fantástica".

ha sido un rudo golpe a algo tan estimado por la mayoría de los escritores como es la originalidad. ¡Ya nunca más podré decir, con aquel aire de escritor incomparable con los demás, que en mi ya larga vida de escritor no había obtenido ni un solo premio en España! ¡Aquello era estupendo porque, además, lo aderezaba con otro hecho también insólito en el mundo de los escritores españoles: el de que yo era Premio Internacional Viareggio de Literatura 1976 por mi libro "Las noches lúgubres"! El cuadro quedaba francamente bien.

La cosa empezó a estropearse cuando a un jurado de críticos de Madrid coordinados por un viejo e ilustre periodista vallisoletano le dio por conceder a *La taberna fantástica* nada menos que tres premios, uno de ellos para el texto. Siguió con que mi viejo amigo José Luis Garci me dio un premio radiofónico que él se guisa y se come, según suele decir. Y para colmo viene lo del Premio Nacional de Teatro para este mismo texto de *La taberna fantástica*: todo el delicado edificio de mi virginidad, tan duramente mantenida, se había venido abajo estrepitosamente. Ya era un escritor como cualquier otro.

Sin embargo, merece la pena reflexionar sobre el hecho de que el mundo de los premios incide muy poco, si es que incide algo, en la vida propiamente teatral; de manera que es muy posible que, en realidad, no haya sucedido algo verdaderamente irreversible. Antes y después. ¿Por qué se me habrá ocurrido encabezar este artículo con esos adverbios? En mi lejana infancia era muy popular un anuncio en el que se trataba de vender un chocolate que se llamaba Matías López. En él aparecían dos grupos de figuras humanas: unas delgadas y otras gordas, y la leyenda decía: "Antes y después de comer el chocolate Matías López". (Evidentemente, si hoy se diera este anuncio, las figuras aparecerían en orden inverso, y las siluetas flacas se situarían, naturalmente, después de comer el chocolate en cuestión). Pasando a nuestro asunto: ¿Hay un antes y un después de obtener un premio teatral aunque sea tan importante y notable como este: nada menos que un premio estatal?

El problema de fondo que hay en esta cuestión es el que he apuntado unas líneas más arriba, y que queda bastante bien ilustrado en mi propio caso dentro del panorama del teatro español contemporáneo: el fenómeno de la incomunicación entre el mundo del teatro y el de los premios, pues son muchos los autores atiborrados de estos galardones, que no existen ni han existido nunca en el mundo del teatro; así como hay escritores que significan algo en la historia del teatro español sin pasar para nada por el mundo de los premios.

Pero mi caso contiene una aún más

El tardío estreno de "La taberna fantástica" se convirtió en un éxito de público. (Fotos: Fernando Suárez).

abultada paradoja: la de que tal significación no solamente no haya recibido apoyo alguno, hasta ahora, en el plano de los premios, sino que además ha recibido muy poco apoyo, así mismo, ¡en el mundo del teatro!, mientras que infinidad de autores intensa y extensamente representados apenas cuentan en la historia (en verdad, muy poco gloriosa después del siglo XVII) de lo que se suele llamar la escena española, doblemente tributaria, *hélas*, del casticismo y de la colonización (del casticismo, en su vertiente más mercantil, y de la colonización, en su vertiente más artística o *independiente*). A veces yo me he reído para mis adentros cuando he pensado en el gran barullo que se armó con sólo tres representaciones en Madrid de mi *Escuadra hacia la muerte*, hasta el punto de ocupar un lugar tan destacado en la historia del teatro español y de sus vicisitudes. Pero no es sólo este caso de las tres representaciones de *Escuadra hacia la muerte* sino que después ninguna de mis obras estrenadas en Madrid, donde yo viví y trabajé hasta 1975, alcanzó más de las sesenta representaciones sucesivas. Compárese esto con las obras —tantísimas— multicentenarias que después, históricamente, se diluyen en el limbo: existen tan sólo en los lugares y durante el tiempo justo en que se representan, y vuelven a la nada... Pensando en esto, he recordado a veces las memorias de Piscator, cuya historia, tan importante para el teatro europeo, es un curso de fracasos y frustraciones.

Es curioso todo esto. Por lo que se refiere a mi *Taberna fantástica*, es un éxito sobre todo para el autor que yo era hace veinte años, cuando la escribí, y con él se rompe un historial limpio de premios, como decía, y también mi ayuno de éxitos populares, pues son ya varios los centenares de representaciones y las que nos esperan. Está muy bien, sobre todo porque este premio no sale del mundo abstracto del que suelen surgir los premios sino que es un reflejo —activo, desde luego, y yo lo agradezco a quienes lo decidieron— de un fenómeno previamente teatral-popular, en cuyo haber apunto la calidad de la puesta en escena y la interpretación.

Vivo ahora *después* de eso, y ahora veremos lo que pasa. □

LA IRRESISTIBLE ASCENSIÓN HACIA NINGUNA PARTE

ALONSO DE SANTOS

Hace unos días, en la sala de espera de mi dentista —¡oh, terrible encuentro con la boca del destino!—, hojeando esas revistas inverosímiles que hay en esos lugares para ir preparando a las víctimas, me encontré una extraña publicación de la Cruz Roja. En ella, entre anuncios de auxilio en carretera y tiritas antihumedad, venía un extenso artículo acerca de cómo ascender desde la espantosa miseria al favor de la diosa Fortuna, del anonimato al éxito, de la nada al todo. Y hete aquí que entre los cuatro o cinco ejemplos que se daban de gentes que habían conseguido ese casi imposible acceso se citaba a un servidor. No sólo se me citaba, por cierto: venía hasta mi foto.

Di un respingo en la fea silla. Miré inquieto a un lado y a otro a ver si alguno de aquellos dolientes sujetos que esperaban como yo me habían reconocido. Me tranquilicé al ver que cada uno estaba a lo suyo y bastante tenían.

Me puse entonces a meditar seriamente. Si ya salía mi caso hasta en las revistas de la Cruz Roja, la cosa era grave. ¿Qué había pasado en unos años en mi vida que justificaba ser clasificado entre los señalados por el dedo de la Fortuna? Era esto, evidentemente, lo que me preocupaba, y no la clasificación en los orígenes entre los "súbditos sin tierra", con la que estaba de acuerdo.

Pensé en primer lugar en mis quince años de camioneta con el Teatro Independiente, de Caja de Ahorros a Casa de la Cultura, de pueblo en fiestas a festival al uso, cargando y descargando, montando, ensayando, escribiendo, dirigiendo y representando como y cuando buenamente se podía, peleando a mordiscos con un entorno hostil, con la censura, con las limitaciones de todo tipo, sin apoyo de nadie, con resultados a veces mejores y a veces peores, buscando, miles de horas de ensayos, de cursos, de aprendizajes titubeantes, de dudas, con horas perdidas a la espera de un siempre añorado permiso de

"Bajarse al moro", uno de los grandes éxitos de Alonso de Santos. (Foto: Chicho).

representación por delegaciones y Ministerios, con ganas de poner una bomba. Y aquél que no se acababa de morir, y nosotros nos íbamos muriendo cada día un poco por él. Luego, desapareció de pronto el día en que estábamos representando en Talavera de la Reina *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, un 20 de noviembre, pero su sombra se quedó entre nosotros, oscureciéndonos, unos años más.

No, pensé. Por toda esa época seguramente no fue. ¿O sí? Tal vez por todos aquellos que se quedaron en el camino, el feroz muro los aplastó y el teatro quedó en ellos como una etapa lejana de su vida: "Yo hacía teatro de joven, pero luego... La vida. ¡Qué tiempos aquellos!".

Pensé entonces que tal vez el mérito —de haber alguno— consistía en sentarse un día y otro aguantando la angustia que el folio en blanco provoca, y ponerse a contar con desesperado humor lo que veo, y oigo, y sueño, y creo, y pienso, y deseo. Poner a hablar a los seres humanos que creamos en nuestro delirio es tomar conciencia del mismo. Imaginar es imaginarnos viviendo millones de posibilidades, colocándonos en lugar de "los otros", "los demás". Y ello no de forma impersonal, sino opinando, defendiendo puntos de vista, posturas y formas de ser. La búsqueda del sentido de la vida en los personajes es la búsqueda de su autor. En mi teatro siempre he tratado de defender las razones de los que menos "razones" tienen —que no razón—. Esos seres sin hueco donde colocar su pureza, que van a corazón abierto buscando su destino entre risas del público, en un mundo que no les pertenece, ni entienden, ni sienten como suyo. Son extranjeros, aunque jamás hayan salido de la cocina de su casa. En un mundo donde el cinismo, la mentira y la hijoputez de la lucha por la vida levantan estatuas, ellos son buena gente, y andan por estas batallas como si estuvieran en el Paraíso.

Pero no parece lógico que por crear algunos de estos seres me clasifiquen en un mundo tan lejano al de ellos.

Tal vez, pensé entonces, la única ascensión que he tenido haya sido hacia la normalidad: poder estrenar mis obras como ahora puedo, vivir de mi trabajo teatral con placer de poder hacerlo, disfrutando de dedicarle todo mi tiempo. Tomar al público como seres como yo, y aceptar lo que esta decisión conlleva. Y tratar día a día de ir superando los problemas técnicos que el trabajo de creación tiene. No perderme en laberintos semánticos ni dejarme arrastrar por la tentación que cada moda genera, aceptar mis limitaciones y mis posibilidades, y trabajar.

A veces todo ello trae premios, éxitos y teatros llenos. A veces críticas, durezas, teatros vacíos y sentido dolorido de la equivocación. Es parte del juego y hay que aceptarlo. Sin orgullo, vanidad ni sentido de ascensión alguna; pero también sin humildades compuestas ni excesivos ascetismos ni sufrimientos de oficio. Y no tomármelo demasiado en serio, porque al fin y al cabo todo esto no es nada más —ni nada menos— que "teatro".

Estaba yo sumido en estas profundas divagaciones pseudoéticas cuando la enfermera dijo las fatídicas palabras: "El siguiente". Me levanté, sonreí y entré en aquel lugar del más allá, donde Dios, con una bata blanca, me esperaba beatíficamente, señalándome el sillón del infinito. □

PREMIO EUROPEO DE TEATRO: DOS DIRECTORES DE LA TERCERA GENERACION

(Discurso pronunciado en la entrega del premio. Venecia, 11 de octubre de 1985).

BERNARD DORT

Ahora me encuentro en un apuro. Me habían pedido que hiciera el elogio de los galardonados en el Premio Europeo de Teatro. Era el mes de julio. Octubre todavía estaba lejos. Empezaba la euforia de las vacaciones. Acepté imprudentemente.

Tengo que precisar que yo no participé en las deliberaciones de los expertos. No me hicieron ninguna confidencia. No conozco siquiera los motivos exactos por los que concedieron el premio a Massimo Castri y a Jürgen Bosch. Ciertamente no fue una elección precipitada. Sobre todo si consideramos que es la primera vez que se concede este premio. Por lo tanto esta elección no tiene un valor relacionado con la programación —no creo que el Consejo de Europa haya decidido establecer una política estética en el área teatral— sino un valor simbólico. Y no me parece nada equivocada esta decisión, sino más bien todo lo contrario. Sin duda es excelente, en la medida en que puede serlo la elección de un jurado, cuando de arte se trata.

Tengo pues que recurrir a mi imaginación, inventar una novela alrededor de esta elección o dedicarme a elaborar una especie de encuesta teatrológica. Volvamos a los escasos datos que poseo. Massimo Castri es italiano. Jürgen Bosch alemán. Más exactamente es un alemán de la República Democrática que ahora trabaja en la República Federal. Gracias a estos dos personajes, sin duda se pretendió destacar la diferencia, no entre los países (hace ya tiempo que hemos superado esta clase de nacionalismos), sino del estado del teatro en cada uno de ellos. Allí es donde el contraste salta a la vista: la República Federal ofrece el ejemplo de un teatro rico, altamente institucionalizado, con un pleno rendimiento. Se le pudiera comparar —sin ánimo alguno de publicidad— a un Mercedes. Italia, en cambio, ofrece la imagen de un teatro donde conviven las grandes instituciones, como el Piccolo Teatro, las compañías "en gira", los "teatri estabili" que no saben ya a qué santo o a qué poder invocar, y los grupos de vanguardia (antes se hablaba del movimiento de las "cantine", más bien habría que hablar de las cuevas o las catacumbas) cuyo único sueño es la consagración internacional. En resumen el teatro italiano tiene más que ver con el Topolino que con el Mercedes. Pero sabemos que mientras en los múltiples recovecos de algunas ciudades italianas, el Topolino puede pasar, el Mercedes se queda estancado. Tal vez la intención del Consejo de Europa haya sido llamar nuestra atención sobre dos modos distintos de organización o desorganización del teatro, o tal vez sobre la posible convivencia de estos distintos modos de proceder. En efecto, sería peligroso que el teatro europeo suscribiera cualquiera de los dos modelos. Esta llamada de atención, que significa un premio, sólo puede incitar a combinarlos o a enfrentarlos. En Francia ya estamos familiarizados con este juego: cuando damos un paso hacia la organización al estilo alemán, nos apresuramos a dar otro en el sentido de la desorganización al estilo italiano.

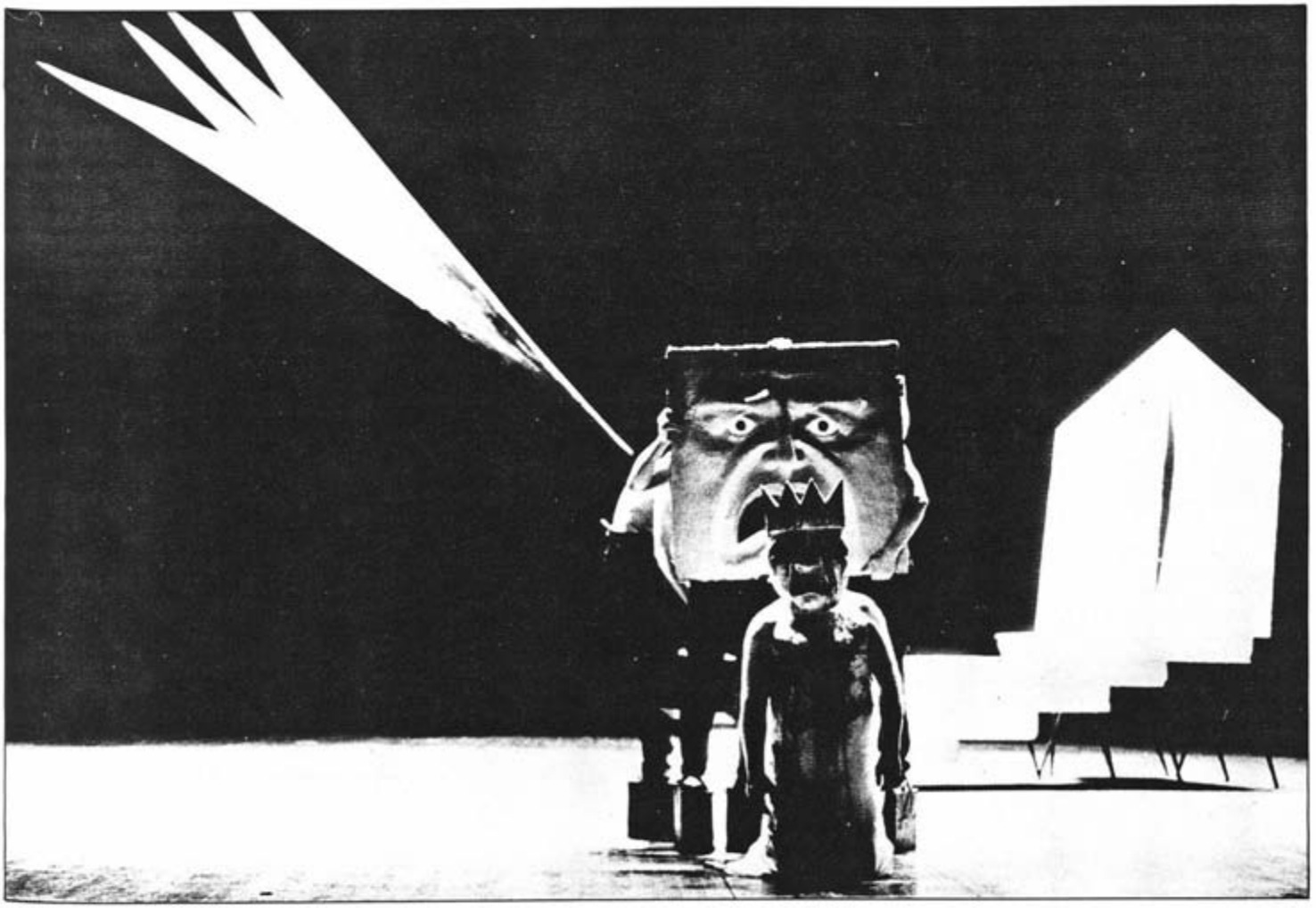
Afortunadamente este premio no se concede a un país, ni a una institución. Estamos ante dos hombres de teatro. Y además ni Jürgen Gosch ni Massimo Castri pueden considerarse como representantes ejemplares, es decir medianos, de los sistemas teatrales a los que pertenecen respectivamente. Su carrera lo demuestra. Jürgen Gosch nació y trabajó un largo tiempo en la República Democrática alemana. en 1980 fue cuando pasó a la República Federal. Allí, pese a un éxito rápidamente alcanzado —con su *Principe de Hamburgo* en Hanover y su versión de *Hamlet* en Bremen, que llamaron la atención de la crítica—, sigue siendo un marginal en la "nomenklatura" federal. Durante cuatro años, de 1981 a 1985, se estableció en Colonia con Jürgen Flimm. Pero allí trabajó con su propio equipo, ya constituido en la época de Bremen por el escenógrafo Axel Manthey y el dramaturgo Wolfang Wiens. Hoy está en Hamburgo, sigue trabajando con Jürgen Flimm, pero ha dejado de ser el intendente o co-intendente del Thalia Theater: ahora sólo es el "fester Regisseur" ("director estable" lo llamarían en Italia). Supo sacar provecho del sistema alemán sin por ello integrarse plenamente en él.

El itinerario de Massimo Castri es todavía más indiosincrático por la singularidad del no-sistema italiano. En pocas palabras, Castri no dejó de oscilar, violentamente, entre la institución y la soledad. Durante unos diez años su historia se le identifica con la Logetta de Brescia. Pero sí ciertamente consiguió convertir esta compañía de una pequeña ciudad en uno de los centros de creación de la vida teatral italiana, tampoco la transformó en un teatro estable, ni consiguió identificarse por completo con ella. Trabajó en otras partes y con técnicas distintas: desde el sector comercial, al de la investigación, en Italia, en Francia donde montó en francés un Pirandello en el Théâtre National de Strasbourg —¿Strasbourg que es la ciudad del Consejo de Europa...?—. En cambio siempre se negó a la técnica del golpe de efecto, del espectáculo de prestigio, tan apreciado por los italianos. Sus montajes —tanto los de Pirandello (desde 1976 montó seis obras de Pirandello), como los de Ibsen (tres comedias) o de los griegos— obedecen siempre a un proyecto general. En su caso, podemos valernos de la palabra, muy desgastada por la "inteligencia italiana", *discurso*. Podemos afirmar que existen varios discursos propios de Massimo Castri, mantenidos contra viento y marea. Él también se rodeó, fuera de toda obligación institucional, de sus colaboradores predilectos: algunos actores, y sobre todo un escenógrafo Maurizio Baló con quien viene trabajando desde hace más de diez años.

No son ni terroristas ni rebeldes, pero sí marginales, y sin embargo los eligieron a ellos, francotiradores organizados y coherentes, como debe ser un francotirador, si quiere seguir en la brecha.

Seguramente esta elección tiene otros significados. Intentemos encontrar o inventar uno que penetre más hondamente en la esencia teatral.

Ambos nacieron en 1943. Están en la plena madurez de los cuarenta. Este premio no se concede a niños prodigio, ni a jóvenes directores que irrumpen estrepito-



"Edipo", de Sófocles, dirigido por Jürgen Gosch, en el Teatro de Colonia. (Foto: Hernann J. Baus).

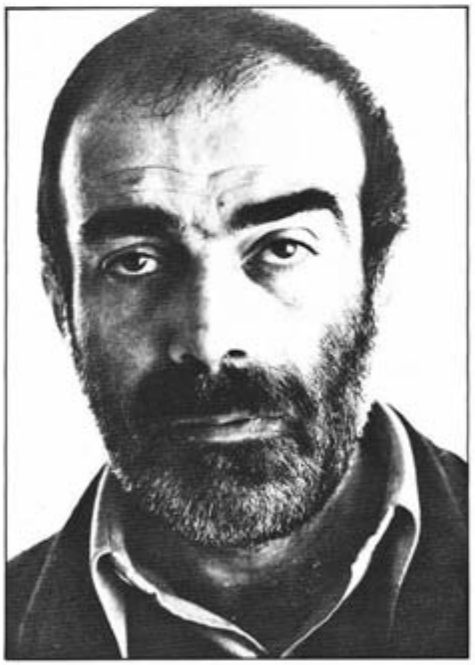
samente en el escenario. Por otra parte hoy en día ese tipo de niños escasea. Al principio de los setenta se podía ser joven y llegar a dirigir rápidamente. Era la regla del juego: como Chéreau, Lavaudant, Boudy, Neuenfels. Hoy las cosas son distintas. Los jóvenes de ayer se instalaron: ocupan puestos y cargos y están todavía en plena madurez. Pero ni Castri ni Bosch se impusieron por un juvenil golpe de efecto. Ciertamente empezaron pronto, al mismo tiempo que los precedentes, pero su itinerario fue más largo, más inseguro, marcado por arrepentimientos y momentos de espera. Ambos fueron primero actores durante unos diez años. Castri interpretó a Aristofani, Maquiavelo, Calderón, Lenz, Büchner, Toller... y muchos más. Gosch trabajó con regularidad en Parchim, Postdam y en la Volksbühne de Berlín. En este último escenario llegó a ser Alcestes en el *Misántropo*. Este *Misántropo* que él iba a montar más adelante en Colonia, con Hans Christian Rudolph en el papel de Alcestes. Castri y Gosch no se apoderaron del escenario de un golpe, lo conquistaron lentamente, paso a paso por así decirlo —con pasos de actor— tabla tras tabla. También tantearon el cine: Castri en las películas de Liliana Cavani y de los hermanos Taviani; Gosch, por lo que sé, en el marco de la famosa Filmhochshule de Babelsberg. Por fin ambos fueron profesores: Gosch en la Schauspielschule de Berlín-Este, Castri en la Escuela Municipal del Piccolo de Milán (donde sigue dando clases). En aquellos ámbitos trabajaron con jóvenes actores, montaron espectáculos de alumnos. Y este aspecto de su actividad no es el menor. No solamente por la faceta pedagógica, sino porque también supone una reflexión sobre el teatro, implica un distanciamiento y una actitud deliberadamente experimental: los espectáculos de escuela no tienen ni la seguridad ni la fatuidad de las grandes realizaciones. Su apuesta se centra necesariamente en el esbozo, el fragmento. Requieren una verdadera libertad en relación con las obligaciones del espectáculo donde el futuro actor tiene la parte del león. Del cachorro de león. Su papel es reinventarlo todo —a sí mismos en primer lugar— frente al texto concebido como una misión y un trampolín para la interpretación. Entonces el director se convierte en un factor de estimulación, de incitación, con toda la carga de poder y de fragilidad que supone, y la conciencia que exige.

Llegados a este punto, tal vez empiece a tomar forma mi encuesta imaginaria. Ya es hora de que formule mi principal hipótesis: estimamos que Castri y Gosch son representativos de la tercera generación de di-

rectores, y por esta razón, entre otras, es por lo que se ha decidido premiarles. Me explico, la primera generación es la de la conquista, de la afirmación del papel de la dirección como una actividad artística dominante en el espacio de la creación teatral. Hombres como Jouvet, Brecht o Strehler lo demuestran. Recordemos una idea muy querida por Antoine Vitez: "Jouvet sería el último director de la época antigua, y a la vez el primero de la nueva, es decir un artesano del teatro concebido como una obra única compuesta por una serie de trabajos y después fabricante de obras únicas, castillos de arena hechos de signos delicadamente ensamblados" (1). Aquellos directores de la primera generación, se preocuparon esencialmente de dar a la representación el nivel de dignidad del texto, de concederle la misma importancia, siendo el reflejo del texto literario. Antes el único propósito era interpretar, bien o mal, un texto, unos textos. Aquellos directores pretendían *montar* el texto. Realizarlo. El espectáculo, este "castillo de arena hecho de signos", tenía que ser el equivalente del texto. Se empezó a hablar de escritura escénica, esta última siendo considerada como la otra cara de la escritura dramática. Como su doble y realización final.

El proceso de autonomización de la dirección no se detiene aquí. Con Mnouchkine, Ronconi o Grüber la actividad escénica pasó al primer plano. No es que el texto hubiera perdido su importancia, sino que su papel se reducía al de un pretexto en el sentido etimológico de la palabra. El pretexto de un texto que el director tenía por misión establecer, crear. La representación se convertía en la única realidad del teatro. Todo lo demás no eran más que premisas. Después del furor de la época contestataria y del ardor de los neófitos que siguió al 68, se llegó a convertir el teatro en un objeto de autocelebración. Son los fastos de la teatralidad los que celebran o celebraron los directores de la última generación. Repitieron hasta la saciedad la admiración que nace al poner en marcha la máquina teatral. Una máquina que se nutre de toda clase de alimentos. Primero con el tiempo y el espacio, también con los cuerpos. Es la época de *La Edad de Oro* del Théâtre du Soleil, de *Las bacantes* de Grüber. De aquel "gran teatro del mundo" que Ronconi intentó llevar a cabo en Prato. La utopía de un teatro barroco que reconciliaría a los contrarios: el texto y el espectáculo, el individuo y la masa, tal vez también el Occidente y el Oriente, en la plenitud del gran juego.

Ahora lo seguro también se tambalea. Tal vez el teatro no posea esta unidad que se le atribuyó. Tal vez no sea el lugar para una reconciliación de los distintos elementos que lo componen, sino el de un combate entre ellos. No una fabulosa alquimia sino una dura, y a veces corrosiva confrontación. Una tabla de disección más que un cabinete de magia. La ilusión teatral está alicaída.

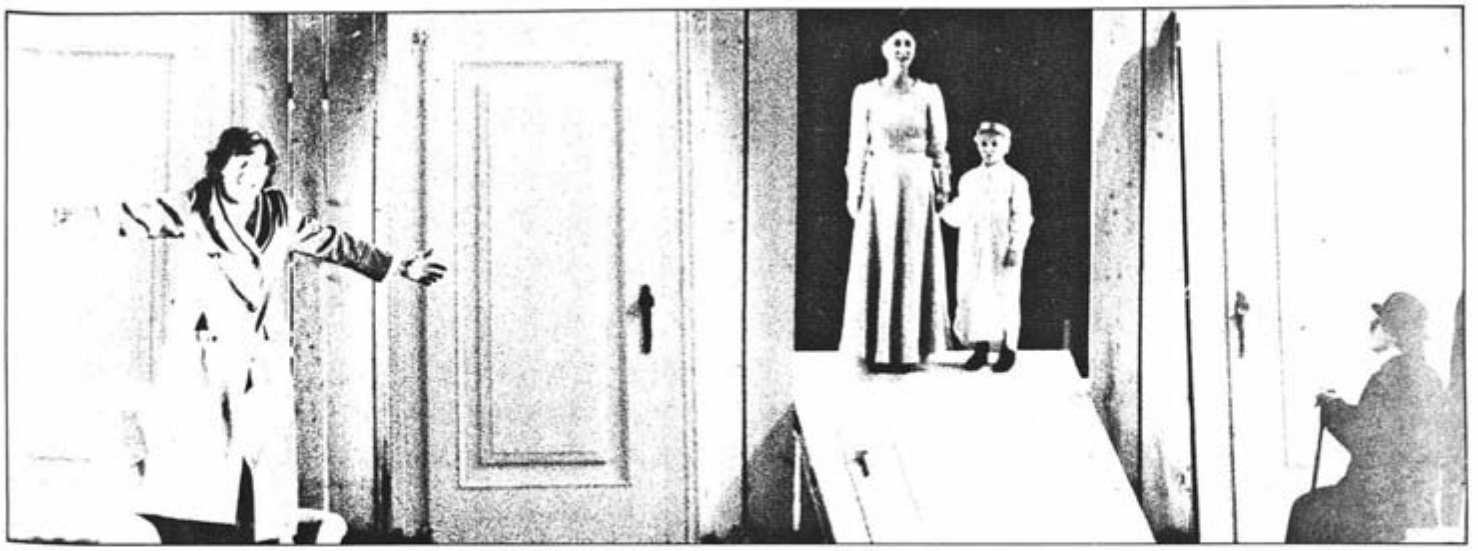


Jürgen Gosch (arriba) y Massimo Castri, en quienes ha recaído, "ex aequo" el Premio Europeo de Teatro, que convoca el Consejo de Europa. (Fotos: Peitsch y Alabiso).

Se anuncia una tercera generación de directores de escena. Son menos conquistadores que sus predecesores de la primera y menos ecuménicos que los de la segunda. Se interesan más por el proceso que por el resultado. Vuelven a descubrir la materialidad de los elementos con los que construyen sus espectáculos: los materiales concretos del escenario. La sustancia del texto, la peculiar presencia de los actores... Un teatro pobre —es decir, un teatro que no se encarece a sí mismo— sucede a un teatro rico, henchido de su propia sustancia. Un teatro "minimal" toma el relevo de un teatro pletórico.

Massimo Castri sigue reivindicando una "utopía humanista". En marzo del 85 declaraba que creía ser "uno de los últimos humanistas en activo". Pero su fe en la virtud de todos "los instrumentos del conocimiento, del análisis y de la crítica de los que se puede uno valer, cuando se trata del texto", no es ni feliz ni apacible. Es obstinada y voluntariosa. Castri no pasa directamente del texto al espectáculo. Busca su denominador común y lo encuentra en lo que él llama el "subtexto". Una materia que Castri elabora con lentitud, precaución y a veces rabia. Pude observarle cuando trabajaba en la versión francesa de *La vida que te di*, de Pirandello. Replanteaba cada frase, cada palabra. Incluso podía cambiarlas de sitio o reagruparlas, suprimir algunos personajes, que en su sistema se convierten en actantes, realizar cortes... Todo esto con el propósito de hacer la dicción más fácil, el texto más asequible o el espectáculo más atractivo. Se trata, como lo escribía Ettore Capriolo, "de explorar el texto dramático, de sacar a la luz todos sus elementos, objetivarlos lúcidamente y enseñarlos con todas sus contradicciones" (2). En resumidas cuentas se trata de desvelar la misma maquinaria del teatro.

Al montar casi seguidamente seis comedias de Pirandello, Massimo Castri logró modificar la imagen que teníamos de este autor: no solamente consiguió que se desprendiera de una dramaturgia de tipo naturalista —con la que, precisamente el autor de *Seis personajes*, había ya tomado distancias, de la misma manera que lo hizo con su Sicilia natal— sino que no le condenó al único juego del "teatro dentro del teatro". Su Pirandello no es solamente burgués: también es trágico. Vuelve a conectar, a través de Ibsen o de Kleist, con los antiguos: el *Edipo*, de Séneca, está en la línea de *La vida que te di* y *Así es, si así os parece*... Ayer Castri replanteaba el mito



"Edipo", de Séneca, en la versión de Massimo Castri. (Foto: Alabiso). Abajo, portada de la edición de "Tartessos", de Romero Esteo, reconocimiento especial del jurado.

de Hércules, hoy se interesa por Fausto. Lo que le importa es la mecánica del mundo imaginario del teatro. Sus espectáculos son como fragmentos de un discurso sobre el mismo texto de nuestra civilización, un discurso entrecortado por lapsus y censuras, que une lo dicho con lo no-dicho, lo explícitu con lo implícito.

Sin duda el trabajo de Jürgen Gosch, al que es preciso asociar a Maurizio Baló, a su escenógrafo Axel Manthey, es muy distinto. De nuevo Alemania e Italia entran en contraste: Gosch viene de Gottbus, de lo más recóndito del Brandenburgo, Castri nació en Cortona, cerca de Arezzo, en las colinas de la Toscana. Por lo tanto hay en Gosch algo rugoso y rudimentario que no encontramos en Castri que, incluso dentro de su misma radicalidad, permanece educado refinado y armonioso. A propósito del *Edipo* de Gosch, al que ni siquiera se le califica de rey, en Colonia un crítico hacía esta observación: "Gosch da la impresión, una vez más, de descubrir el teatro". Para Castri hace mucho tiempo que este descubrimiento tuvo lugar, pero pretende extraer las consecuencias extremas y poner ante nuestros ojos no la ilusión sino el esqueleto del teatro. A fin de cuentas ambos coinciden en un acto de desnudamiento del teatro —tal vez con el mismo sentido con el que Duchamp pintaba *La novia desnudada por los solteros*—.

Cuando habla de su trabajo, Gosch dice que procura "afinar más las cosas, despojarlas, reducir la forma a un punto". Sus realizaciones llegan a ser elementales. Para *El misántropo,* se contenta con un proscenio y una gran escalera que reproducir de este modo la división entre la sala y el escenario. La escalera es el escenario social donde los personajes se encuentran a disgusto, y donde tropiezan; no siempre es fácil sentarse o tumbarse en un peldaño. De todas formas, pocas veces saben cómo comportarse allí. Los ramos de flores se les caen de las manos, se enredan las manos con el papel que las envuelve, etc. Y tras el actor aparece el hombre solitario, a la vez grotesco y conmovedor. Al menos que este hombre, a fin de cuentas, no sea más que un payaso. Pero un payaso que no está muy seguro de las reglas de su propio juego.

Vuelvo a mi hipótesis: a esta tercera generación de directores de teatro. La primera, ya lo dije, soñaba con el acuerdo perfecto, siempre renovado, entre el texto y el espectáculo. La segunda celebraba el triunfo del teatro sobre el texto, la absorción y la asimilación de éste por la teatralidad. La tercera, la de estos hombres y mujeres de cuarenta años que ya han recorrido un largo camino por los escenarios, las instituciones y los países, la emprenden con el teatro, cuestionan o suprimen la iluminación: ponen el juego en evidencia, al desnudo. Ya no existe aquel "gran teatro del mundo". Las interioridades del teatro y del mundo saltan a la vista. Sus entrañas.

Tal vez fue esto lo que quisieron galardonar nuestros expertos con unas obras tan dispares y, sin embargo, tan convergentes como la de Massimo Castri y de Jürgen Bosch: este mismo emplazamiento del teatro y de su propio juego, de la materialidad del espectáculo y del texto. Una manera de mirar la ilusión de frente. □

(1) "L'art du théâtre". N.° 1. Primavera, 1985. Actes Sud/Théâtre National de Chaillot".

(2) Massimo Castri: Pirandello Ottanta, edición de Ettore Capriolo. Ubulibri, Milano, 1981.

CUATRO RECONOCIMIENTOS

Junto al premio, atribuido "ex aequo" en esta primera edición a los directores de escena Jürgen Gosch y Massimo Castri, el jurado del Consejo de Europa decidió hacer públicos cuatro reconomientos especiales a otras tantas personalidades o colectivos teatrales: Miguel Romero Esteo, el dramaturgo español, por el especial interés de su escritura teatral, puesta de manifiesto en su obra *Tartessos*. Al Folkteatern I Gävleborg (Teatro Popular de Gävle) en Suecia, por su modelo de creación y gestión de un teatro municipal. Al Lilla Teatem de Helsinki, la más veterana institución teatral de Finlandia.

Y al Stichting Mickery Workshop de Holanda, una modélica empresa de producción y gestión al servicio de la renovación del teatro.

EL "CONGRÉS" EN LA MEMORIA

JORDI COCA

Un breve resumen de lo que fue el Congrés Internacional de Teatre a Catalunya, celebrado en Barcelona en mayo de 1985, no debiera contentarse con un simple recurso a los detalles estadísticos que, muy a menudo, sólo sirven para esconder otra realidad más honda. Sin embargo, es inevitable referirse a la concurrencia de 52 países; a los más de 700 congresistas; a las seis sesiones plenarias; a las nueve secciones, con un total de 25 ponencias; a las casi 40 comunicaciones, y a las mesas redondas y sesiones especiales —como por ejemplo la ofrecida por Henrich Huesmann sobre el sistema Tandem, o al encuentro de un cierto número de críticos internacionales—. A todo esto hay que añadir seis exposiciones, una videoteca con más de trescientos títulos, un "stage" internacional sobre la Commedia dell'Arte, la decena de espectáculos que se ofrecieron y la programación de la filmoteca sobre algunas versiones cinematográficas de espectáculos teatrales. Conste que este "recordatorio" únicamente pretende fines conceptuales y no abrumar a los lectores.

Y es así, si así os parece, porque quizá el defecto de este Congrés fue, precisamente, sus dimensiones. Los catalanes tenemos un gran complejo de país pequeño, cosa que a veces nos lleva a organizar movidas gigantescas que "compensen" nuestra talla lingüística y cultural. Quizá si la Constitución española recogiera el legítimo derecho que tienen los pueblos a la autodeterminación, y se actuase en consecuencia, los catalanes —por poner un ejemplo— nos veríamos más como somos y desplegaríamos acciones sin tantos valores añadidos. Pero este es otro cantar.

En todo caso, nadie —ni siquiera yo mismo, que me vi en el brete de dirigir la organización de tamaña cosa— pudo seguir "todo" el Congrés. Había que estar revestido del don de la ubicuidad para poder oír a todos los congresistas, participar en todos los debates y asistir a todos los actos, y aun en el caso de seleccionar una parte de la oferta, sólo los titanes podían correr de una sala a otra, de una reunión a la siguiente... Y así durante seis días de trabajo efectivo y durante un mes de tema congresual. Ahora, a la vista de los tres primeros volúmenes que reúnen los trabajos del Congrés —en total serán cuatro tomos también considerables—, de inmediata aparición, uno se da perfecta cuenta de este problema de tamaño. Pero también se hace evidente que, leídos uno después del otro, el conjunto de los trabajos es coherente.

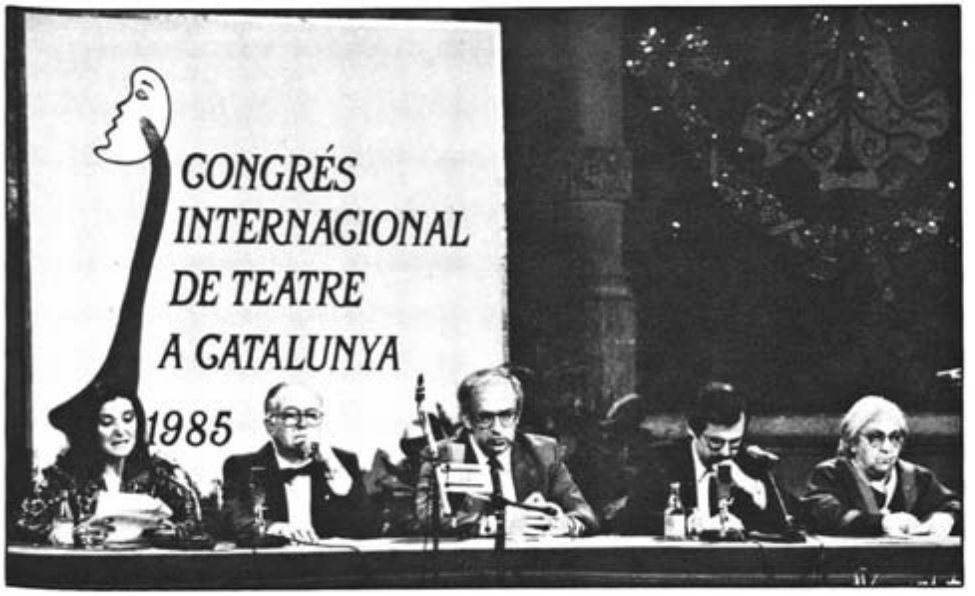
El tema general del Congrés, "Espacios de relación entre las dramaturgias de ámbito restringido y las dramaturgias mayoritarias", era de por sí amplio y ciertamente ambiguo. Eso se sabía desde el principio, y así se mantuvo porque, con razón o sin ella, no se quería hacer del Congrés un encuentro de tozudos investigadores especializados en la puntuación en el siglo de oro de una cultura teatral cualquiera. Y para entender esta propuesta hay que contextualizarla; en diez años, de 1975 a 1985, el teatro catalán había pasado de las estructuras del teatro independiente a una situación muy distinta: teatros oficiales, compañías subvencionadas o, lo que es lo mismo, de la "independencia" de la profesión a la dependencia del dinero público y de los organigramas de las diferentes instancias del Estado. Algunas compañías catalanas, no muchas, salían al extranjero y en todos los ámbitos estaba latente la necesidad de una operación que allanase caminos en el plano internacional. Pero por otra parte, se sabía perfectamente que muchos de los problemas del teatro catalán no eran sólo nuestros. De manera que se pensó en "un gran congreso" a modo de caja de resonancia y punto de encuentro. De ahí el diseño y la criatura que salió después, que resultó ser, ni más ni menos, como pensábamos y, en el orden técnico, todo un éxito.

Al final le salió al Congrés alguna historia menor, cargada de amargura, que prefiero olvidar, porque, entre otras cosas, se hicieron manueletinas "a toro pasao". Naturalmente el Congrés fue y es susceptible de muchas críticas. La mayor, la más esencial, he intentado esbozarla en estas líneas: ¿era necesaria una cosa tan grande? Desde mi punto de vista la caja de resonancia funcionó perfectamente; quizá nunca más se volverá a organizar un encuentro tan gigantesco en el mundillo del teatro catalán, quizá no sea necesario; pero muchas cosas que ahora se están perfilando, muchos hilos que se tensan y se anudan, nacen de aquel mes de María de 1985.

El Congrés se definió desde los inicios como algo no estrictamente universitario, ni estrictamente enfocado a la práctica teatral. Se quería que confluyeran en la misma propuesta los estudiosos del teatro, los creadores y los que se ocupan de su divulgación; era una oferta múltiple, polivalente, con una extensión muy sólida que calara en el público a través de las actividades llamadas paralelas: exposiciones, espectáculos, etc. Naturalmente no estuvieron "todos" los actores, ni "todos" los teóricos; ni siquiera estuvieron "todos" los que tenían que estar. Pero estuvieron muchos de esos nombres que dan lustre a un evento internacional. Sin embargo, ahora, releyendo los trabajos que se reúnen en los volúmenes de las actas, uno se da cuenta de aportaciones fundamentales hechas por gentes casi anónimas, procedentes de los cinco continentes.

De manera que, a la vista del material que resultó de los trabajos del Congrés, puede asegurarse que en aquellos seis días de mayo se llegaron a barajar datos, informaciones, testimonios y conceptos que difícilmente volverán a darse juntos en el ámbito del teatro catalán. Uno a uno estos trabajos pueden resultar más o menos interesantes, pero reunidos tienen el valor, en mi modesta opinión, de una radiografía que evidencia la tremenda complejidad de las opciones y los problemas teatrales que conviven, pero se desconocen entre sí. Se me podrá decir que todo esto ya lo sabíamos. Pero claro, en el fondo ya lo sabemos todo; basta decir que el teatro hay que hacerlo con sinceridad, técnicamente bien, respetando las características básicas de cada cultura, incorporando los problemas y las inquietudes del hombre contemporáneo con un lenguaje adecuado y, en conjunto, propiciar la difusión internacional. Dicho esto, en rigor, no hay más que hablar. □

Sport84
ENTRADA


CONGRÉS
INTERNACIONAL
DE TEATRE
A CATALUNYA
1985

CONGRÉS
INTERNACIONAL
DE TEATRE
A CATALUNYA
1985

ALMAGRO: SE CIERRA UN CICLO

CÉSAR OLIVA

El año 1985, que tiene como objeto de análisis este anuario teatral, se cierra un ciclo de tres ediciones durante las cuales la cita anual con los clásicos en la ciudad de Almagro ha tratado de dibujar un diseño propio y un marco internacional.

En 1982, con la llegada del nuevo gobierno, se me pidió un proyecto de transformación de las Jornadas de Teatro Clásico de Almagro en un festival de carácter internacional. Así, propuse un documento con unas líneas básicas que se resumen a continuación. La entonces Dirección General de Música y Teatro, actual INAEM, creó de esa manera el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. Al año siguiente se constituyó el Patronato del festival, elemento imprescindible sobre el que girar, tanto la aprobación de la actividad artística como la consecución de los fondos necesarios para hacer posible el evento. En el Patronato estarían representantes del Ministerio de Cultura, de la Junta de Comunidades de Castilla/La Mancha, de la Diputación Provincial y del propio Ayuntamiento de Almagro. Así se puso en marcha un plan trienal de nuevo enfoque del festival.

El proyecto de convertir las Jornadas de Almagro, que así se llamaba la anual reunión septembrina, en Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro fue iniciado en 1983. Aunque en un principio no nos pusimos plazos para esa primera fase de reconversión, calculaba interiormente que en tres años podríamos conseguir un nuevo festival, con sólido estilo que lo diferenciara de los demás, nacionales y extranjeros.

Se partía de unas características muy definidas de las anteriores jornadas:

a) Estudio y debate durante unos cuatro días de temas relacionados con el teatro clásico, con total independencia entre los contenidos de un año a otro.

b) Ilustraciones de las jornadas, con una serie de montajes por regla general ya estrenados en fechas de verano.

c) Publicación de las jornadas por parte del Ministerio de Cultura.

El programa alternativo que presentamos, que en definitiva iba a ser el modelo del nuevo festival, disponía de los siguientes puntos:

1. Dotar a las actividades de un concepto unitario en el que cohabitara la teoría con la práctica, tendiendo numerosos puntos de relación entre ambos apartados.

2. Las actividades teóricas se debían plantear en los siguientes términos:

Las jornadas se coordinan mediante un comité superior que es el encargado de controlarlas y posibilitar la interrelación entre los diferentes temas a tratar.

El comité propondrá un tema a desarrollar en al menos tres años, en otras tantas y sucesivas etapas de estudio.

Las jornadas indicarán qué tipo de montajes interesará a sus trabajos, para, de alguna manera, incentivar una serie de puestas en escena.

3. Las actividades prácticas se compondrán de las siguientes secciones:

Coproducciones del festival, con participación económica en los montajes que se puedan propiciar dado un tema de trabajo marcado por el comité de las jornadas.

Montajes del festival: Compañías españolas que realicen espectáculos de teatro clásico y que sus características encajen en la programación general.

Invitados: Compañías extranjeras de reconocido prestigio, que muestren su experiencia en nuestro país con el fin de servir, además de como mera información, de campo de referencia y contraste con los trabajos que se realicen en nuestra escena.

Ocasionalmente, se podrán invitar a jóvenes grupos que enseñen sus experiencias en el campo de la investigación con los clásicos.

Cuando las propuestas escénicas tengan suficiente interés, teatro de calle con temática clásica, aprovechando el estupendo marco urbano de la ciudad almagreña.

4. Actividades a caballo entre la teoría y la práctica:

Talleres en donde se aúnen propuestas de estudio sobre temas de especial interés con nuevas metodologías de realización.

Exposiciones sobre aspectos determinados del teatro clásico: documentación, fotografía, historia, etc.

Presentaciones de las compañías bajo forma de coloquios, con el fin de interesar

al profesional en métodos de trabajo, estilos de interpretación, etc. Estas presentaciones encerrarían especial significación con aquellas dramaturgias venidas de fuera.

5. Mostrar el fenómeno del teatro clásico no como un tema de estudio exclusivo para especialistas de la literatura dramática, sino como moderno campo dialéctico de las gentes de la universidad y del teatro que hagan de aquél una experiencia escénica contemporánea. Almagro, en definitiva, se debía presentar como provocador de gran interés por el teatro clásico.

6. Publicaciones de las actas y ponencias de las jornadas, en colaboración del Ministerio de Cultura con una editorial privada que los pudiera distribuir.

Esta suma de actividades se debía materializar, en la práctica escénica de tres años de festival en Almagro, con estas propuestas temáticas concretas:

JORNADAS: Un plan trienal sobre estudio del personaje dramático, hasta llegar al análisis actual del más conocido y de mayor interés bibliográfico, Don Juan. De esta manera, las tres jornadas programadas tendrían estas fases: 1983. El personaje dramático; 1984. El mito en el teatro clásico español; 1985. Estructura teatral de un mito: Don Juan.

Estas jornadas irían invitando, año a año, a los especialistas de mayor proyección internacional, configurando un equipo de trabajo, que podría oscilar entre 30 y 40 personas, mezclados los campos de procedencia —práctica escénica y docencia e investigación—.

COPRODUCCIONES: Aunque en principio, por problemas presupuestarios, no se pudiera intervenir en más coproducciones que con un montaje, posteriormente se iría incrementando el número de colaboraciones, incluso con comunidades autónomas y con el propio Centro Nacional de Nuevas Tendencias. La media de coproducciones por festival debería ser de tres.

COMPAÑIAS ESPAÑOLAS: Dada su escasez, invitar a todas las que mantengan una labor mínimamente constante, sin criterios artísticos demasiado rígidos.

COMPAÑIAS EXTRANJERAS: Intentar contar con la presencia de aquellos países de una reconocida tradición en teatro clásico (Reino Unido, Francia e Italia), junto a otros cuya actividad sobre nuestros autores del siglo de oro ofrezcan determinado interés (Portugal, Bulgaria y Polonia) y los que utilizan nuestro mismo idioma (Venezuela, Colombia, Argentina, México, Puerto Rico y Estados Unidos).

GRUPOS DE INVESTIGACION: Permitir las propuestas más avanzadas sobre los clásicos de los grupos jóvenes españoles, aun a sabiendas que de cada diez espectáculos sólo un par de ellos alcanzará evidente interés.

TEATRO DE CALLE: Programar los espectáculos que aprovechen las calles y plazas de Almagro.

TALLERES: Debíamos atender los siguientes aspectos propios de un trabajo limitado en tiempo, pero de grandes posibilidades en el contexto de Almagro: *escenografía del siglo de oro, actuación de la commedia dell'arte, máscaras, el personaje de Don Juan...*

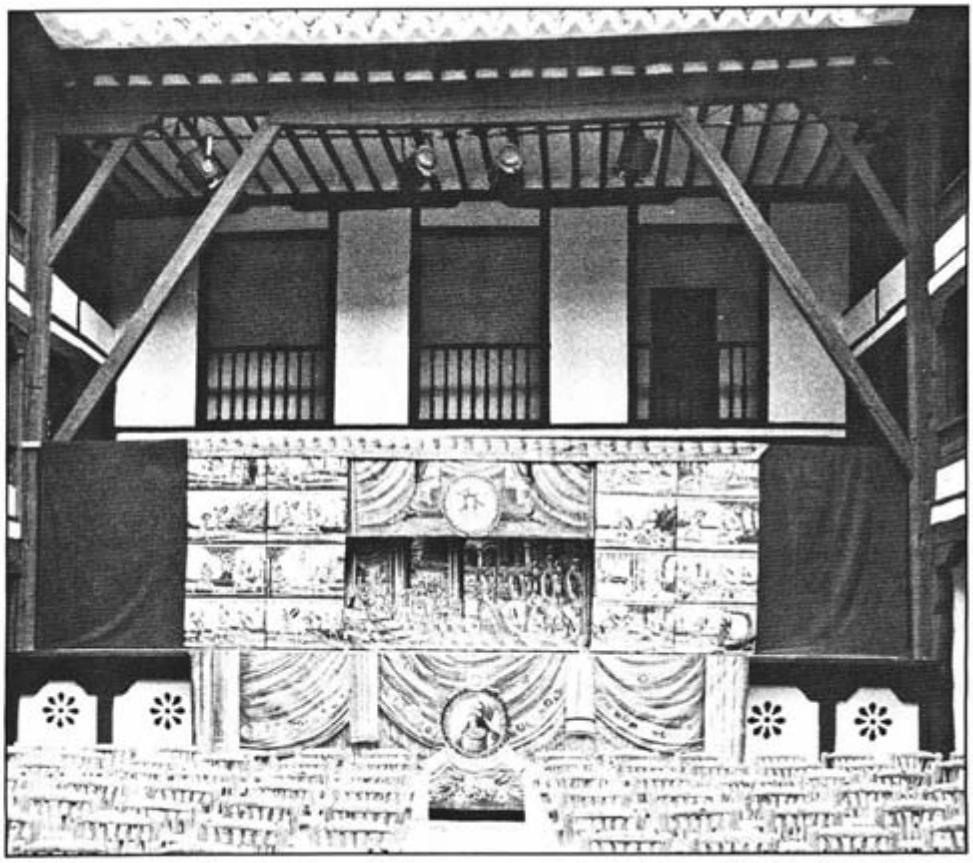
EXPOSICIONES: Teatro Español de Madrid, Comedie Française, Commedia dell'arte, Fotografía teatral...

COLOQUIOS: Presentación de todas las compañías participantes en el festival.

PUBLICACIONES: Aparición en la colección "Persiles", de la editorial Taurus, de las ponencias y coloquios de Almagro.

UNA VALORACIÓN A POSTERIORI

La Dirección General de Música y Teatro hizo posible este programa gracias al paulatino aumento presupuestario. De los ocho a diez millones que se utilizaban en las jornadas se pasó, en 1983, a catorce, es decir, se produjo un aumento del 50 % aproximadamente. Con la constitución del Patronato, en 1984, las implicaciones de la Junta de Comunidades y de la Diputación de Ciudad Real comenzaron, bien que a escaso nivel, algo así como el 20 % del total del presupuesto, que en esta ocasión llegó a casi cuarenta millones; es decir, del 83 al 84 se subió más del cien por ciento, lo que supuso la cota más alta de actividad que había tenido jamás el festival, con casi un mes de trabajo, y unas cincuenta representaciones. En el 85 se mantuvo el presupuesto, aunque hubo que reducir el número de días y actividad. También el INAEM se ocupó del 65 % del total, y Castilla/La Mancha y la Diputación del 20 %, siendo el resto de ingresos por taquilla. □



En 1985 se completa un ciclo en la vida del Festival de Almagro, que engloba sus tres últimas ediciones, bajo un minucioso proyecto dirigido por Cesar Oliva. En las imágenes, el Claustro de los Dominicos y el Corral de Comedias, dos espacios para las representaciones teatrales. (Fotos: Fernando Suárez).

EL FUTURO EMPIEZA AYER

JOSÉ MANUEL GARRIDO GUZMÁN

Puede decirse, sin grave riesgo de equivocación, que 1985 marca un punto de inflexión determinante en lo que desde hace décadas se ha venido llamando "crisis teatral". Hemos comenzado a asistir a un cambio de valor social, a un crecimiento en la estima y a una mayor presencia pública de cuanto se relaciona con el hecho escénico. La propia idea de crisis se ha ido desdramatizando progresivamente hasta encontrar una formulación dialéctica, ya que arte y crisis no son términos antagónicos ni excluyentes, antes al contrario, la creación artística parece aceptar como su estado natural vivir en medio de las contradicciones y conflictos de la propia sociedad, ya que en ellos encuentra con frecuencia la espoleta que pone en movimiento el mecanismo de la creación.

Este cambio sociológico que se ha ido operando en los últimos años no puede separarse de un gigantesco esfuerzo de las propias gentes del teatro por afirmar su trabajo en condiciones adversas, ni de la vieja reclamación que pretendía, iniciada la transición política, que el viento de la democracia penetrara también en los despachos donde se tomaban las decisiones en materia tan delicada y sospechosa, como se había convertido para el anterior régimen cuanto se relacionaba con la escena. Lo cierto es que en 1985 el nuevo diseño del Estado, alumbrado por la Constitución, ha hecho que no exista ya un único lugar de decisiones centralizadas para la vida teatral del país, antes bien, ha multiplicado y distribuido la capacidad de gestión por comunidades y municipios, de forma que, por primera vez en nuestro país la aportación global de todas las instituciones públicas respecto al teatro se situaba por encima de los 6.000 millones de pesetas, de los cuales 2.700 millones sumaban la aportación de la Administración central.

Por lo que respecta a la política teatral emprendida por el Ministerio de Cultura, 1985 es el año en que se crea el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) y en el que se promulga también una normativa legal para la concesión de ayudas al teatro. En esencia, la gestión emprendida ha tenido dos frentes fundamentales de actuación: la reorganización de aquellos servicios teatrales que dependen de la Administración, siguiendo el modelo de los teatros públicos, y el impulso a los proyectos generados por la iniciativa privada, tanto empresarial como de las compañías herederas del pasado movimiento teatral independiente.

En el primero de los frentes, además de asegurar el funcionamiento de las instituciones teatrales ya creadas, como el Teatro Lírico, el Ballet o el Centro Dramático Nacional, se trató de ampliar la oferta de servicios para cubrir el tratamiento de los clásicos —con la creación de la Compañía

Nacional de Teatro Clásico— o de la investigación en nuevos lenguajes escénicos —mediante el C. N. de Nuevas Tendencias Escénicas—, además de impulsar otros servicios como la información y documentación teatral (C. D. T.), asegurar la celebración de festivales como el de Almagro o potenciar en el exterior la imagen del teatro que se estaba haciendo en España, mediante jornadas como las celebradas en Lisboa o las que posteriormente se realizarían en Iberoamérica, o facilitando la participación de compañías españolas en los grandes encuentros internacionales.

Por lo que respecta al segundo de los frentes, la ayuda al teatro que parte de la iniciativa privada, el propósito fundamental de la intervención ministerial ha consistido en secundar unos proyectos sin prejuzgar su origen ni el signo ideológico de su contenido, respetando escrupulosamente la forma de producción y la iniciativa que les anima y tendiendo tan sólo a que el respaldo económico pudiera amparar proyectos de mayor estabilidad, bajo fórmulas de concertación, al tiempo que se propiciaba su acceso a un mayor número de espectadores, mediante las ayudas a producciones en gira.

El primer resultado de esa incentivación del sector privado ha consistido en poner a prueba su capacidad de reacción, ha despertado los resortes de su creatividad tanto en el dominio artístico como en el de la gestión y ha revelado un tejido profesional perfectamente sensible, capaz de organizarse y movilizarse en función de sus propios intereses. Naturalmente, un primer resultado no es un objetivo final. Pero la constatación de que el teatro es un sector vivo, interpelante, capaz de conducir sus propias iniciativas, justifica por sí la moderada intervención del Estado, aunque comprometa a renglón seguido a los gestores de la cosa pública a entablar un debate con sus interlocutores teatrales, para establecer en el futuro cuál sea la forma de organización de la vida teatral capaz de plantear y resolver los siempre aplazados problemas —muchos de ellos de orden infraestructural— que impiden desde siempre el desarrollo de nuestra escena.

Un punto de partida para esa imprescindible reflexión puede arrancar del convencimiento de que —tal como ocurre en los países de nuestro marco europeo— sin la ayuda de las instituciones del Estado resultará imposible cualquier intento de normalizar la vida teatral en nuestro país. Pero la forma en la que la intervención pública se produzca dependerá fundamentalmente de la capacidad de renovación del propio sector teatral, de sus recursos para adecuarse a una sociedad cambiante y de la agilidad y la creatividad que sea capaz de imprimir a su gestión. Parece evidente que una copia y traslado tardío de los viejos modelos de organización teatral producidos en el centro y norte de Europa difícilmente responderia a nuestras circunstancias históricas, en un momento, además,

en que se ha hecho patente la crisis de las grandes instituciones teatrales europeas, nacidas al término de la segunda guerra mundial. Pero no será menos cierto que la solución a los endémicos problemas de nuestro teatro pasa por una profunda revisión de los modos de producción y sin duda por el restablecimiento de la iniciativa de los propios profesionales en torno a fórmulas de organización y producción que por su agilidad y dinamismo les permitan asegurar la continuación de su trabajo y de su investigación. La modernización de los teatros públicos, cuya existencia nadie parece poner en duda, aunque su diseño, gestión y funcionamiento sean mejorables, debe tener como contrapartida nuevos modelos de producción que aseguren la iniciativa privada, entendiendo por ella el rescate del protagonismo del sector teatral.

La articulación de un sector de iniciativa privada y respaldo público, mediante fórmulas de economía mixta, que permitan la estabilidad de los profesionales puede ser uno de los grandes desafíos para los próximos años, cuando ya comience a contarse, además, con la reapertura de un buen número de teatros de titularidad pública, restaurados y devueltos a su uso en numerosas ciudades de nuestro país. Un dato que hará también evidente la necesidad de colaboración y compromiso ya emprendidas entre los responsables de la política teatral en las comunidades y los municipios.

A la izquierda, sede del Ministerio de Cultura. Sobre estas líneas espectadores a la puerta del María Guerrero, Centro Dramatico Nacional. (Fotos: Zavala y Rodríguez).

Si las razones de racionalidad, oportunidad o necesidad política no fueran suficientes para obligar al diálogo y el entendimiento entre el sector teatral y las administraciones públicas, hay un último argumento irrebatible. La recuperación del pulso de nuestra vida teatral se está produciendo en presencia de un sector de la sociedad cada día más sensible y participativo, cada día también más exigente y maduro, que reclama, en su calidad de espectador adulto, el acceso a unos bienes de cultura a los que tiene derecho. □

José Manuel Garrido Guzmán es el director del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). Ministerio de Cultura.

UNA BISAGRA ENTRE LA CREACIÓN Y LA DEMANDA

MANU AGUILAR

Es notorio que los dirigentes socialistas en el campo de la cultura, cuando llegaron al poder, realizaron encuestas, trabajos informativos, encuentros con distintos sectores, con el fin de recoger otros puntos de vista que serían complementarios para la política teatral a desarrollar en la primera legislatura. Por otra parte, la realidad cultural se encontraba con dos referencias capitales: por un lado, la expectativa creada en los ciudadanos y que generó una demanda cultural a la que había que responder de inmediato; por otro, el paralelo proceso, aún no terminado, de la nueva configuración del Estado de las Autonomías y lo que esto conlleva de transmisión de responsabilidades y competencias a otras instituciones.

Esta situación provocó una cierta desconexión, demandó esfuerzos institucionales múltiples que, en muchas ocasiones, no servían sino para satisfacer coyunturalmente una exigencia cultural inmediata. La inflación de festivales sería una muestra y, para las gentes del teatro, la imagen de un personaje construido "desde fuera", sería válida para caracterizar dicho proceso.

Teniendo en cuenta esta situación, la Administración central y, en este caso, el INAEM, se dispuso a trabajar hacia el futuro, paralelamente el proceso de imprescindible ordenación del sector teatral emprendido y organiza un primer encuentro entre profesionales del teatro y representantes políticos de las distintas instituciones con el objetivo de recoger y proyectar referencias para la creación de un circuito de Teatros Públicos. De los resultados de esta conferencia, celebrada en la ciudad de Zaragoza en mayo de 1985, se proyecta teóricamente la necesidad de tal circuito para realizarlo, como primera prueba, en el año 1987. Sin embargo, la tensión en la época del referéndum y la dedicación y falta de perspectivas que se producen con motivo de las elecciones legislativas aconsejan el retraso en su puesta a punto.

Ahora, en el momento de escribir estas líneas, que es el de la planificación y confrontación de la política teatral para los próximos años, se dan una serie de elementos para acometer esta tarea: conocimiento exhaustivo de los distintos planos de la realidad teatral; voluntad política para emprender planes a más largo plazo; disponibilidad económica para iniciarlos; proceso de clarificación de las competencias y responsabilidades de las distintas CC.AA., acompañado de un deseo de articulación de las mismas; estudio y disección de otros circuitos en marcha en otros países europeos para su coherente aplicación a la estructura territorial del Estado español; elaboración de un censo casi totalizador de los locales teatrales públicos, semipúblicos y privados; primeros resultados del Plan de Rehabilitación de más de cincuenta teatros públicos por parte del M.O.P.U. y del Ministerio de Cultura; preparación profesional de personas y equipos de dirección de edificios teatrales.

Por último, en estas líneas pero en primer lugar en la planificación de este circuito, los objetivos que se desean cumplir. En este sentido, frente a alguna opinión de creadores de teatro, la Administración debe actuar de bisagra mediadora, interviniendo definidamente entre la oferta de creación y la demanda del público, no solamente allí donde se produce teatro sino donde se recibe y debe recibirse; es decir, potenciar un equilibrio de solidaridad interregional como corresponde a la acción cultural del Estado. Potenciar, por la continuidad de la presencia de espectáculos teatrales en todo el territorio, el hábito constante del espectador, principio fundamental a desarrollar sin que el ciudadano quede inerme ante una oferta desigual, incompleta, fuera de sus referencias culturales, abandonando la idea y el desarrollo de una oferta no articulada y continua y, por tanto, no arraigada y que desaparece cuando los elementos promotores dejan de actuar. Desarrollo armónico de la comunidad cultural con igualdad de oportunidades para los espectadores consumidores de cultura teatral, conformando su mayor participación y compensando culturalmente su aportación indirecta al Estado. Por último, ir caminando en la devolución de los bienes culturales hacia los ciudadanos, hacia la sociedad civil y, aunque parezca una falacia, redistribuir territorialmente y hacia los núcleos consumidores los costes y el esfuerzo del desarrollo teatral de todos y para todos.

En fin, un servicio obligatorio del Estado. □

Un aspecto de la Conferencia de Teatros Públicos celebrada en Zaragoza. (Foto: Fernando Suárez).

RESTAURAR EL TEATRO

JAVIER NAVARRO DE ZUVILLAGA

Que el teatro es imitación de la vida es una verdad que no ha perdido vigencia desde que Aristóteles la enunció. En el teatro nos vemos sobre el escenario. Así podemos decir que el escenario es nuestra casa. Por eso el teatro de una ciudad es la casa de los ciudadanos.

Este es, sin duda, el planteamiento que dio lugar a que en casi todas las ciudades españolas que tenían conciencia de serlo, en la segunda mitad del pasado siglo, se construyera un teatro.

Aún está por hacer público el inventario de todos los teatros españoles construidos entre 1860 y 1910, pero, por lo que sabemos, son muchísimos. Pues bien, todo este patrimonio, que es doblemente cultural —por ser arquitectónico y por ser teatral—, ha sufrido un terrible abandono durante décadas, sobre todo en las ciudades que no son Madrid ni Barcelona.

En éstas la cultura oficial ha mantenido vivos a los teatros más importantes y también a muchos de los de menor importancia. Naturalmente la empresa privada ha contribuido también a la vitalidad de estos últimos, si bien en muchos casos descuidando el mantenimiento del edificio, y en algunos, como el Teatro Eslava y el Teatro Barceló de Madrid, haciéndoles perder su función transformándolos en discotecas, por no mencionar los que cayeron bajo la piqueta, como el Teatro Goya, también de Madrid.

En las otras ciudades, la inmensa mayoría se transformaron en cines o bingos, incluso algunos de propiedad municipal, como si los ayuntamientos hubieran olvidado la función social del teatro.

Felizmente el Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, a través de su Dirección General de Arquitectura, decidió en 1983 iniciar un plan de recuperación de este patrimonio arquitectónico, seleccionando aquellos casos que, siendo de propiedad municipal, ofrecieran mayor interés arquitectónico. Evidentemente el criterio es correcto, no podía ser otro. Conviene recuperar lo más interesante y conviene también asegurarse de que esa recuperación pueda tener un futuro viable: de ahí que tuvieran que ser de propiedad municipal.

La Dirección General de Arquitectura seleccionó a un grupo de arquitectos, encargándoles en una primera fase el levantamiento de los planos de los teatros y los informes previos que decidieran y valoraran las obras necesarias para la rehabilitación de los teatros.

Posteriormente, esa Dirección General ha llegado a diversos convenios con el Ministerio de Cultura, las comunidades autónomas implicadas y los ayuntamientos propietarios de los edificios para la financiación de las obras, y ha encargado los proyectos de ejecución y las correspondientes direcciones de obra a los arquitectos.

De los 41 teatros estudiados en la primera fase se han iniciado las obras en muchos de ellos, estando algunas muy avanzadas, y quedando por adjudicar, ya presentado y aprobado el proyecto, las obras de los restantes teatros.

Con el fin de divulgar la riqueza patrimonial de nuestros teatros y los trabajos de recuperación iniciados, la Dirección General de Arquitectura montó en diciembre de 1984 una exposición denominada "Arquitectura teatral en España", en la sala de exposiciones del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, en la que estaban documentados treinta teatros, pertenecientes a la segunda mitad del siglo pasado, en los cuatro aspectos que comprendía la exposición: el edificio teatral en su entorno urbano, el lugar del espectáculo, la maquinaria escénica y los espacios sociales del teatro.

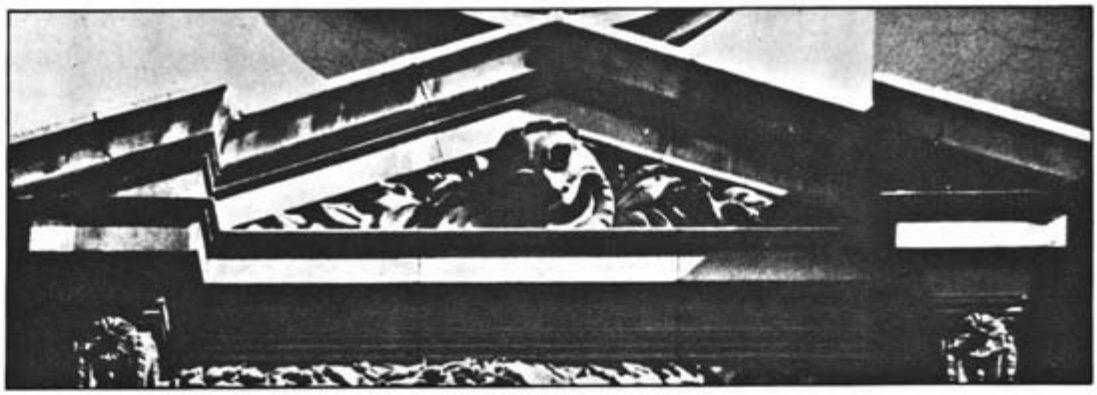
Posteriormente, en abril de 1986 y en la misma sala, se montó otra exposición titulada "Proyectos de la Dirección General de Arquitectura y Edificación", en la que, entre otras cosas, se presentaba una sección bajo el epígrafe "Recuperación de teatros del siglo XIX", en la que figuraban los proyectos de restauración de dieciséis de los teatros, estando las obras de la mayoría de ellos ya en marcha.

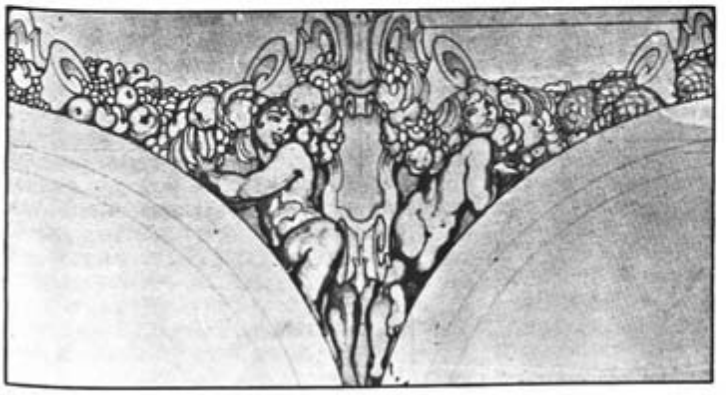
Debemos señalar aquí que la labor de restauración de los teatros va complementada, en el encargo realizado por la Dirección General a los arquitectos, con el equipamiento suficiente en cuanto a maquinaria y dotación del escenario como para que los teatros puedan funcionar de una manera actualizada. Esta parte de la obra está financiada por el Ministerio de Cultura a través del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

La labor realizada por la Dirección General de Arquitectura con nuestro patrimonio arquitectónico teatral es, sin alguna duda, encomiable. Aparte del indudable valor artístico de los teatros, la importancia del edificio teatral como señal de identidad ciudadana, como símbolo cultural y, lo que es aún más interesante, como recipiente de futura realidad cultural, hacen ver con claridad la justeza de dicha labor.

Pero precisamente por esa importancia debemos llamar aquí la atención sobre el hecho de que todo el esfuerzo realizado por el Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, con la colaboración del Ministerio de Cultura, las comunidades autónomas y los ayuntamientos, sería baldío si estos últimos organismos locales no se plantean seriamente la labor a realizar en estos teatros cuando ya estén, por obra y gracia de los arquitectos restauradores, en disposición de funcionar a pleno rendimiento.

Se supone que cuando los ayuntamien-





TEATROS INCLUIDOS EN EL PLAN DE RESTAURACIÓN

ANDALUCÍA

* Teatro Apolo (Almería).
Gran Teatro Falla (Cádiz).
Gran Teatro (Huelva).
* Teatro Cervantes (Málaga).
Teatro Lope de Vega (Sevilla).
Teatro Olivares Beas (Arcos de la Frontera).

ARAGÓN

Teatro Principal (Zaragoza).
Teatro Bellas Artes (Tarazona).

ASTURIAS

* Teatro Campoamor (Oviedo).
Teatro Palacio Valdés (Avilés).

BALEARES

Teatro del Borne (Ciudadela).
Teatro Solá Augente (Mahón).
Teatro Principal (Mahón).

CANARIAS

Teatro Guimerá (Santa Cruz de Tenerife).
Teatro Pérez Galdós (Las Palmas).

CANTABRIA

Teatro Municipal (Reinosa).

CASTILLA y LEÓN

Teatro Principal (Palencia).
Teatro Nuevo (Ciudad Rodrigo).
* Teatro Juan Bravo (Segovia).
Teatro Municipal (Benavente).
Teatro Principal (Zamora).
Teatro Principal (Medina de Rioseco).
Teatro Latorre (Toro).

CASTILLA-LA MANCHA

Teatro Principal (Almansa).
* Teatro Municipal (Almagro).
Teatro Ayala (Daimiel).
* Teatro Rojas (Toledo).

CATALUÑA

Mercado de las Flores (Barcelona).

EXTREMADURA

Teatro López de Ayala (Badajoz).

GALICIA

Teatro Municipal (Santiago de Compostela).
Teatro de la Beneficencia (Santa Marta de Ortigueira).
Teatro Principal (Tuy).

MURCIA

Teatro Vico (Jumilla).
Teatro Guerra (Lorca).
* Teatro Romea (Murcia).
Teatro Municipal (Yecla).

RIOJA

Teatro Bretón de los Herreros (Haro).
Teatro Bretón de los Herreros (Logroño).

COMUNIDAD VALENCIANA

* Teatro Principal (Valencia).
Teatro Principal (Alicante).
Teatro Municipal (Alcoy).

PAÍS VASCO

* Teatro Arriaga (Bilbao).
Teatro Principal (San Sebastián).

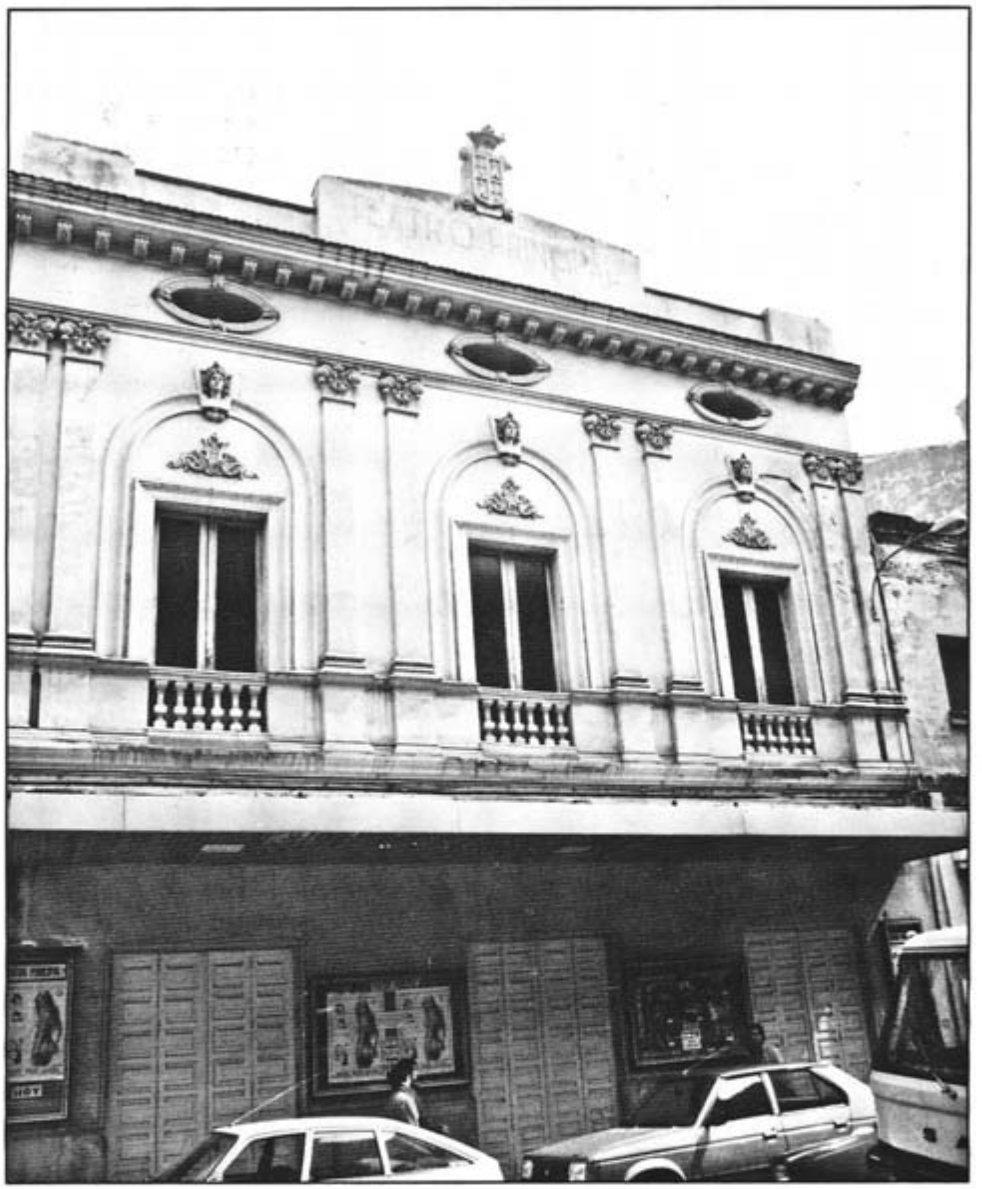
(*) Primera fase. Obras de restauración avanzadas.

(1) Teatro Fortuny de Reus. (2) Teatro Español de Madrid. (3) Teatro Real de Madrid. (4 y 5) Liceo de Barcelona. (6) Teatro de La Zarzuela. (7) Teatro Arriaga de Bilbao. (8) Teatro Principal de Alicante. (9) Lope de Vega de Sevilla. (10) Teatro Real de Madrid. (11) Teatro Municipal de Figueres. (12) Teatro Falla de Cádiz. (13) Boceto de la decoración mural del Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria.

to correspondientes han aceptado la ayuda de la Dirección General de Arquitectura e incluso ellos mismos han invertido sumas sustanciosas en la rehabilitación de sus teatros, es que eran conscientes de que estaban haciendo una inversión a la que hay que sacar un rendimiento cultural.

En este sentido, creemos oportuno señalar que, aunque los teatros sean de propiedad municipal, su buen funcionamiento no depende sólo del Ayuntamiento, sino también de las demás entidades y organismos locales, así como de los propios ciudadanos. Así para asegurarse de la participación de todos ellos se debería crear una especie de "patronato", donde deberían estar representados, aparte del propio Ayuntamiento, la Diputación y/o la comunidad autónoma correspondiente y las asociaciones culturales, comerciales e industriales y cuantos grupos representativos haya en la ciudad. De esa forma el funcionamiento del teatro irá por buen camino.

Entre todos los teatros que se están restaurando, cuya lista se incluye como apéndice de este artículo, hay algunos casos en los que la restauración del edificio existente no sería suficiente para que la ciudad disponga de un teatro con todos los servicios necesarios. Un ejemplo claro a este respecto es el Teatro Principal de Palencia. Este teatro, que dispone de una sala y una fachada principal de grandes valores arquitectónicos, adolece de falta de espacio para los servicios mínimos que un teatro requiere. No dispone sino de unos pocos camerinos (por otra parte, en estado ruinoso) y un pequeño almacén, situados a ambos lados del escenario, ocupando los llamados "hombros" del mismo, que son espacios que deben quedar libres para el buen funcionamiento de la escena; entre otras razones porque en esos espacios han de esperar los actores para hacer sus salidas a escena y porque en ellos se debe situar la maquinaria de contrapeso de los distintos cortes del telar, de la que ahora carece. Así pues, una buena restauración de este teatro, y así se ha planteado en el proyecto, debe llevar los camerinos y almacenes a otra parte. Desgraciadamente no hay sitio para ello en lo que es el actual teatro. ¿Qué decir entonces de los talleres y las oficinas, absolutamente indispensables para el buen funcionamiento de un teatro? Casualmente el solar anexo al Teatro Principal de Palencia es de propiedad municipal, como el teatro, no tiene uso definido en la actualidad y además el Ayuntamiento, consciente del problema, lo cede para la ampliación del teatro. El problema está en la financiación de esa ampliación, ya que el Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo bastante hace con financiar gran parte de la restauración del edificio actual y el Ayuntamiento de Palencia con poner el resto. He aquí un caso típico en el que una actuación (la restauración del teatro actual) lleva a la otra (la ampliación del mismo). La palabra al respecto la tiene, en este caso, la comunidad de Castilla-León.



Fachada del Teatro Principal de Palencia. En página 55, interior del mismo teatro en restauración. (Fotos: Javier y Tomás).

Si todo llega a buen fin, España dispondrá en breve plazo (tres o cuatro años) de un buen número de teatros, edificios que forman parte de su cultura y tradición, en perfectas condiciones de uso y con todos los servicios, maquinaria escénica actualizada incluida, que se pueden desear. A partir de ahí la labor que en ellos se realice dependerá, en primer lugar de sus propietarios, los ayuntamientos. Pero los ciudadanos también tienen su responsabilidad: deben constituirse en eso que se llama el público y en un público que exija buen funcionamiento y calidad en los espectáculos.

Materia prima hay, así que a ver si entre todos conseguimos que, además de los teatros, se restaure el teatro. □

RETRATO INTERMITENTE DEL ESPECTADOR TEATRAL

ALBERTO FERNÁNDEZ TORRES

Lo de la recuperación del público teatral parece que ya no hay quien lo pare. Se discutió en su día —y con razón— el grado de fiabilidad de unas estadísticas que por su carácter aproximado y su cutrez general apenas merecían el nombre de tales. Se ha discutido hasta la saciedad la importancia cualitativa de esa recuperación —si es o no para tanto, vamos— y las causas que la han provocado. Pero en lo que ya casi nadie se mete es en el hecho incontrovertible de que brujas, haberlas haylas. Importante o no, firme o no, suficiente o no, la recuperación se ha producido. Y la cifra de 900.000 espectadores incorporados a las salas madrileñas entre 1982 y 1985 viene a ser algo así —y perdón por la comparación— como las cifras de los asistentes a las manifestaciones antigolpistas y antiotanistas: no importa tanto su exactitud estadística como su valor referencial.

En definitiva, y como apuntaba Barthes, lo esencial para que una afirmación se convierta en verdad no es su grado de correspondencia con la realidad, sino el convencimiento que pone en ella quien la formula. En otras palabras, que la recuperación de público se ha producido, más que nada, por la vehemente voluntad del medio teatral de afirmar que tal fenómeno había tenido lugar. A la selección española le pasó en los Mundiales de fútbol algo semejante: teníamos un equipo apañadito, pero todos nos empeñamos con inquebrantable convicción en que aquello era una potencia balompédica y al final el equipo no se coló en semifinales por verdadera mala pata. Poco extraño resulta, entonces, que después de varias temporadas hablando de la recuperación de público las cutres estadísticas del medio teatral vayan y digan que sí, que novecientos mil más en Madrid en sólo tres años. Uno, la verdad, no aspiraba a tanto.

FOTO: CHICHO

EL ESPECTADOR SIN ROSTRO

En fin, que serán 900.000 o los que sean. Pero lo cierto es que son un montón. El problema inmediato que se nos plantea es de carácter más cualitativo. En efecto, sabemos —hasta donde podemos saberlo— *cuántos* son, pero no *quiénes* son. Sería bueno poder contar con una encuesta cualitativa que nos permitiera definir quiénes son esos misteriosos millares de individuos recuperados, aunque la verdad es que pedir encuestas cualitativas cuando las cuantitativas son todavía tan más o menos, es probablementes demandar goyerías. Por otro lado, conviene defenderse del modelo habitual que se suele seguir en estos casos: esas fichas que se entregan a los espectadores a la entrada de los locales para que después las depositen, convenientemente cumplimentadas, a la salida de la función. Al final, nunca terminamos enterándonos de la estructura social del público que va al teatro, sino de la estructura del público que, yendo al teatro, tiene después tiempo y ganas de rellenar la ficha, lo cual seguramente es del mayor interés, pero no es lo que queremos saber.

Las conclusiones basadas en las impresiones oculares tampoco son buenas. Una visita a las colas de las taquillas revela que hoy va al teatro un conjunto de individuos de clase media y media-alta tan variopinto sociológicamente, que bien puede sustentarse la impresión —"invención científica" lo llamaría uno— de que el *nuevo público teatral* no existe por la sencilla razón de que no es un público que acude al teatro, sino que acude selectivamente a algunos espectáculos teatrales de éxito. En otras palabras, que no es un público que *va al teatro* genéricamente (al revés que el público cinematográfico, que sí asume por lo general que *va al cine* y no a películas concretas), sino a espectáculos teatrales determinados.

En realidad, tal es lo que parece confirmar una lectura atenta de las conclusiones de la encuesta que sobre el público teatral hizo el Colectivo Margen para el Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música (INAEM). Subrayaba el estudio que el sector de la demanda cultural que comenzaba

La temporada 84-85 sumó 900.000 espectadores más en los teatros de Madrid. (Fotos: Zavala y Suárez).

a replantearse su asistencia a los locales teatrales entraba en el grupo de lo que Margen calificaba de "aficionados ocasionales", que acuden sólo a espectáculos que les ofrecen alguna garantía firme de calidad. Y también, aspecto este del mayor interés, que podía considerarse como *público perdido* un segmento de la demanda compuesto por personas de edades comprendidas *exclusivamente* entre los 28 y los 40 años "que fue echado del teatro en el momento de la ruptura (...) o durante la transición". Lo cual es tanto como señalar que es incorrecto afirmar que hay *recuperación* de público, toda vez que no es el público "perdido" durante la transición quien vuelve a ocupar hoy las salas sino espectadores "ex novo". Curioso, ¿no?

Ahora bien, si todo esto es cierto —y parece serlo— nos encontramos ante un problema bastante peliagudo. Si esos 900.000 espectadores no pertenecen al segmento de la demanda que se "perdió" durante esa "ruptura democrática" que tan pocos destrozos ocasionó, si esos 900.000 espectadores forman parte de una amalgama errática y ocasional, ¿cómo identificarlos? Por otro lado, aunque la realidad demuestre lo anterior, la sociología no puede aceptarlo, no puede admitir a ese "espectador sin rostro", no puede tolerar —ni es verosímil tolerarlo— que sea posible la existencia de un conjunto de 900.000 espectadores que carezcan de mínimo común múltiplo, que no tengan otro rasgo en común que el carecer de rasgos comunes. Eso vendría a ser como el chiste de los 500.000 gallegos que iban llorando por una calle porque les habían dejado solos... y se habían perdido.

EL CAMINO DE VUELTA

Intentémoslo al revés, mediante un ejercicio de inducción. Puesto que no podemos saber a ciencia cierta *cómo es realmente* ese nuevo espectador que repuebla las sales teatrales, intentemos averiguar *cómo debería ser.*

Para ello, contamos con la exhaustiva encuesta de Margen. Es decir, que, puesto que se trata mayoritariamente de un espectador de carácter ocasional y no aficionado —y si los silogismos no mienten— por fuerza debe ser un individuo que esté sociológicamente capacitado para superar de tanto en tanto las barreras o "desmotivaciones", identificadas por el estudio de Margen, que le han alejado hasta ahora de las salas teatrales. Vamos a ello.

Ocioso es decir que nuestro espectador es madrileño, ya que la estadística que nos señala la existencia de 900.000 nuevos espectadores sólo se refiere al mercado teatral capitalino. Tenemos, pues, a un individuo "enteramente parecido a un ser humano", terriblemente urbano y de clase

media o media alta, ya que ésta es la única que —salvo para el caso de la "revista"— se siente significativamente atraída por la oferta teatral comercial.

Se trata, además, de un individuo especialmente sensible al abaratamiento relativo del precio de las localidades, pues la encuesta nos dice que es el alto coste de los espectáculos teatrales —en relación con la expectativa fiable de goce que ofrecen (y en relación con el resto de las ofertas culturales)— la principal barrera disuasoria que debe superar este grupo de espectadores. Lo cual quiere decir que nuestro espectador tampoco es precisamente un potentado. Se ve en la necesidad de seleccionar y sopesar su consumo cultural entre posibilidades alternativas y económicamente excluyentes. Es, pues, una persona sujeta a un salario limitado, a una nómina, lo cual nos encamina hacia profesionales o empleados de situación relativamente desahogada, o hacia estudiantes universitarios que poseen ciertos recursos por razones familiares o que consiguen algún que otro ingreso extra trabajando.

De todas formas, de estos últimos, más bien pocos. El estudio de Margen señala que existe un segmento de público *fiel* que se compone mayoritariamente de individuos de clase media o media alta y más de 45 años de edad, y que ha seguido mostrando un apego estable a determinados géneros teatrales, a determinados actores/actrices, o, incluso, a determinados locales. Por otro lado, están las personas de menos de 25 años, que se sienten mayoritariamente desmotivadas económica y culturalmente frente al teatro, salvo frente a espectáculos de colectivos independientes o, en algunos casos, frente a espectáculos de los locales públicos que presentan menor precio. Ni del primer grupo mencionado, ni del segundo forman, pues, parte de nuestros "espectadores ocasionales". Nos quedan, entonces, individuos de entre 25 y 45 años que se sienten atraídos, según declaración propia, por la comedia y la revista, por los espectáculos de calidad y por la oferta institucional, en este orden.

Este individuo de entre 25 y 40 años, además, suele leer la prensa. La mayor parte de los encuestados de esta investigación sociológica insistieron en que "la noticia teatral no llega", que se enteran tarde y mal de los estrenos y que, cuando quieren darse cuenta, el montaje al quieren ir ha volado del cartel. Esta importante barrera sólo puede ser limitada o superada por un espectador que llegue con facilidad a esa "noticia". Y, para ello, no hay más que dos vías: la prensa y, según reconocen los interesados, el "boca a boca". Es decir, que nuestro hombre, aparte de leer habitualmente el periódico, tiene contactos permanentes, familiares o amistosos, con personas que, como él, están más o menos al tanto de la oferta teatral. Esta hipótesis se ve reforzada por el hecho de que la abrumadora mayoría de los encuestados reconoce que al teatro va siempre de manera gregaria, en grupos de amigos o conocidos, jamás a solas (lo que constituye, por cierto, una de las más llamativas y sintomáticas diferencias entre la *forma de consumo cinematográfica* y la *forma de consumo teatral*). Y, de paso, ocurre que nuestro hombre, además, no suele ser hombre, sino mujer. En efecto, la encuesta señala que el público femenino de entre 25 y 40 años es más proclive a la asistencia a los locales teatrales, especialmente en el segmento de público "no aficionado" pero "favorable" al consumo teatral.

Es, no cabe duda, un espectador culto. No intelectual, probablemente, pero sí culto. Lo demuestra el hecho de que la mayoría encuestada opine que es precisa una cierta formación cultural —unos ciertos conocimientos previos— para disfrutar con el teatro. Y, atención, que aquí lo decisivo, lo que nos permite calificar de culto a este nuevo espectador, no es el hecho de que sea preciso un nivel cultural mínimo para sentir el placer teatral, sino *que el público que ahora se incorpora al teatro esté convencido de ello*. Eso, en un país en el que poca gente no perteneciente a los medios de la industria cultural está dispuesta a autodefinirse como *culta*, es todo un síntoma.

Pero es que, además, el tipo de teatro que este segmento de la demanda declara preferir es el de "calidad", el que "conecta con los problemas de hoy", lo cual es tanto como decir que, para ellos, la asistencia al teatro está desprovista de banalidad: uno va a disfrutar en el teatro con una forma de consumo cultural, y aquí no caben frivolidades. Por otro lado, este segmento no se ha sentido desanimado —muy al contrario— por una oferta institucional que pone el acento en la vertiente *cultural* (en el sentido humanista de la palabra) del teatro, basada más en el director y la compañía como figuras, que en el actor o actriz individual. Cuando estos ultimos han atraído fuertemente a nuestro espectador es porque han llevado a cabo ese tipo de ejercicio de extenuación física que tanto se valora hoy en el intérprete, lo cual es muy propio del *gusto cultural dominante* hoy en día. Por último, es un espectador que no se siente acoquinado por el rito social que conlleva la asistencia al teatro. Este aspecto, que desalienta a los sujetos de estrato social más popular y a los jóvenes en general, es, antes al contrario, motivo de atractivo para nuestro "neoespectador". Al fin y al cabo, ir al teatro es una forma de *ver y dejarse ver* muy propia del comportamiento social actual, del "post" y de la "movida" en versión treinteañera: es importante reconocerse como pertenecientes al colectivo de *los que están*.

MUERA LA ESPOSA, VIVA LA AMANTE

Algo curioso que se adivina en esta recuperación de público es que parece estar dando fin a las fidelidades teatrales. Al menos, no las alimenta. Razonemos por exclusiones: el sector popular de la demanda teatral ha ido siempre y sigue yendo a la "revista", género que apenas se ha visto influido por la recuperación, salvo por el hecho de que se incorpora a sus productos más cultos una porción no excesiva de público compuesta de profesionales treintañeros, los espectadores de más de 45 años han ido y siguen yendo a ver a *sus* actores y a sentarse en *sus* localidades; los jóvenes de menos de 25 años apenas van a algunos productos de teatro institucional e independiente. ¿A dónde queremos ir a parar? A que todo el nuevo público que ha protagonizado la recuperación de espectadores en locales y ofertas tan dispares como el CDN y el Teatro de la Comedia, la Sala Olimpia y el Monumental, el Bellas Artes y el Español parece tener las mismas características sociológicas. Es decir, que a una diversificación de la oferta teatral ha respondido una homogeneización de los espectadores: una masa de público que parece a la vez idéntica y heterogénea porque lo que le caracteriza no son ya sus fidelidades teatrales, políticas o ideológicas, sino su edad, sus ingresos, su nivel cultural y su concepción de lo que es consumir teatro.

Despolitizada casi ya la *forma de consumo teatral*, el votante de Izquierda Unida no tiene por qué rechazar la asistencia a una comedia de Alonso Millán o Santiago Moncada. El joven profesional de derechas puede considerar muy entretenido un texto de Fermín Cabal o Francisco Ors, y alabar el buen verbo de Gala, por más que éste sea antiatlantista. En cuanto a la oferta institucional, hay que ser ya muy cerril para discutir el hecho de que —rojos y todo— Lorca, Valle, Brecht..., eran grandes autores. Y a Chejov, ¿quién puede discutirlo?

En efecto, los profesionales del medio teatral que contestaron a la encuesta de Margen reconocieron que "ahora la gente ya va a todo". Nadie se casa con un género teatral en exclusiva. Todos los espectadores coquetean con todos los géneros. En definitiva, nuestro neoespectador, ese treintañero, profesional, culto él y con voluntad de "yuppie", tiene para el teatro un concepto de la moral y de la fidelidad bien acorde con los tiempos: sí a las amantes, no a las esposas...

Pena que un retrato que "casa" tan bien resulte tan sospechosamente tópico... □

Teatro

La temporada 84/85

TEATRO DE LA A. Madrid

Grupo de teatro de marionetas formado en 1980 por ex-miembros del grupo Caligüeba. Han participado en la decimotercera edición del Festival P.I.F., Zagreb; en el XII Festival de Sitges, y en los de Títeres de Madrid, Barcelona, Zaragoza y en el Internacional de Tolosa. Su última producción, *Panaché Principino*, original de Alberto Urdiales y Carlos López, en la que mezclan actores y marionetas, se estrenó en Madrid en 1985.

MORIR DE AMOR

De Alberto Urdiales. Intérpretes: Mayte Fernández, Araceli Sanz, Alberto Urdiales, Carlos López y Lourdes Sánchez. Estreno: 1 de diciembre de 1984.

LA CIMA DE LA ATALAYA O ¿SIGUE PRESA LA PRINCESA?

De Alberto Urdiales. Intérpretes: Mayte Fernández, Araceli Sanz, Alberto Urdiales, Carlos López y Lourdes Sánchez. Estreno: 1 de diciembre de 1984.

PANACHÉ PRINCIPINO

De Alberto Urdiales y Carlos López. Intérpretes: Mayte Fernández de Caso, Araceli Sanz Nieto, Alberto de la Fuente Galeano, Lourdes Sánchez del Aguila y Alberto Urdiales Valiente. Estreno: 21 de mayo de 1985.

"En el primer bocado de este panaché, el que lleva por título La cima de la atalaya, *una princesa con problemas de conciencia, encerrada en un torreón junto a su criada, gordona y mantecosa, espera la escalada providencial de un príncipe fetén dispuesto al casorio. En el segundo,* Cremor tártaro, *la princesa desmelenada, visita a un lánguido príncipe con la esperanza de ocupar junto a él el trono de Tartaria.*
(...) Nuestras leyendas se retuercen, pues lacayos, criadas y demás personajes son herméticos, mafiosos, están marcados por la literatura, sus acciones no son suyas, se deben a su tradición y si no la cumplen, si evolucionan, provocan el escándalo, resultan forzados al esperpento, a la primitiva teatralidad lejana al naturalismo y dentro del aspaviento y el cuelgue". (Programa).

"... La última compañía que ha hecho aparición en el sala es el Teatro de la A, derivación de otro antiguo colectivo denominado Caligüeba, especializado en montajes infantiles de títeres y marionetas y dirigidos ambos por Alberto Urdiales.
Teatro de la A muestra un brillante espectáculo visual bajo el título Panaché principino, *remedo irónico y humorístico —con un bello y divertido lenguaje que entrelaza lo poético y lo estrafalario— de las empalagosas historias de príncipes surgidas de una estúpida literatura infantil. En el montaje, que incluye dos relatos escénicos (*Cremor tártaro o Cremor de Tartaria y La cima de la atalaya o ¿sigue presa la princesa?*), se combina el trabajo de actor con marionetas de varilla, de tamaño natural, magníficamente diseñadas por Urdiales y un espléndido, colorista e imaginativo despliegue de vestuario y máscaras que contribuyen al elevado grado de plasticidad del espectáculo. Falta, sin embargo, dimensión dramática, contenido argumental y ritmo en las escenas, carencias que afectan, sobre todo, a la primera historia, excesivamente larga, vacía de acción, que se suple, en parte, con el ingenio de la fraseología y el correcto desenvolvimiento de los actores.* (Juan C. Avilés. "Guía del Ocio". Madrid, 27 de mayo al 2 de junio de 1985).

COMPAÑÍA DE ACCIÓN TEATRAL. Madrid

Formada por Juan Antonio Hormigón y Rosa Vicente, la Compañía de Acción Teatral inicia sus actividades en el año 1975, con el montaje de *Un hombre es un hombre*, de Bertolt Brecht. En 1979 montan *Los fabulosos negocios de Ivan Kreuger*, de Bergquist y Bendrik, y un año después, *Un día memorable en la vida del sabio Wu*, obra popular de la antigua China, en adaptación de P. Palitzsch y K. M. Webwer.
Uno de los trabajos más sobresalientes de la compañía de Acción Teatral es, sin duda, *La mojigata*, de L. F. de Moratín, cuyo materiales fueron recogidos en un volumen publicado en 1982, por la Delegación de Cultura de la desaparecida Diputación Provincial de Madrid. Con *La mojigata*, el grupo de Acción Teatral representó a España en el Festival de las Naciones de Venecia, año 1981.

Marioneta del Teatro de la A para "Panaché principino". En la página siguiente, dos escenas de "La vengadora de las mujeres", de Lope de Vega, por la Compañía de Acción Teatral. (Fotos: Fernando Suárez).

El último montaje de la compañía ha sido *La vengadora de las mujeres*, estrenada en el Festival de Teatro Clásico de Almagro, en el año 1984.

LA VENGADORA DE LAS MUJERES

De Lope de Vega. Adaptación: Juan Antonio Hormigón. Dirección: Juan Antonio Hormigón. Escenografía y figurines: Tomás Adrián. Intérpretes: Dionisio Salamanca, Nicolás Dueñas, Paco Racionero. José Pagán, José Luis Martínez, José González, Rosa Vicente, Miguel Palenzuela, Manuel Caiceo, Fernando Marín, Ana Arana Leza, Concha Goyanes y Jordi Elchabe. Estreno: 22 de septiembre de 1984. En el Festival de Almagro-84. Estrenada en Madrid en el Teatro Lara, el 17 de octubre de 1984.

"Es un espectáculo divertido, con una temática contemporánea, ya que ha sido considerada como una de las comedias "feministas" de Lope. Pero no sólo la mujer es protagonista de la obra, sino que el amor, en todas sus variedades, desempeña un papel principal. Mi personaje decide defender a la mujer frente al hombre, ya que no acaba de ocupar el lugar que le corresponde. Al final, encontrará una situación de equilibrio entre la razón y la naturaleza, pero sin hacer dejación de sus principios". (Rosa Vicente, en declaraciones a "El Correo de Andalucía". 16 de noviembre de 1984).

"...La vengadora de las mujeres, *texto de la última etapa de Lope, montado con pulcritud —y algún que otro factor de sorpresa, que no hace sino expresar la conciencia de que la historia ha de ser violentada, sacada de su normalidad dramática— y lleno de recovecos argumentales por los que, la verdad, resulta muy poco incitante transitar.*
Del amplio reparto, donde abundan nombres bien conocidos, es forzoso citar a Rosa Vicente, en la que sí se respira ese placer por hacer al clásico, sin el cual la partida está perdida". (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 27 de octubre de 1984).

"...Juan Antonio Hormigón, ha rebuscado en la numerosa producción de Lope de Vega y ha encontrado una obra, La vengadora de las mujeres, *de un feminismo algo trasnochado en sus planteamientos, pero que pudiera tener cierta vigencia: la mujer ilustrada que no quiere casarse porque considera que los hombres han humillado, despreciado y utilizado a las mujeres, no considerándolas sus iguales, sino seres inferiores. (...) El intencionado juego de la intemporalidad se queda en la pura apariencia, en los elementos externos, con lo que se crea una dicotomía que no beneficia en absoluto al montaje. Los dos personajes protagonistas van vestidos en determinado momento como si fueran la "Princesa Laia" y "Hans Solo" de "La guerra de la galaxias", pero sus comportamientos no responden en absoluto a este futurismo de ciencia ficción, que se mezcla además con príncipes vestidos de mafiosos "gansters". Escenografía y vestuario son, a nuestro entender, bastante desafortunados. (...) El trabajo de dirección y de intervención de los actores queda en una mediocridad poco convincente.* (Julia Arroyo. "Ya". Madrid. 22 de octubre de 1984).

"...Divertida empresa la de representar una comedia lopesca de amor y aventuras, no sólo desde una perspectiva radicalmente anacrónica, sino desde un desdoblamiento conseguido por medio un prólogo y dos interrupciones. (...) Lope no padece. La querella filosófica sobre el amor, (...) nada pierde por el hecho de que la marisabidilla princesa Laura (...), vista en su corte feminista hábitos de elegante caballero de hoy, ni porque los que adornan la figura de Federico-Lisardo sean (...), graciosamente actualizadores y fantásticos. (...) ¿Es válido tratar de este irrespetuoso modo a los clásicos? La discusión podría prolongarse y complicarse. Cuidado con caer en la intransigencia de los doctos. La tarde que el crítico asistió a la función, el público era básicamente juvenil y, por las muestras, muy novicio en el disfrute de los goces del teatro. Lo pasó en grande. Se dejó sorprender por todo, gritó, río, se asustó. Para esos jóvenes, Lope de Vega no será un carroza aburrido, sino todo lo contrario. Dato positivo.
La interpretación estaba marcada en el sentido de la conversación del verso. Se percibía claramente el designio y hay que hacer un discreto elogio de los actores. Destaquemos por su entorno a Rosa Vicente, segura, simpática, convincente, y en torno a ella, el buen tono de Palenzuela, la coquetería de Concha Goyanes y la apostura de Nicolás Dueñas, al que, sin embargo, habría que hacerle frenar un poco su dicción, correr menos el verso para que no disminuyera su poder comunicativo..." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 23 de octubre de 1984).

ACUARIO TEATRO. Málaga

Procedente del grupo aficionado para niños Teatro Escuela Acuario, nace en Málaga en 1980 *Acuario Teatro*, dirigido por Diego Guzmán. Su actividad se circunscribe al teatro infantil y la llevan a cabo preferentemente en Andalucía.
Entre sus anteriores montajes cabe destacar *Palabras mágicas, El circo del señor Hércules, Pasacalles de la familia Balancheta, Como tú y A la conquista de la casa sin techo.*
Actualmente preparan *Los músicos de Bremen*, basado en el cuento de los hermanos Grimm, el único montaje, hasta ahora, que no ha partido de un texto original de Diego Guzmán.

A LA CONQUISTA DE LA CASA SIN TECHO

Texto y dirección: Diego Guzmán. Intérpretes: Carmen Domínguez, Manolo Rojas, Joaquín Núñez, Copi Artacho y Miguel Oliver. Estreno: 21 de marzo de 1985.

"Con La conquista de la casa sin techo *—"donde se puede crecer sin darse con las lámparas en la cabeza"—, continuamos nuestra línea de buscar el guiño del espectador en una sucesión de imágenes sugestivas, a modo de apuntes de la galería dramática. (...) Finalmente, toda la aventura se convierte en el sueño, precisamente, de uno de los personajes, quien se ve coartado por la imposición de ser "real", en un mundo antagónico, donde no cabe la fantasía ni la imaginación".* (Fragmento del programa).

COMPAÑÍA ADRIÁ GUAL. Barcelona

En 1960 se forma en Barcelona la Escuela de Arte Dramático Adrià Gual (EADAG) por iniciativa de Ricard Salvat. La EADAG se plantea el aprendizaje del "método" Stanislavski y de las enseñanzas de Brecht y Piscator, pero su creación responde a un movimiento del teatro catalán frente a la actitud oficial de la época. La preocupación mayor, en aquellos tiempos, era la creación de un Teatro Nacional, para lo que la EADAG contaba con dos claros puntos de referencia: Salvador Espriu y Bertolt Brecht.

Los talleres de la escuela dieron como resultado la creación de una compañía profesional, en 1962, cuya profesionalización completa no se produce hasta 1965. A pesar de haber estrenado obras de Espriu, Sartre, Brecht, Rusiñol, Handke, Pirandello o Adrià Gual con un éxito considerable, en 1978 se ven obligados a clausurar la escuela, aunque continúa la compañía con el montaje de los grandes clásicos, los autores catalanes y la predilección, ya antigua, por los principales nombres del teatro alemán.

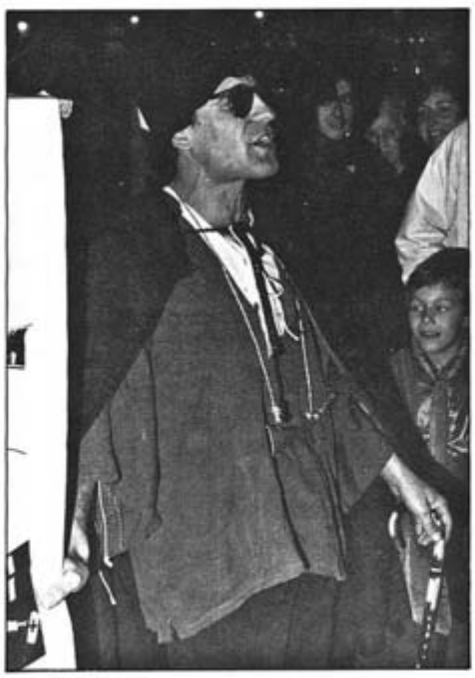
Entre sus montajes cabe destacar, *Ronda de mort a Sinera* y *Primera historia d'Esther*, ambas de Salvador Espriu, dos obras a las que la Compañía Adrià Gual ha vuelto con frecuencia. El último montaje del grupo es una adaptación del texto del primer Fausto que Goethe escribiera, *Urfaust*, estrenada en 1983 (10 semanas) en Barcelona y repuesta en 1985 en Madrid.

URFAUST

De Goethe. Versión y dirección de Ricard Salvat. Escenografía: Ana Bofill. Figurines: Jordi Pala. Música: Ana Bofill y J. M. Merenguer. Intérpretes: Manuel de Blas, Francisco José Basilio, Josep Madern, Juan Sala, Pep Comas, Gabriel Renom, Valter Cots, Isidor Barcelona, Angel Cerdaña, Rosa Gavín, Luis Gavasa, María José Calvo, María José Basilio y Ramón Pilaces. Reposición: 20 de agosto en el Templo de Debod. Madrid.

"...Nos llega un texto muy desigual, con largos monólogos, digamos que de teatro culto, junto a diálogos de una vulgaridad aplastante. Un proceso dramático entrecortado, con algunas escenas que no se justifican, como la de las brujas, faltando, sin embargo, otras secuencias que expliquen en la escena el proceso interno de ese Fausto, que pasa de anciano acosado de afán de sabiduría a joven inexperto, deseoso de la primera moza que se cruza en su camino. De aquí que el público conocedor del mito puede explicarse algo, pero lo que ve no le interesa, y el más novicio no llega a entender qué es lo que en la realidad de la ficción sucede.

Ricard Salvat, responsable de la adaptación castellana y de la dirección de la puesta en escena, no desvela misterios. La obra navega en un mar de perplejidades, sin una lectura clara y explícita. Manuel de Blas sobreactúa su Fausto viejo, de afectadas angustias. Apunta Juan Sala en su Mefisto algunos momentos logrados, pero sólo algunos. El Fausto joven lo viste Gabriel Renom de mozalbete caprichoso. Y Rosa Gavín es una triste y simple margarita..." (Julia Arroyo. "Ya". Madrid. 23 de agosto de 1985).



Una escena de "Urfaust", de Goethe, por la Compañía Adrià Gual. (Foto: Fernando Suárez). Abajo, Agustín Guevara en "El Bululú". En la página siguiente, dos momentos de "La Celestina", de Rojas, por el Teatro del Aire. (Fotos: F. Suárez).

"...El Urfaust, *escrito por Goethe hacia los 24 años de edad, es un grupo de escenas sueltas, unos fragmentos, en los que pesan el propio caos de Goethe, un lenguaje rococó, la leyenda deambulante por Europa del estudiante endiablado y un suceso cantado en coplas, el de una infanticida encarcelada y ajusticiada.*

Sueltas y caóticas quedan esas escenas en esta versión, apenas incrementadas por algunos puntos de sutura; mal dichas, mal iluminadas, mal sonorizadas. (...) Hay bastantes sospechas de que Goethe destruyó él mismo aquel manuscrito juvenil, del que aprovechó algunas frases y alguna estructura de escenas para construir, en la vejez, su monumento. Goethe debió de destruirlo consciente de su pobreza, quizá inquieto de que alguien pudiera tener, como sucedió, una copia. Hoy es muy interesante para los eruditos, como muestra de la evolución del gran escritor. Ni siguiera en mejores condiciones escénicas podría alcanzar gran valor de representación...". (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 22 de agosto de 1985).

COOPERATIVA AGON. Madrid

LA COARTADA

De Fernando Fernán Gómez. Dirección: Luis Iturri. Producción: Emma Cohen, Txema Viteri, Teresa Pellicer. Vestuario: Juan Antonio Cidrón. Escenografía: Francisco Nieva. Dirección técnica escenografía: Manuel Gijón. Realización escenografía: Alexanco, S. A. Ambientación musical: Carmelo Bernaola. Intérpretes: Juan Ribó, Jaime Muela, César Sánchez, María José Sarsa, Carlos Alberto Abad, Sandra Sutherland, Miguel Angel Rellán, Saturnino García, Alberto Bove, Jorge Bosso, Sergio de Frutos, Santi Pons, Angel Pardo, Emma Cohen, Javier Loyola, Gerardo Giancinti, Tito Valverde, Rebeca Tebar. Estreno: 26 de abril de 1985, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

"...Leída entonces, releída ahora, tiene una gran riqueza, problemas de pureza, de conciencia, de duda entre pensamiento y acción, una fría mirada sobre la Iglesia renacentista y el sentido del poder, teatralmente, una dificilísima técnica de juego con el tiempo y con la realidad, un hurto de la personalidad, una presencia del miedo. (...) Representada hoy no da esas medidas. Se pierde gran parte de las ideas y la técnica se disuelve. Hay responsabilidad en la dirección, en los intérpretes y en la escenografía, pero también la hay en el autor, que quizá poco esperanzado por lo posible o confiando en los recursos de estreno en un teatro nacional, se dejó a sí mismo demasiada libertad intelectual y no sujetó debidamente las escenas para arrancarles todo su significado. (...) Las dificultades se acumulan sobre el director, Luis Iturri, y trata de resolverlas marchando por un camino distinto al de la obra: se escapa de ella. Se va hacia la intriga, hacia la insistencia histórica, que es secundaria... Los actores están amanerados por el trascendentalismo de la dirección, por la acumulación de misterios distintos al que se oficia por la palabra, por el decorativismo... (E.H.T. "El País". Madrid. 29 de abril de 1985).

"...No sé hasta qué punto puede calificarse La

coartada *de drama histórico, como se ha dicho, porque si bien Fernando ha tomado como base de su obra un hecho histórico: la conjura de los Pazzi para asesinar a Lorenzo y Julián de Médicis y así tomar el poder en Florencia, esto es sólo el fondo para contar un drama íntimo, personal e intemporal, que tiene un cierto rictus de drama calderoniano. Es la tragedia de aquellos que, prescindiendo de su conciencia, se convierten voluntariamente en meros instrumentos de una organización y de sus fines. (...) La obra está estructurada como si sucediera en la mente del protagonista que, acuciado por las angustias y culpabilidades en que se ve inmerso, reflexionara sobre los últimos hechos en los que ha tomado parte. De aquí que los distintos cuadros no se sucedan cronológicamente, sino que sigan el discurso de perplejidad y pánico ante la muerte...* " (Julia Arroyo. "Ya". Madrid. 28 de abril de 1985).

"...La estructura es casi cinematográfica. Se inicia la obra cuando el atentado ha sido consumado. Volverá atrás una y otras veces, a la manera del "flash-back" cinematográfico, para mostrar los contornos sociales y humanos del conflicto, no según el atormentado Maffei se los representa en su angustia, sino según una sucesión o entramado de causas-efectos, más atenido a la claridad narrativa y a la dinámica teatral que a la angustia del protagonista. (...) Un espectáculo ambicioso, una reivindicación del teatro del texto, del teatro de autor y de problemas realmente humanos, que se abre paso muy a punto en un momento de desorientadores ensayismos, encaminados a descubrir mediterráneos desecados ya por la polución del largo uso. (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 28 de abril de 1985).

AGUSTÍN GUEVARA. Salamanca

Se dedica al teatro desde 1981. Ha participado en películas: *El sueño de Tánger*, de Ricardo Franco; *Caso cerrado*, de Juan Caño, y *La muerte de un poeta*, de Juan Antonio Bardem. Después de pasar por varios grupos de teatro independiente monta en 1984 el espectáculo de calle *Bululú*, para un solo actor.

EL BULULÚ

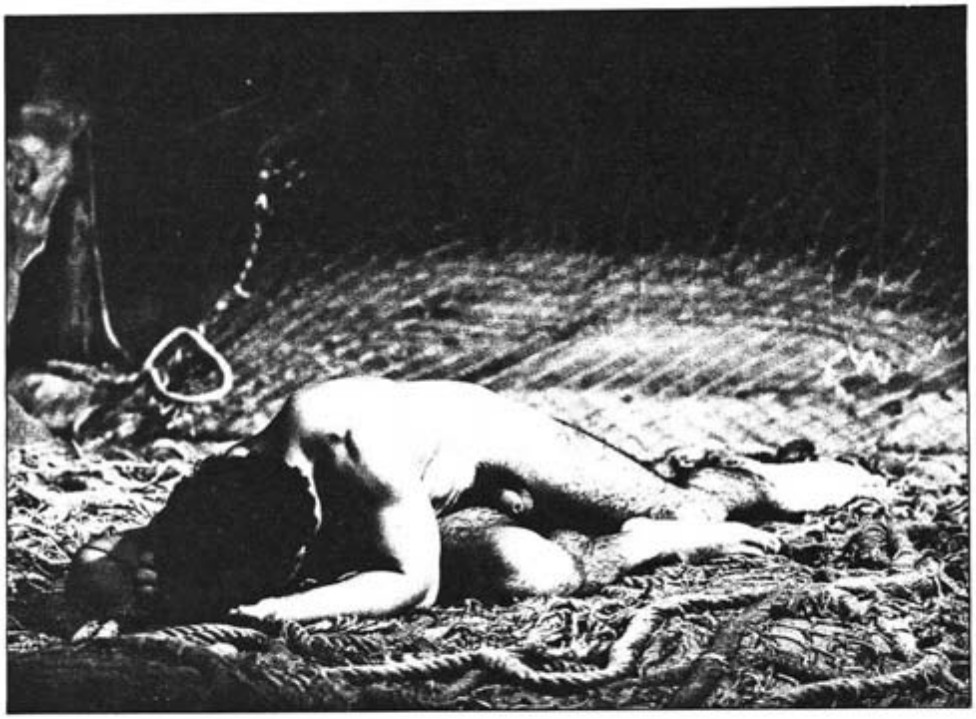
Textos de varios autores. Intérprete: Agustín Guevara. Estreno: 6 de diciembre de 1984.

"Montaje teatral de calle, únicamente para mercados, plazas, parques y elementos urbanos propios del lugar. Basado en romances de ciego, con un texto sencillo y original y, a la vez, de un gran arraigo popular" (Programa).

TEATRO DEL AIRE. Madrid

LA CELESTINA

De Fernando de Rojas. Dramaturgia, espacio escénico y dirección: Angel Facio. Vestuario: Begoña del Valle. Intérpretes: Juan Carlos Lavid, Ángel Pardo, Charo Amador, Ernesto Ruiz, Paco Torres, Aurora Herrero, Blanca Plaza, Cristina Vázquez, David Álvarez y Dora Santacreu. Estreno: 13 de agosto de 1981, en el Teatro Griego de Barcelona. En Madrid: 15



de octubre de 1984, en la Sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes.

"El Teatro del Aire, *compuesto en su mayoría por antiguos miembros del teatro independiente —Ditirambo, Goliardos, Salón Diana...— estrenó* La Celestina *en el Teatro Griego de Barcelona, hace un año. Una versión actualizada, y al tiempo respetuosa, apoyada en un audaz y complicado dispositivo escénico, tenía que levantar polémica y, de hecho, la levantó. Programados para presentarse en el Teatro Español de Madrid, fueron excluidos a última hora sin que se sepan muy bien las causas que lo motivaron. La polémica iniciada en la prensa catalana tuvo su continuidad unos meses después en los claustros de diversas universidades norteamericanas. Invitados por el gobierno yanki a presentar el espectáculo en las más importantes universidades del Este —Nueva York, Chicago, Washington, Boston, etc.—, también hubo sus más y sus menos con las autoridades académicas, que pretendieron suprimir un par de escenas en que se muestran desnudos los jóvenes amantes. ¡Vivir para ver! Una obra representada en Guadalajara tiene problemas para exhibirse íntegramente en Nueva York!".*

"...Inteligentemente, Ángel Facio ha creado una escena-prólogo en la que se muestra lo que pudo haber sido el amor de Calixto y Melibea sirviéndose del propio texto de Rojas. La consumación del amor, sin embargo, no es posible realizarla impunemente: el canto gregoriano que inunda la escena, las escudriñadora y morbosa mirada del medioevo —dos grupos de frailes presididos por un Gran Inquisidor—, la terrible espada de una moral sangrienta, castigarán sin piedad la desnudez pecaminosa, como ocurriera en el mito de Adán y Eva. A partir de este momento, la clave, la aproximación, ya está clara: los dos amantes se verán impotentes para escapar de la incultura, de la civilización, de la barbarie establecida. (...) El montaje del Teatro del Aire ha sabido diferenciar los dos planos que aparecen en el original: el mundo de los criados, inundado de vida y de pasiones y el de una nobleza hipócrita y fingida. Si en Rojas esta realidad es evidente, Facio la universaliza en un excelente trabajo de dramaturgia, donde los diálogos entre los criados Pármeno y Areusa afectan, en una impecable distribución, a todo el colectivo de los desheredados. No se trata, por tanto, de una manipulación, sino de una clarificación constante del texto, cuya única servidumbre es la forzosa eliminación de pasajes, si no imprescindibles, sí enriquecedores". (Enrique Centeno. "Liberación". Madrid. 17 de octubre de 1984).

"...El crítico lamenta tener que decir que jamás ha visto tan disparatada versión de un gran texto clásico, ni tanto alarde de barroquismo inútil, simbología presuntuosa, manejo de garruchas, escaleras y telas de araña para dar, éstas, el símbolo más obvio, más fácil, menos necesario, de la maldad arácnida de la gran alcahueta, uno de los más grandes mitos universales del genio español.
Calixto y Melibea, recluidos en sendos áticos casi circenses, soportan el deprimente espectáculo, a nivel inferior, para que otra simbología obvia funcione, de los criados del uno y

"El rayo colgado", de Nieva, en el espectáculo del Teatro del Alba. (Foto: Fernando Suárez).

las rameras de Celestina, confundidas con sirvientas de Melibea, reptando como ratas o como bestias inmundas, bebiendo, copulando, bajo el burdo y vulgar dominio celestinesco, hasta que al final llegue una especie de ceremonia de tablajería, los dos enamorados, desnudos, colgados como reses en chacinería, a los flancos de un monje litúrgico en una ridícula sacralización de aquel drama que hubiera sido divi, de haber encubierto un poco más lo humá..." (Lorenzo López Sancho. "ABC" Madrid. 17 de octubre de 1984).

*"...*La Celestina *es un espectáculo polémico, que se presta a lícitas discrepancias. Tiene a su favor la creatividad del montaje, la propuesta de una lectura personal de la obra, centrada, sobre todo, en el conflicto entre la represión y el instinto, entre la sexualidad y el orden social. Un conflicto que empieza, según la alegoría de Facio, con la manzana de Eva, que lleva a la pérdida de algo así como el "estado natural".* La Celestina, *hipócrita y obligadamente presentada por Rojas como un ejemplo del daño que causan las malas conductas, desvela en la lectura de Facio el sentido opuesto: es el ejemplo de los males causados por la pobreza y por la represión del instinto.*
En otro orden, el montaje es una creación constante de imágenes de muy diverso valor. Demasiado obvias a veces, ricas y abiertas en otros casos y, en los peores momentos, en pugna poética con el texto. Porque cuanto hay en éste de expresión imaginativa, de riqueza de significaciones, se empobrece con la precisión anecdótica. Pugna que explica el carácter marcadamente funcional y secundario —como si se tratara de un guión— que adquiere a veces el más hermoso texto dramático español de todos los tiempos". (José Monleón. "Diario 16". Madrid, 20 de octubre de 1984).

GRUPO DE TEATRO AJODAR. Galdar de Gran Canaria

AUTO DE LOS REYES MAGOS

Representación anual de una tradición de teatro religioso recogida por Carlos Santos Álvarez. Dirección: Ángel Ruiz Quesada. Intérpretes: 300 actores, músicos, bailarines. Estreno: representación anual durante las fiestas navideñas.

COLECTIVO ALAIRE. Valencia

VUELVE AGAMENÓN

Del Colectivo. Dirección: Aurelio Delgado. Intérpretes: Amparo Ferrer, Aurelio Delgado, Miguel Haba, Elena Gómez, Pilar Martínez, Luis Hidalgo, Carmen Fernández, Andrés Navarro y Pilar Almería. Estreno: 18 de septiembre de 1984.

TEATRO DEL ALBA. Zaragoza

Se creó a finales de 1981 con actores procedentes de los grupos *Grifo, El Silbo Vulnerado* y *Mosca Teatro*. Su primer espectáculo se

estrenó en 1982: *Cantar de bestias*, de Santiago Meléndez, que también dirige el grupo y es autor, además, de otros dos montajes, titulados *Edipo* (1983), sobre textos de Sófocles, y *Tierra negra* (1984).

En 1984 estrenan un espectáculo de pantomimas titulado *Frankenstein*, de Mary W. Shelley, y, ya en 1985, la obra de Francisco Nieva, *El rayo colgado*.

Obtuvieron en 1982 el premio al mejor espectáculo en el II Certamen de Teatro Contemporáneo de Cieza (Murcia), galardón que también consiguieron en el II Certamen Nacional de Teatro "Francisco de Rojas" (Talavera de la Reina) en 1984.

EL RAYO COLGADO
De Francisco Nieva. Dirección y escenografía: Santiago Meléndez. Intérpretes: Juan Ramón Benaque, Margarita González, Yolanda Botella, Marco Aurelio González y Elena Martínez. Estreno: 6 de junio de 1985 en Tauste (Zaragoza).

"Sabadeo, ingeniero de caminos que dirige las obras de una carretera cerca de las Batuecas, va a parar al interior de un convento supuestamente abandonado. Las entradas y salidas han sido taponadas por explosiones. Sabadeo, preso de un terrible cólico, se cree irremediablemente perdido y sin solución. (...) El enfrentamiento entre Sabadeo y el mundo alucinado, obsesivo y sorprendente de las monjas, se dará desde el comienzo de la obra hasta casi su desenlace". (Fragmento del programa).

"...Oída y vista de nuevo la obra, además de la línea apuntada Jarry-Artaud-Genet-Living Theatre, se me pasa por la mente otra posible relación, que acaso no sea del todo descabellada: Don Juan Tenorio tal como lo trató Zorrilla. Existe un fondo temático común: la redención por el amor, incluso del mismo demonio. Don Juan es reiteradamente comparado con el diablo, es un personaje demoníaco, pero al que redime el amor de doña Inés. Porrerito, el demonio de El rayo, *no es un diablo cualquiera, sino un diablo donjuán, que ejerce sobre sus servidoras, las monjas armenias, la misma fascinación que Don Juan (...) La magia de las mutaciones imprevistas: aquí el pastel, la motocicleta, la ruleta, el melón, etcétera, o la fuente de sorpresas que es el armario que ocupa el centro de la escena. En general, el subterráneo en que acontece la acción está constantemente abierto a lo maravilloso y puede producirlo una diablura de Porrerito, las costumbres masoquistas de las monjas armenias o, en otro nivel, la fascinante imaginería del lenguaje de texto.*
Mención aparte merece el trabajo de los actores. Vistos los resultados y la procedencia de su formación (fundamentalmente la Escuela de Arte Dramático de Zaragoza y su paso por compañías aragonesas), hay motivo sobrado para alegrarse e insistir una vez más en la importancia de estas instituciones, de mimarlas y potenciarlas y huir, por el momento, de proyectos quiméricos de centros dramáticos o sucedáneos, que ya llegarán por sí solos cuando haya unas bases reales en las que apoyarse..." (J.R.J. "El Día". Zaragoza. 8 de noviembre de 1985).

"...La obra consiste en un agónico combate del hombre con sus fantasmas tribales, del "homo hispánicus" porque cuanto más exótico es el aspecto de esos fantasmas, más se convence el espectador que son característicamente nuestros, hispánicos, las zurrapas de una cultura aniquiladora.
Pero la obra es ante todo pura imagen teatral o, por mejor decir, un conjunto de atroces imágenes teatrales que nos enfrentan con un mundo tenebroso, quizás el de nuestro inconsciente colectivo... (Joaquín Aranda. "Heraldo de Aragón". Zaragoza. 8 de noviembre de 1985).

TEATRO ALBAHACA. Madrid

El grupo se crea en 1978 con el estreno de *Las cuatro estaciones*, de Antonio L. Al.lés, y empieza a colaborar con el Ayuntamiento de Madrid y la sala Gayo Vallecano. En 1980, después del estreno de *Historia triangular del amor loco de Pilatos, Secundina y Zorromoco*, de Miguel Ángel Rellán, colaboran con el TEC en el montaje de *La señora tártara*, de Francisco Nieva. Hasta 1985, fecha del estreno de su última obra, *La aventura formidable del hombrecillo indomable*, pasan un período de dedicación casi exclusiva a colaborar con otros directores (Alberto Miralles, Miguel Narros, Juan Margallo...), excepto el mes de mayo de 1982, en el que estrenan otro texto de M. A. Rellán, titulado *Retablo del loco amor*.

LA AVENTURA FORMIDABLE DEL HOMBRECILLO INDOMABLE
Dramaturgia y dirección: Antoni Al.lés. Escenografía: Antón Martín. Muñecos: Patrocinio Olavide, José Manuel Cascorro y Alberto Chamberí. Intérpretes: Francisco González, Vicenta Cancela y Antoni Al.lés. Estreno: mayo de 1985.

ALBERT VIDAL. Barcelona

Ya a los cinco años de edad era Albert Vidal un profesional de las actividades corporales, todo un experto en acrobacia. Poco después, a los doce o trece años, entró a formar parte de una orquesta de jazz, el New Jazz Quartet. Estos son los comienzos.
Fue Albert Boadella quien le habló de Jacques Lecoq, con quien Albert Vidal se marcha a estudiar. De esta experiencia y del trabajo con la actriz inglesa Cee Both nació el espectáculo *Máscaras y movimiento*, estrenado en Barcelona en 1969. Poco después, ambos estrenan *Maketheaterup* en Londres. Ante el ofrecimiento del Piccolo de Milán a Lecoq para que dirigiera la escuela de mimo, éste delega en Vidal, que se encarga de unos talleres. De su paso por el Piccolo sale el espectáculo *En inicio de la jornada*, que no ha sido representada en España. Le siguen *Week-end, Trabaja, trabaja, que mañana es domingo* y *Charter, estos dos últimos realizados en compañía de Dario Fo.*
Mitos y ritos de la burguesía ya lo realiza en una etapa posterior, aunque aun influido por Fo. De este espectáculo permanece una huella en *Parque antropológico*, la última de sus producciones. Albert Vidal trabaja ya en solitario, después de un viaje por Oriente (Benarés, Ceilán, Bali, Japón), y realiza *El aperitivo, Cuerpo* y *El entierro*, "happening" estrenado en 1982. Su último trabajo, *El hombre urbano*, deriva de *Parque arqueológico* y ha tenido como escenario diferentes zoológicos y especios públicos.

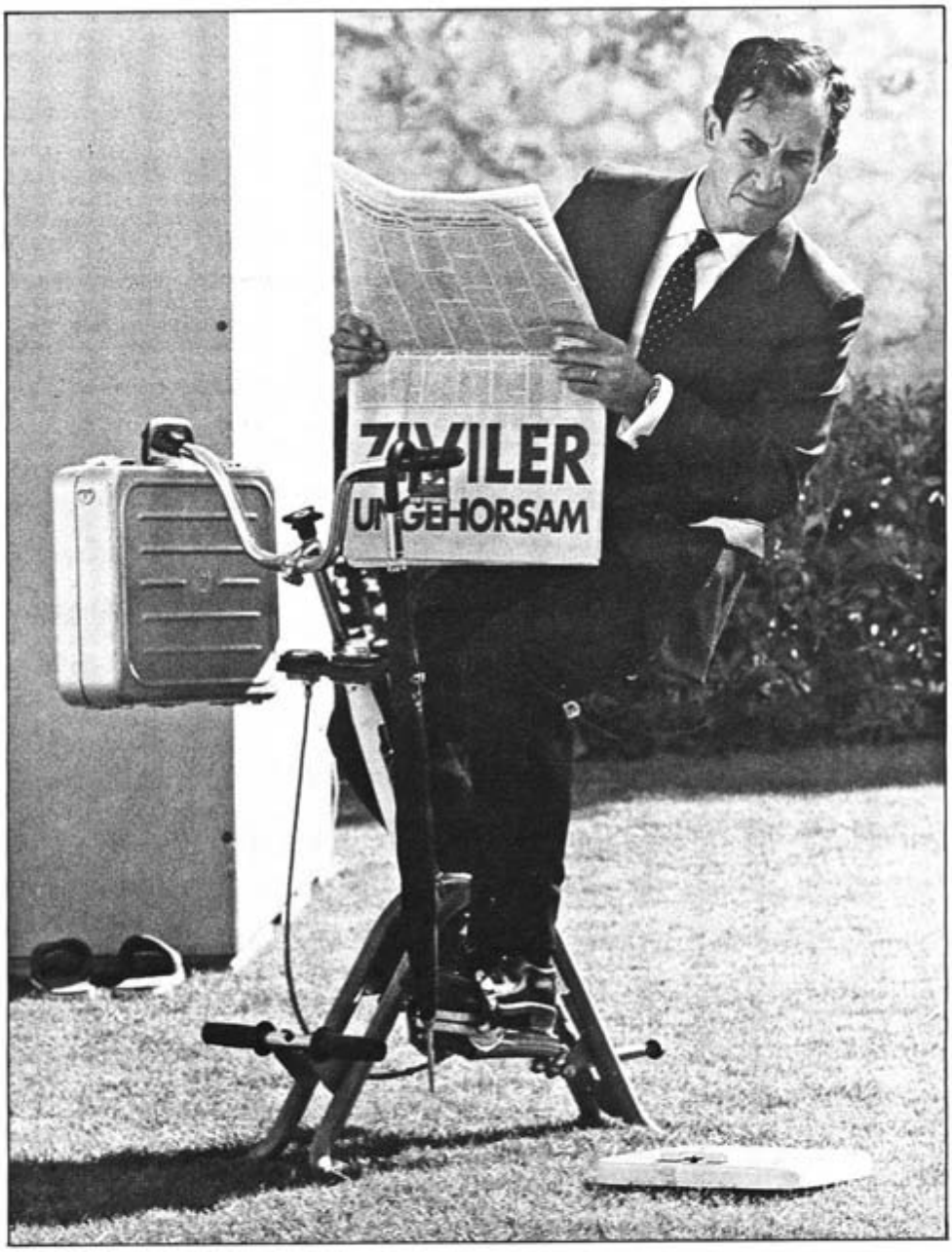
L'HOME URBA"/El hombre urbano
De Albert Vidal. Dirección e interpretación: Albert Vidal. Estreno: octubre de 1983, en el Festival de Sitges.

MUSEO URBANO
De Albert Vidal. Dirección e interpretación: Albert Vidal. Estreno: mayo de 1985 en el Congreso Internacional de Teatro de Barcelona.

KINESIS
De Albert Vidal. Dirección e interpretación: Albert Vidal. Estreno: mayo de 1985, en el Congreso Internacional de Teatro de Barcelona.

"...Contemplar un señor hablando por teléfono en su despacho o leyendo el "Times" para pasar el rato, no tiene ninguna gracia. El problema es cuando estas imágenes cotidianas no ocurren en su contexto natural, sino en un escaparate que las convierte en espejo deformado y subversivo de lo absurdo. Esta es la genialidad de Albert Vidal: tirarnos en cara una conducta —unos valores— que parecen el súmum de la humanidad, hasta que las vemos representadas en un zoológico, precisamente al lado de los chimpancés, cuya conducta no se diferencia tanto de la contemplación atontada del hombre urbano. El espectáculo de Albert Vidal es una de las cosas más conmovedoras y brutales que se han visto en los últimos tiempos, precisamente por lo poco que tiene de teatral.
Su "acción" es fruto de una reflexión minuciosa, de un estudio concienzudo de la conducta de los animales expuestos de por vida en las jaulas vecinas, pero también de la rutina vacía de estímulos del hombre urbano *que representa. No es el espectáculo, es la vida cotidiana la que es inhumana: triste conclusión. (...) Albert Vidal mantiene la tensión, porque no hace nada. Su extraordinaria capacidad mímica aparece en muy escasos gestos —el teléfono, la contemplación, el juego con las llaves— y el resto es aguantar el número. Es la culminación de una experiencia riquísima, concentrada en la absoluta sobriedad, al servicio de una intención revulsiva. El acierto es completo: Albert Vidal nos lleva a la angustia profunda, insalvable, del espejo. El ambiente artificial y despiadado del zoo hace el resto. La experiencia vale la pena".* (Patricia Gabancho. "El Noticiero Universal". Barcelona).

"...Personalmente, pienso que El hombre urbano *es una acción que puede cautivar mayormente al sociológo, al antropólogo, al estructuralista o al semiótico antes que al crítico teatral arropado en "la seguridad de lo caduco". Con todo, la respeto profundamente, sinceramente. En Amsterdam tengo un amigo, actor, que suele poner en los periódicos un anuncio ofreciendo representaciones teatrales a domicilio. Pues bien, cuando le llaman, acude al domicilio del solicitante, solo o con una amiga, actriz o no, charla con la familia, cena con ella, ve la televisión con ella y luego,*



Tres momentos de " El hombre urbano", de Albert Vidal. (Fotos: Leopoldo Samsó). En la página siguiente, una escena de "La ronda", de Schnitzler, último espectáculo de Alcava. (Foto: Fernando Suárez).

religiosamente, pasa la factura. El teatro, su teatro, es eso y nada más que eso. Y no se trata de un cualquiera, no; se trata de un artista como la copa de un pino..." (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 16 de noviembre de 1983).

"...Numerosísimo público le observa atentamente, prodigando opiniones muy diversas. El actor-mimo-hombre urbano, observa también a quienes tienen su mirada fija en él. Por ahí, creo, va una de las líneas de interés de esta investigación. Pienso que Albert Vidal ha estudiado a fondo sus comportamientos en estas 72 horas, sus posibles alternativas en el transcurso de las mismas y su capacidad de reacción ante lo imprevisible. Este es otro punto de interés del trabajo expuesto. En definitiva, muchos espectadores se verán reflejados en su trabajo.

Finalmente, y más allá de lo espectacular que tiene el hecho de que un actor se encierre en el zoológico con unos chimpancés y durante tres días, la acción de Albert Vidal tendría que ser un toque de atención, serio y honesto, para promover regularmente un teatro de investigación aquí en España. Su experiencia es rica en muchos aspectos". (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 29 de noviembre de 1983).

ALBERTO Y JOSÉ, TEATRO INFANTIL. Madrid

Alberto Morate y José Molina llevan trabajando juntos desde 1979, tanto en teatro para niños como para adultos. En la actualidad, tienen en repertorio tres obras: *El país donde nunca llovía*, creación del grupo; *La pata de palo*, inspirada en un cuento de Espronceda; y *Las historias locas*, también de Alberto y José. El último trabajo es otra obra original de ambos, titulada *No hay rey que para reinar reine*, estrenada en 1985.

NO HAY REY QUE PARA REINAR REINE

Creación y dirección: Alberto Morate y José Molina. Música: J. M. Molero. Intérpretes: Alberto Morate y José Molina. Estreno: febrero de 1985.

ALCAVA, CENTRO DE PRODUCCION TEATRAL. Madrid

La compañía Alcava, dirigida por José María Morera, se formó en 1982 y tuvo su sede en el Teatro Bellas Artes de Madrid. El montaje con el que inauguraron su andadura fue *El sombrero de copa*, de Vital Aza, estrenado en septiembre de 1982. Vinieron después *Casa de muñecas*, de Ibsen, y *La herida del tiempo*, de J. B. Priestley, estrenadas, respectivamente, en 1983 y 1984. Entremedias, Alcava estrenó la *Casandra*, de Galdós, en versión de Francisco Nieva.

La Ronda, de Schnitzler, ha sido el último estreno de la compañía. Dificultades económicas y administrativas han paralizado el proyecto de Alcava, que, hasta el momento de redactar este Anuario, no ha vuelto a realizar trabajo alguno.

LA RONDA

De Arthur Schnitzler. Versión de Antonio Larreta. Dirección: José María Morera. Escenografía: Gregorio Esteban. Figurines: Javier Artiñano. Música: Antoni Parera Fons. Intérpretes: María José Alfonso, Manuel Collado Álvarez, Alberto Delgado, Fernando Delgado, Cristina Juan, Mercedes Lezcano, Nacho Martínez, Ana Marzoa, Pedro María Sánchez y Silvia Vivo. Estreno: 15 de noviembre de 1984, en el Teatro Bellas Artes de Madrid.

"Esta función puede llegar al público de muy distintas formas. Por un lado, puede obligar a una introspección, a rebuscar en las profundas raíces de nuestros comportamientos, nuestros actos fallidos, pues en la obra hay una descripción indirecta del mundo del inconsciente. O sea, se puede ver como obra que apunta al hombre psicológico, pero también se puede presenciar como una llamada a la necesidad de superar la soledad. (...) No se entendería sin Viena, porque todas las relaciones que se suceden apuntan al hombre urbano diferenciado en multitud de clases y estratos sociales" (Declaraciones de José María Morera a "Diario 16". Madrid. 13 de noviembre de 1984).

"...Cada uno de los "skechtes" son protagonizados exclusivamente por un hombre y por una mujer, y en casi todo ellos se repite un comportamiento macho-hembra parecido: la hipocresía de la mujer que se resiste, la insistencia del hombre y, una vez que se han logrado los objetivos sexuales, la indiferencia del macho y el apasionamiento de la hembra. En definitiva, parece mostrarse todo "comme il faut" con la "placidez" amorosa que da los convencional, desprovisto de cualquier internamiento en el mundo erótico que pueda subvertir la relación al uso con el triunfo del coito. (...) Hoy, su erotismo resulta, a veces, ingenuo. El convencionalismo señalado más arriba, impide, no ya el escándalo de su época, sino cualquier aportación de carácter erótico —analítica, psicológica o meramente plástica—, lo cual hubiera conferido a la obra un enorme interés. (...) Hay un excelente reparto y una dirección al servicio del texto, cuidada, esmerada. La versión castellana es limpia, brillante a veces... (Enrique Centeno. "Liberación". Madrid. 17 de noviembre de 1984).

"...En La ronda, *el autor vienés propone una reflexión sobre el comportamiento sexual y la importancia de la libido en los seres humanos. Recorre toda la escala social, porque el sexo, como la muerte, nos iguala a todos. (...) José María Morera es un director meticuloso. Fascinado por el juego teatral que propone* La ronda, *teje su trama como si fuera un encaje de bolillos, con exquisito cuidado, para que la crítica, el humor, la ironía subyacente, aflore y no quede ahogada por la anécdota. (...) Una labor de relojero-artista para que cada mínima pieza de este círculo mágico vaya a su propio ritmo y marque el tiempo exacto..."* (Julia Arroyo. "Ya". Madrid. 17 de noviembre de 1984).

"La ronda *fue una comedia elegante, cínica, sensual; hoy es sexual y cómica. (...) Schnitzler representa lo que se ha llamado "el espíritu vienés"; lo fue más bien centroeuropeo, y Budapest y Praga lo produjeron también; y todo ese movimiento literario, teatral, forma parte de una historia de la cultura y de la sociedad. (...)* La ronda *hace, precisamente, una cala de ese estilo en la sociedad. Es el enlace, por el amor físico, intercambiando parejas de cuadro en cuadro, de una teoría de un cliclo que se cierra, que iguala a todos en un mismo acto —el del amor físico—, que tiene esa vaga tristeza del postcoitum... Quizá el escándalo de su tiempo fuera, más que por lo sensual o lo sexual, por el desenfado aparentemente superficial de la crítica a las gentes de la ciudad: fue la característica de su vida literaria.*

Esta versión, queda dicho, acentúa no solamente el aspecto sexual, practicado generalmente con entereza en cada cuadro, sino que busca la teatralidad subrayándola con trazo grueso, con estilo, a veces, de revista antigua, de sainete cómico.

No sin hallazgos. El personaje que realiza Ana Marzoa es una creación de la actriz, que ha trabajado sin límite sobre esta dirección, y cuadros se convierten en lo que podría ser, en el mejor de los casos, la exhibición de un personaje enloquecido de Jardiel Poncela; y arrastra con ella a Fernando Delgado, que trata después de encontrar la profundidad y la delicadeza en el último cuadro..." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 17 de noviembre de 1984).

TEATRO ALMADRABA. Sevilla

TE QUIERO, CHARLIE

De varios autores. Dirección: J. Alberto López. Escenografía: Francisco Parejo. Intérpretes: Charo Meléndez, Jaime J. Velázquez, J. Alberto López, Luis M. Becerra y Pepe Martín Peláez. Estreno: 29 de mayo de 1985.

COMPAÑÌA ALPHA. Madrid

EL NÚMERO UNO
De Israel Horovitz. Escenografía: Peter Feuche. Dirección: James Keeler. Intérpretes: Javier Román, Fernando Navas, Carmelo Alcántara, Clarrissa Prinz, Chema Gil, Paco Pérez (Pape). Estreno: 25 de diciembre de 1984, en la Sala Cadarso de Madrid.

"...*En* El número uno *se refiere al principio, obsesivo y generalizado, de la competitividad y la victoria. Importa ser el número uno, no ya por las ventajas concretas que ello pueda acarrear, sino porque supone la victoria sobre los que están detrás. (...) Me parece que siendo innegables, desgraciadamente, los vicios sociales y humanos de los que habla Horovitz, si no pasamos de ahí, sus obras se agotan rápidamente, pues lo que viene a decirnos es cosa sabida y mal vivida por todos diariamente. Tampoco los comportamientos de los personajes, entendidos como simples ilustraciones de esa moraleja, podrían sostener nuestra atención.*
Quizá lo que cuenta en este autor —y explique su éxito en EE.UU.— sea la existencia de una estructura interna en la que pueden los actores apoyar su expresión de sentimientos, reacciones físicias, relaciones, que están más allá de la sátira ideológica.
Los actores de Alpha encaran esta equivocidad de la obra con aceptables resultados, aunque no consigan evitar el esquematismo de la moraleja. (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 30 de diciembre de 1984).

"...*Horovitz muestra una vez más su penetrante análisis de una sociedad que, tras los paradisíacos eslóganes de opulencia y libertad, se hunde en las propias estructuras que ha creado y desarrollado. Es el monstruo que se devora a sí mismo, porque la pretendida felicidad norteamericana está basada en la insolidaridad y la marginación (como ya mostró en* El indio quiere el Bronx), *la lucha, la coz o la pérdida de la propia dignidad. Todo vale. (...) Los personajes están perfectamente construidos y, a partir de sus actuaciones, se muestran con la encarnadura casi de lo cotidiano. (...) La compañía Alpha realiza un trabajo clarificador, con una interpretación francamente notable, donde los cinco personajes de la cola han sido construidos con todo rigor...*" (Enrique Centeno. "Liberación". Madrid. 30 de diciembre de 1984).

"...El número uno *no pasa de ser un juguete con moraleja, un texto muy apto para grupos teatrales paralelos, pues a fin de cuentas Horovitz es un característico autor de lo marginal. Un decorado muy simple, que denota una gran falta de medios, ofrece la falsa ilusión para que los personajes, encarnados de forma desigual por los actores, desarrollen esta fábula de las azoteas manhattanianas".* (Javier Parra. "Ya". Madrid. 30 de diciembre de 1984).

COMPAÑÌA DE TEATRO ALQUIBLA. Murcia

Se constituye legalmente en 1984, aunque su primer montaje, *Los caciques*, de Arniches, data del 2 de octubre de 1983. Después de algunas colaboraciones con otros colectivos, estrenan su primera gran producción en 1984: *En un café de la Unión...*, de Luis Federico Viudes, autor también de *Los amantes de Beniel*, estrenada en marzo de 1985.
Su próxima producción, con estreno previsto para la temporada 85-86, es *Yamilé*, de Píriz Carbonell.

LOS AMANTES DE BENIEL
De Luis F. Viudes. Intérpretes: Esperanza Clares, Isabel Clares, Inmaculada Illán, Lola Martínez, Antonio Saura, José A. Liza, Jesús Belmonte y Pedro Pujante. Estreno: marzo de 1985.

ALQUILERES TEATRALES SCARLATTA. Madrid

DECIR SÌ
De Griselda Gambaro. Dirección: Vicente Perales Ayala. Intérpretes: Américo Cerqueira Valla y Jorge David Cataluña. Estreno: 4 de diciembre de 1984. En el Centro Cultural Vista Alegre (Madrid). N.º de representaciones: 16.

L'ALL. Barcelona

Pensando en la danza catalana y su inclusión en una propuesta teatral, nace, en 1984-85, el colectivo L'All (El ajo). Compuesto por artistas procedentes de diversas disciplinas y grupos, léase Lliure, Orquesta Singular, Coble Mediterránea, Marduix Titelles, etc., han montádo un único espectáculo, titulado *Enagos meus*, estrenado en marzo de 1985.

ENAGOS MEUS!!!
Guión y dirección: Quim Lecina. Coreografía: Joan Serra. Intérpretes-bailarines: Mingo Albir, Raquel Aranda, Judith Cobeña, Cecilia Francesch, Pere Ortega, Joan Serra, Quim Serra, Teresa Serra, Teresa Sogas. Músicos: Joan Figueres, Francesc Castillo, Andreu Ubach, Francesc Alpiste, Miquel Ollé, Benet

Palet, Inma Grimalt. Estreno: 16 de marzo de 1985, en el Teatro Esbarjo de Cardedeu (Barcelona). N.º de representaciones: 35.

"En nuestro espectáculo no queremos bailar las danzas de lugares o comarcas determinadas, sino que queremos expresar mediante la danza los sentimientos profundos de nuestro folclore, con el máximo respeto que hemos podido, dentro de un amplio y complejo marco teatral que hemos creído había de tener Enagos meus.
Es la historia de las tribulaciones de un imaginario responsable de la marcha del mundo (a quien denominamos Any, por las profundas connotaciones rondallísticas de este nombre), cuando ya se siente incapaz de poner remedio a tanta pifia acumulada a lo largo de su gestión. Es también un viaje fantástico a través de las cuatro estaciones".

TEATRO AM. Valladolid

AMNESIA
Creación del colectivo. Intérpretes: Carmen y Mar. Estreno: 13 de octubre de 1984, en la Semana del Cómic en Valladolid.

"Amnesia es un montaje visual y abierto, está basado en una dramaturgia, aunque carece de texto hablado, los movimientos teatralizados están apoyados con una música industrial. El efecto de la luz negra envuelve a los personajes en un ambiente de magia. Esto posibilita al espectador para crear su propia historia". (Fragmento del programa).

RITUAL
Creación del Colectivo. Intérpretes: Mar y Carmen. Estreno: 18 de febrero de 1985.

"Consiste en la transformación de un espacio al aire libre, creando dos ambientes definidos, uno ceremonioso y ritual y el otro subterráneo y mágico. Envuelto todo ello en grandes cantidades de espuma y con efectos de pirotecnia". (Fragmento del programa).

ESCAPARATES
Creación del colectivo. Intérpretes: Carmen y Mar. Estreno: 19 de febrero de 1985.

"Consiste en la ambientación de un escaparate, con luz negra, en la que se desarrolla un "skecht", en base a una música industrial. Mientras se van proyectando imágenes sobre los personajes con un proyector de cine". (Fragmento del programa).

L'AMANIDA MOBIL. Vic (Barcelona)

DIÁBLEGS
De Roland Dubillard. Dirección: Ramón Vila. Escenografía: Tiva: Joan Isern. Música: Josep Benito. Intérpretes: Lina Cunill, María Codinachs y Perot Torres. Estreno: 18 de septiembre de 1984.

COMPAÑÍA DE AMPARO RIVELLES Y LOLA CARDONA. Madrid

HAY QUE DESHACER LA CASA
De Sebastián Junyent. Dirección: Joaquín Vida. Escenografía: Javier Artiñano. Intérpretes: Amparo Rivelles y Lola Cardona. Estrenado el 28 de diciembre de 1984 en el Teatro Principal de Valencia y el 17 de enero de 1985 en el Teatro de la Comedia de Madrid.

"...Hay un brillante momento teatral: el destrozo del retrato del padre, insultado y golpeado en una rebelión repentina; pero, al final, una de las hermanas, arrodillada y llorando, lo repara mientras cae el telón. Algo bastante distinto del portazo de Nora en Casa de muñecas, *de Ibsen, escrita en 1876. Quizá la sociedad española actual no ha alcanzado a la europea de hace más de un siglo; tal vez esta obra sea más realista en relación con el ámbito al que va destinada. O más cobarde, o más conservadora. Para algunas feministas resulta indignante lo que consideran trato compasivo para la mujer; pero una enorme parte de la burguesía femenina frustrada va a reconocerse.*
Es drama burgués a la antigua usanza, sorprendentemente bien hecho dentro de su género por un autor nuevo y joven, Sebastián Junyent. (...) Las gradaciones de lo cómico a lo dramático o a lo melodramático, las leves alusiones eróticas, la relación cambiante entre las dos mujeres, los golpes de efecto, la nostalgia, la colocación del monólogo, la ternura, el diálogo teatralmente bien escrito..., todo responde a un concepto del teatro que puede considerarse antiguo —el de la gran época burguesa—, pero que de hecho sigue practicándose en Londres, en París o en Nueva York, y algunas veces se importa a España con éxito.
Además, es la base para un recital de interpretación que aprovecha, sin dejar resquicio, la actriz de enorme instinto y buen aprendizaje en el género que es Amparo Rivelles. (...) Todo ello, sin ningún demérito para su única compañera de escenario, Lola Cardona...". (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 20 de enero de 1985).

"...Todo esto está muy bien contado por Sebastián Junyent a través de esas dos hermanas que se encuentran en la casa paterna después de veinte años de haberse separado. Dos horas sin interrupción de un diálogo construido dramáticamente, de una forma ortodoxa, rico en situaciones muy bien desarrolladas, que cuentan y desmenuzan la historia de dos mujeres y de muchas más, porque en estas dos vidas de la escena están perfectamente reflejadas, con una sensibilidad comparable a la de Ibsen, las interrogantes, vivencias, ilusiones, desencantos y vacíos de las "reinas de la casa..." (Julia Arroyo. "Ya". Madrid. 19 de enero de 1985).

"...El recuerdo viene a ser el gran protagonista. Y el talento teatral de Junyent consiste,

En la página anterior, arriba, dos escenas de "El número uno", de la compañía Alpha (Fotos: Luis Guirao), junto con un momento de la actuación de la Compañía L'All en "Enagos meus!!!". Bajo estas líneas, Lola Cardona y Amparo Rivelles ensayan "Hay que deshacer la casa", de Sebastián Junyent. (Foto: Fernando Suárez).

sobre todo, en soslayar el riesgo narrativo, en mezclar lo que pasó con la reacción de los personajes ante el recuerdo, de tal manera, que pasado y presente, acaban confundiéndose, como si el hecho de recordar tuviera tanta o más fuerza que el de vivir. Cosa bien sabida y dicha ya multitud de veces y en todos los tonos, desde los más serios a los más frívolos, pero, ya digo, la fuerza de la comedia está en que esto se cumple cabalmente..." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 19 de enero de 985).

"*...Generalmente, los grandes dramas están alejados de las posibilidades del común de los mortales. Generalmente, con lo que nos ha tocado lidiar a todos es con las pequeñas cosas, con las mínimas y deleznables guijas que nos salen al paso, y así es, también, la tragedia de estas dos mujeres que se ven obligadas a lidiar con su vida gris, anodina, cargada de frustraciones permanentes, vida que les pesa en el gozne mismo de su existencia y de la que, en confesión dolorosa y conjunta, nos enteraremos de qué manera la abominan. Amparo Rivelles y Lola Cardona dan vida, respectivamente, a Laura y Ana. Su recital de quejumbres es una lección de interpretación, con su dicción contenida, su economía de gestos, su voz matizada de ese acento de tristezas y renunciamientos en que han vivido. Más allá de este escenario en donde se enfrentan a ese último quehacer que se les presenta de "deshacer la casa", la vida es esa corriente ajena a ellas en la que nunca han sabido sobrenadar, y el trabajo de las dos consistirá en acentuar la congoja de dos mujeres que no han sabido acomodar su vida a sus sueños y a sus ambiciones.* (Santiago Aizarna. "El Diario Vasco". San Sebastián. 15 de agosto de 1985).

COMPAÑÌA ANA MARISCAL. Madrid

EL CASO DE LA SEÑORA ESTUPENDA

De Miguel Mihura. Dirección: Ana Mariscal. Decorado: Javier Artiñano. Intérpretes: Ana Mariscal, Manolo Calvo, Carlos Ruiz, Antonio Ramos, Antonio Medina, Virginia Mateo, Cándida Tena, Manolo Andrés, Regina de Julián, Isa Escartín, Carmen Robles. Estreno: 5 de junio de 1985, en el Teatro de la Comedia de Madrid.

"El caso de la señora estupenda, *que ahora exhuma Ana Mariscal, es una de las obras de indecisión de Miguel Mihura. Propende al gran modo de* Tres sombreros de copa, *pero el autor se queda a mitad de camino. Está escarmentado. Junto a deliciosos diálogos al modo de* Tres sombreros *y de* Ni pobre, ni rico, sino todo lo contrario, *Mihura intercala escenas, digamos que absolutamente normales. (...) No alcanza así la comedia los niveles óptimos del autor y, por lo tanto, requiere una calidad de interpretación que por su viveza, por su ritmo, salve los desmayos y mantenga la permanente vibración del humor de Mihura cuando éste se decide a sacar sus uñas.*
Precisamente lo que falta a esta interpretación es vivacidad, es ritmo. La dirección parece descuidada, despreocupada de inventar. Los actores vienen y van por el escenario según piden las acotaciones, pero sin alegría, sin creatividad, empezando por la propia Ana Mariscal, en una de las interpretaciones más desmayadas, lisas, carentes de dinamismo de su larga carrera. Claro que, cuando la frase estalla el público la ríe, pero no pocas veces la acción queda como desmotivada, como inocente en exceso o insuficientemente grotesca, lo que deja sin su valor cómico a no pocos personajes..." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 13 de junio de 1985).

"*...Al parecer y según cuentan sus estudiosos, Mihura quiso, con dicha obra, que ahora resucita Ana Mariscal, llegar a un público mayoritario, de mentalidad pequeño-burguesa y conservadora, habitual de los teatros en los años cincuenta, que no acababa de asimilar el humor codornicesco, por lo que escribió una función con aires de alta comedia, más verosímil y menos disparatada que el resto de su producción teatral. El resultado no fue muy feliz y se considera que es la peor de sus comedias, la más falsa y artificiosa.*
Un Mihura un tanto aguado, aunque su lenguaje sea fácilmente reconocible, y los personajes sean también muy parecidos a otros de sus farsas y comedias mejores.
El hecho de que Ana Mariscal, una de nuestras actrices más inteligentes, haya escogido esta obra y no otra del genial Mihura no es un acierto. Su montaje pertenece al de la vieja escuela, donde el primer actor, o la primera actriz en este caso, asume las funciones de la dirección, marca entradas y salidas y coordina la interpretación de los demás actores, veteranos profesionales y avezados en estos menesteres..." (Julia Arroyo. "Ya". Madrid, 12 de junio de 1985).

"*...Acierta Ana Mariscal cuando hace volver a Mihura.* El caso de la señora estupenda *es una obra divertida de principio a fin. No hay un solo momento que pululen por el escenario las zonas neutras. Todo lo contrario, Mihura trabajó sobre el tema lleno de inspiración y gozadura creativa. Se nota que le tomó el pulso desde el primer instante. A la línea argumental que Mihura había trazado en su mente, sólo le faltaba ir añadiendo chistes, encantaduras, absurdidades divertidas, todo ello sin estridencias. La inteligencia humorística empujaba al lapicero o a la estilográfica o a la máquina de escribir como el abanico al viento en un día caluroso.*
Pese a que es una obra de teatro, nosotros pensamos en más de un momento de la representación en algo cinematográfico. Venía a la memoria El gran dictador, *de Chaplin, y* To be or not to be, *de Lubitsch, e incluso alguna de las películas de los hermanos Marx. No sabríamos decir si a la obra de Mihura le haría falta menos atenuación que la que tiene para que fuera una obra cinematográfica. Lo cierto es que sobre esos nombres andaba el juego de nuestra cabeza...*" (José Luis Merino. "Deia". Bilbao. 8 de octubre de 1985).

ANNA RICCI. Barcelona

ELSA DE GABRIELI

Idea e interpretación de Anna Ricci. Música: Erik Satie, Francis Poulenc, Kurt Weill-Bertolt Brecht, Andrés Lewin-Richter. Músicos: Ángel Soler, Dave Pybus, Albert Moraleda, Jordi Moraleda. Estreno: 8 de noviembre de 1984, Madrid. Presentado el 1 de mayo de 1985 en la XVII Edición del Festival de Sitges.

"*Al hacer este espectáculo mi intención ha sido constatar hasta qué punto el artista es fácil objeto de manipulación por su circunstancia (la sociedad). Elsa de Gabrieli, personaje imaginario, me ha servido para expresar cómo el artista se da cuenta de que es objeto de manipulación por parte del poder y es capaz de reaccionar, según sus posibilidades, con violencia, con el silencio, con la no participación (...) Elsa, como persona, no es interesante: el barón Von Liechtenau la descubre para distraer a los soldados que luchan en el frente, nada más. Theodor Lessing, filósofo y crítico, uno de los fundadores del Partido Comunista Alemán, acude a ella por su nombre. Su partido también necesita de famosos para su propaganda. Surge una buena amistad, nada más. Al final, Elsa, en su soledad, hará frente a su circunstancia*". (Fragmento del programa).

"...Elsa de Gabrieli *es un resumen de todos sus intentos, en el que participan el recital de canto, la acción teatral y, sobre todo, el cine. Se nos cuenta en él la historia de una cantante imaginaria que sirve de apólogo a toda una época europea. La película, de complejo montaje, quizá no soy el más indicado para juzgarla, ya que no soy crítico cinematográfico. Pero digamos que su dramatismo, con una historia claramente didáctica y con moraleja, contrasta con la lúcida banalidad del repertorio elegido en el recital. Un repertorio que le va a Anna Ricci estupendamente y que ella hace como nadie...*" (Tomás Marco. "Diario 16". Madrid. 11 de noviembre de 1984).

"...Elsa de Gabrieli *se ha compuesto con la superposición de dos medios expresivos diferentes: el cinematográfico y el teatral. El montaje fílmico no sólo sirve de fondo a la narración, sino que llega además a conducirla y a determinarla (...) Delante de este fondo actúa en vivo Elsa de Gabrieli (Anna Ricci), con un repertorio muy significativo de la música de aquellos años, en el que abundan las canciones de Kurt Weill. Elsa de Gabrieli, en la evocación cinematográfica, es una mujer fascinante, misteriosa, portadora de aquel enigma que, poco después, elevaría a Greta Garbo a la condición de "divina".* (Xavier Fábregas. "La Vanguardia". Barcelona. 3 de mayo de 1985).

"*La fugacidad se precipita por todas partes en un ser profundo". Esa expresión de Rilke podría definir, emblemáticamente, el espectáculo* Elsa de Gabrieli *que la mezzosoprano catalana Anna Ricci ha presentado, durante tres brevísimas noches, en el teatro María Guerrero de Madrid. Cine, teatro y música se funden para servir a una historia: la de la actriz y cantante imaginaria Elsa de Gabrieli... La banalidad, inteligentemente asumida y expresada, se revela como la otra manera lúdica del ser. (...) Es esa banalidad aparente la que, en definitiva, lleva a la protagonista a una especie de catarsis, a su rebelión contra las manipulaciones del poder...*" (J. M. B. "Ya". Madrid. 13 de noviembre de 1984).

L'ANDANA TEATRE. Valencia

Se funda en 1982, año en el que estrenan *Terror y miseria del III Reich*, de Bertolt

Brecht, y *Farsas contemporáneas*, de A. Martínez Ballesteros. *Aquesta nit tanquem*, de Manuel Pedrolo, es su principal montaje de 1983-84, temporada en la que también representan un especáculo infantil y un "happening" poético-pictórico-musical con la colaboración de Terio Girona y Paco Pinck.
Su último montaje, actualmente en transformación, fue *Fungus necans*, creación colectiva sobre un desastre nuclear.

FUNGUS NECANS
Creación del colectivo. Dirección: Josep Lluís Meseguer. Intérpretes: Joan G. Merenciano, Miquel F. Llopis, Josep Lluís Meseguer, Josep V. Mompó. Estreno: 27 de julio de 1985, en los almacenes del SENPA, Benifaio (Valencia). N.º de representaciones: 1.

COMPAÑÌA ANDRÉS MAGDALENO. Madrid

JUEGOS DE SOCIEDAD
De Juan José Alonso Millán. Dirección: Juan José Alonso Millán. Productor: Andrés Magdaleno. Decorados: Natalia Silva. Intérpretes: Andrés Magdaleno, Adriana Vega, Manuel Salgeró, Roxanna Kascan, Emilio Linder, Julia Montero, Manuel Aguilar, Flavia Zarzo, Juan de Orduña. Estreno: 25 de diciembre de 1984, en el Teatro Muñoz Seca de Madrid.

"...Hoy se habla mucho de corrupción política, de corrupción económica. La otra, la corrupción moral, ha sido, en no desdeñable modo, asimilada por nuestra sociedad pese a la severa advertencia, que sin moralizar, tan sólo mostrando, hacía Alonso Millán entonces. El "porro" es casi de uso común, la promiscuidad, de curso legal, el "party" donde las gentes "snifan" e intercambian parejas, aburrido por consuetudinario. El dramaturgo, bajo la forma de insistencia que supone esta renovación de su drama, se refiere a un problema absolutamente presente. Posible cada noche en cualquier parte.
Alonso Millán, director entonces y ahora de su obra, ha puesto la realización de un modo semejante. Entonces, con Jesús Puente y Licia Calderón en la pareja protagonista, el primer acto marchaba más en "souplesse", en suavidad. Ahora, aún bajo la misma mano directora, la personalidad de Andrés Magdaleno en Pascual, protagonista, y el nuevo reparto, le imprimen una agitación mayor, un cierto grado de expresividad y violencia que le quita finura. El escenario es más elemental, los caracteres aparecen menos difuminados, con leve degradación de los efectos. El segundo acto, más dramático, le sale más sólido, más suspensivo a la tropa del Muñoz Seca y mejoraría si Magdaleno compusiera su tipo con mayor contención, sin acercarlo peligrosamente al gran guiñol. (...) El espectador es sacudido por el autor cuando quiere y pasa de la atención divertida ante el espectáculo de malas costumbres, puro juego de apariencias que se le ofrece en el chalecito de S'Agaró, a la tensión dramática que el inesperado curso de los acontecimientos produce inevitablemente..." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid, 29 de diciembre de 1984).

"Desde luego, Juan José Alonso Millán ya se ha convertido en el digno sucesor de Alfonso Paso, en cuanto a abundancia de producción dramática, representada simultáneamente, se refiere. (...) En su tiempo, Juegos de sociedad *fue todo un éxito, gracias sobre todo a la magistral interpretación de Jesús Puente del papel de Pascual, genuino representante del madrileño hortera y autosuficiente de los setenta. (...) Fue llevada al cine, con poco acierto, por Manuel Summers y después traducida a un sinfín de idiomas.*
El planteamiento filosófico de esta comedia con "suspense" —ya saben, el truco del burgués fácil de corromper— parece ya muy deteriorado por el paso de los escasos años transcurridos. El morbo de las situaciones de aquél trágico sábado noche, ambientadas en el elegante chalet de gente bien de S'Agaró, afortunadamente ya no sirve como cebo para atraer al espectador. Pero el nudo y, sobre todo, el inesperado desenlace, sobreviven al paso de los años. Juegos de sociedad, *por ello, merece mantenerse en el repertorio del teatro contemporáneo de evasión.*
Lástima que no exista dirección de actores, que la escenografía sea tan paupérrima y que la revisión haya sido tan poco imaginativa. En vez de hablar de "seiscientos", los actores se refieren a "pandas" y ya no fuman exclusivamente porros. También se esnifan unas rayitas de coca. Ello no evita que el texto esté plagado de anacronismos..." (Javier Parra. "Ya". Madrid. 28 de diciembre de 1984).

AÑIL. Cádiz

A expensas de Víctor Mato, actor preparado en Nueva York, se crea Añil en Cádiz el año 1984. Se autodefinen como un laboratorio, "un pretexto para formarse en las disciplinas de la escena". Hasta el momento han estrenado tres espectáculos: *Movimiento*, del colectivo GIAD (Grupo Independiente de Arte Dramático); *Vértices*, de Víctor Mato, año 1984, autor también de *Islas, Islas*, estrenada en 1985.

ISLAS, ISLAS
Dramaturgia y dirección: Víctor Mato. Intérpretes: Ana Merino, Susana Ainziburu, Maru Nilo, Ricardo Rodríguez y Víctor Mato. Estreno: 21 de junio de 1985.

"Toma su título de un duro pero delicado poema de Pedro Molina T. donde Robinson vaga, sin saberlo, atrapado en un círculo, vigilado por alguien ajeno a su desdicha. (...) Islas, Islas *no propone actitudes reflexivas, ni conclusiones geométricas.* Islas, Islas, *sugiere, insta a los sentidos, atrapa y cautiva. Es, pues, un archipiélago de sensaciones inconexas pero crudas, sin aderezo alguno, presentes. (...) No es un lugar de paseo ni un suelo para establecerse; es un país que uno atraviesa descalzo, abierto a los sonidos y a los olores, sin la defensa de la razón, entregado al sueño sabiéndose despierto"* (Fragmento del programa).

AQUELARRE. Alcobendas (Madrid)

CRÓNICA IN VITRO
De Tomás M. Serna. Dirección: Tomás M. Serna. Estreno: 15 de diciembre de 1984.

EL NUEVO SERVIDOR
De los Alvarez Quintero. Dirección: Tomás M. Serna. Estreno: 15 de diciembre de 1984.

IN MEMORIAM
De Federico García Lorca. Dirección: Tomás M. Serna. Estreno: 19 de mayo de 1985.

TEATRE ARCA. Barcelona

Nacen como grupo profesional en 1979. Su teatro, representado fundamentalmente en festivales, locales juveniles, jornadas culturales, ayuntamientos, etc. De la mayoría de sus espectáculos han hecho dos versiones, una infantil y otra para adultos.
Su primer montaje fue *Macedonia*, año 1979, tras el que estrenan las dos obras que actualmente mantienen en repertorio: *Sueño de un barrendero* (1982) y *Secretos de un cubo* (1984). Poco después estrenan *Estos humanos*, con la que efectúan una gira por Nicaragua en 1984.
Para la temporada 85-86 preparan el montaje de *Marco Polo o viceversa*.

SECRETOS DE UN CUBO
De Jesús Roche. Escenografía: M.ª Elena Mateo, Teresa Pascuet y Albert García. Intérpretes: Jesús Roche y Albert García. Estreno: 1 de julio de 1984.

"...Me han ido transformando civilización tras civilización, pasando por personajes de todas las épocas. Me han llevado de aquí para allá y viceversa y, sí, después de todo eso me decido a hablar, a contar mis secretos... Más de una vez he oído decir a los humanos aquello de "Ay, si los objetos hablaran!", pues eso, esta es la ocasión". (Fragmento del programa).

"De Teatro Arca de Barcelona, lo mejor que se puede decir de su montaje Secretos de un cubo, *es que fue el espectáculo más celebrado y "participado" de toda la Mostra. El Cine Avenida, lleno a tope, fue testigo de lo que venimos escribiendo hace años. Que el público asiste al teatro cuando se le ofrecen espectáculos elaborados e imaginativos. El mito de la no asistencia del público de teatro y la autojustificación de los que olvidan que fue la propia dinámica social, el cambio de sensibilidad del espectador, la sucesiva falta de ayuda por la parte de la Administración, el agotamiento de muchas formas estilísticas, etc., el que produce que el público huyera del teatro como de la peste.*
Sin embargo, el espectáculo de Teatro Arca nos ha reconciliado a todos con el teatro, por su frescura, por su imaginación y por su capacidad creativa. ¡Chapeau!". (Xaime Aguiar. "Faro de Vigo". Vigo).

GRUPO ARENA DE TEATRO. Torreperogil (Jaén)

LA CONCUBINA Y EL DICTADOR
De Eduardo Quiles. Intérpretes: Vicente Ruiz, Antonio Molina y María A. Almazán. Estreno: mayo 1985.

ARGANDA. Arganda del Rey (Madrid)

LOS EXTRAÑOS PODERES DE TÍA ANGUSTIAS

De Manuel Gómez García. Dirección: José Horche. Intérpretes: María Teresa Nozal, María José Mata, Antonio Martínez, Julián Delgado y Félix Sabroso. Estreno: 12 de enero de 1985.

TEATRE D'ART DE BANYOLES. Gerona

EL BERENAR DELS GENERALS

De Boris Vian. Dirección: Josep Pages. Escenografía: Pep Oliver. Intérpretes: Josep Alsina, Josep Bramon, Carme Comadevall, Mani Cunill, Francesc Feliu, Salvador Giralt, Pere Quintana, Esteve Pages, Josep Pages, Jaume Ribera, Miquel Torrent. Estreno: junio de 1985.

TEATRO DE ARTE FLAMENCO. Madrid

SANGRE FLAMENCA (Guernica y Ritual Flamenco)

De Renato Moscatel. Coreografías: Tomás de Madrid y M.ª Carmen García. Intérpretes: Paco de Antequera, Juan Maya, Chaquetón, Juan Fuente, Gabriel Heredia, Remedios Mendoza, Soledad Capa, María del Mar Cruz, Tomás de Madrid y M.ª Carmen García. Estreno: noviembre de 1981.

COMPAÑÍA DE ARTURO FERNÁNDEZ. Madrid

LA CHICA DEL ASIENTO DE ATRÁS

De Bernard Slade. Versión española de Juan José Arteche. Dirección: Arturo Fernández. Escenografía: Fernando Viñas. Intérpretes: Arturo Fernández, Trini Alonso, Victoria Vera, Paula Martel, Javier Viñas y Carmen Carrión (en gira, Lola Muñoz). Estreno: 29 de septiembre de 1983 en el Teatro Infanta Isabel de Madrid y 30 de octubre de 1984 en el Teatro Condal de Barcelona.

"...La chica del asiento de atrás *encaja perfectamente con la proporción exacta entre humor y sentimentalismo, todo ello salpimentado con un erotismo aureolado de picardía, a la medida y al gusto del público al que la comedia va preferentemente dirigido, el femenino. Tan cuidados están esos detalles que hasta el montaje parece un pase de modelos, de tantos, a cual más elegante, como visten los y las intérpretes...*" (Martínez Velasco. "ABC". Sevilla).

"...La chica del asiento de atrás *se reduce al trabajo de Arturo Fernández, que está como siempre: lleva el personaje a su particularísima manera de decir y hacer en el escenario. Cuando alguna escena le permite interpretar el personaje, él se encarga de romper esa relación para darle al espectador lo que se supone va a ver al teatro: un Arturo Fernández en un tipo cliché de todas sus obras. (...) No deja de ser curioso cómo un actor impone al público, en detrimento de los posibles valores de un texto, una manera de hacer teatro al revés, cómo un público a un actor a ser siempre el mismo. En este caso, apenas hay algo más...*" (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 2 de noviembre de 1984).

"*...Al espectador se le proponen inverosimilitudes y absurdos, y es una regla antigua del teatro que los acepte a cambio de situaciones, chistes y personajes característicos. (...) Se decía antes que éste era un teatro para señoras, con una evidente diferenciación del sentido estético y de la intrascendencia que se atribuía a estas damas.*

Toda la obra de Bernard Slade está hecha para estas señoras, incluyendo el desnudo de espaldas de Arturo Fernández —buena silueta— y su personaje, entre tierno y duro, egoísta y sentimental, como para maternizarle. Hace juego con la composición de Victoria Vera en el primer acto: una jovencita estrafalaria. Tiene sentido de la comicidad. Cuando se convierte en seria, sentimental y reposada, le falta consistencia..." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 1 de octubre de 1983).

"*...La comedia es tontorrona, divertida si no se tienen demasiadas exigencias, y el público ríe con ganas. Dos notas hay que destacar en ella: una, la que más llama la atención a ese público de señoras maduritas que llenan el patio de butacas, es el desnudo de Arturo Fernández. Desnudo parcial, porque se le ve como su madre lo trajo al mundo, pero sólo por detrás. Al menos, en "Mata-Hari", a la gran Concha Velasco se le admira su hermoso cuerpo por detrás y por delante. La segunda nota es la reaparición de Victoria Vera. Tengo que decir sin reservas, sirviéndome del lenguaje del pueblo, que Victoria "se come" a Arturo Fernández. La hemos visto en papeles trágicos y dramáticos. Pero es en este papel cómico, donde se nos muestra todo su enorme talento de actriz. Se adueña del escenario desde la primera salida y allí termina mandando ella, sólo ella...*" (Eduardo G. Rico. "Pueblo". Madrid. 1 de octubre de 1983).

LA SEGUNDA OPORTUNIDAD

De Neil Simon. Versión de Juan José Arteche. Dirección: Arturo Fernández. Intérpretes: Arturo Fernández. Paula Martel, Manolo Zarzo y Rosa Valenty. Estreno: 30 de julio de 1985, en el Teatro Avenida de Burgos.

"*...El término "teatro de boulevard" contiene una serie de características que pasan por el tratamiento ligero de los temas, su punto melodramático, el enredo erótico, el decorado confortable, los trajes abundantes y llamativos, el final feliz, la ausencia de cualquier dato político o económico que pudiera turbar las relaciones sentimentales de los personajes, la simpatía del reparto, la viveza del ritmo, el verbalismo y, sobre todo, la presencia de algún actor o actriz —generalmente actor, pues el "teatro de boulevard" ha sido especialmente sostenido por las señoras— con probado atractivo sobre el público. (...) Arturo Fernández se ha quedado en maestro único del género. Y si a veces se ha equivocado, justo es reconocerle al asturiano que es, desde hace tiempo, el modelo que muchos intentan copiar y que no alcanzan.*

La segunda oportunidad *aborda un tema serio con ligereza, habilidad formal y un descarado sentido de la eficacia. Lo de menos son los personajes. Lo que cuenta es su capacidad para entretener al público, abundante, con dominio absoluto de señoras ya maduras, feliz porque el amor lo arregla todo, surge de repente y es, en estas obras, fino y respetuoso...*" (José Monléon. "Diario 16". Madrid. 5 de octubre de 1985).

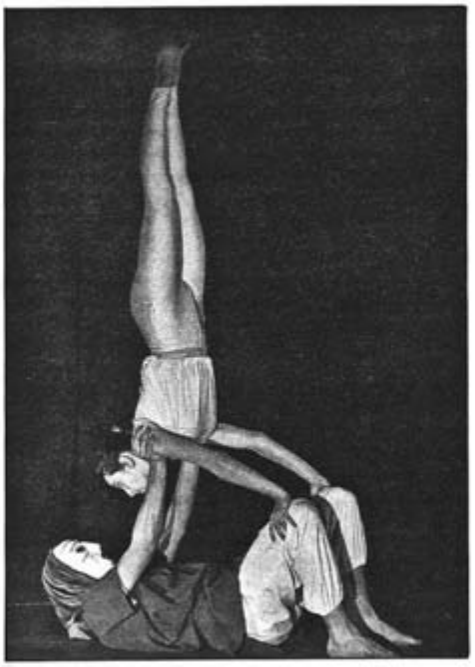
"*...Donde permanece Arturo Fernández es en la llamada comedia de bulevar, por el sendero felizmente transitado por Coward, Rattingham, incluso —ya con profundas variantes— Ustinov, Slade y ahora Simon. Una comedia de tradición inglesa que tiene su paralelo en la deliciosa, y desaparecida, comedia cinematográfica norteamericana de los años treinta en la que el realismo se atempera, se suaviza, en las gradaciones de un psicologismo sentimental.* La segunda oportunidad *es la comedia de un encuentro, así como* Romantic Comedy *era la de un desencuentro. (...) De algún modo inesperado, en estas dos temporadas que median entre la obra de Slade y ésta, el arte de Arturo Fernández ha alcanzado una maduración definitiva. Es ya mucho más que el galán de comedia, el actor-galán en cuya panoplia interpretativa hay mucho más que lo signos superficiales de otrora. Sin perjuicio de la elegancia, el buen gusto y la alegre naturalidad teatral de sus modos, Arturo Fernández expresa ahora, situaciones más profundas, halla el justo acento grave, melancólico, interior, para instalarlo en la divertida frivolidad de sus modos anteriores y así hace creíble la peripecia de ese Robert, tan decidido a la fidelidad a un recuerdo como irremisiblemente caído en la trampa de una nueva atracción sentimental y sensual...*" (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 29 de septiembre de 1985).

"*...Arturo Fernández ya ha creado un arquetipo interpretativo que repite año tras año desde que se asentó como actor-empresario, renunciando a otras indagaciones que puedan resultar costosas, tanto a su ánimo como a sus finanzas. Por eso, da la sensación de que cada temporada vemos al mismo actor en la misma comedia, abrigado por un mismo decorado, un lujoso apartamento siempre en la costa este norteamericana, que le viene a la medida a su personaje, un ejecutivo vencedor o un escritor de fama. Fernández repite la fórmula año tras año, porque está claro que le ha funcionado, lo cual es una suerte en estos tiempos en que el teatro es más aventura que nunca...*" (Javier Parra. "Ya". Madrid. 18 de octubre de 1985).

ASES LÍRICOS. Madrid

LA CORTE DEL FARAÓN

Libro de Perrín y Palacios. Adaptación: Manuel Paso. Música: Maestro V. Lleo. Decorados: París. Atrezzo: Mateos. Coreografía: A. Cardoso. Dirección musical: Luis Celada. Dirección escénica: Eugenio García Toledano. Intérpretes: Guadalupe Sánchez, Pilar Abarca, Amparo Madrigal, Isabel Requeros, Diana del Val, Enrique del Portal, Tomás Álvarez, Luis Lorenzo, Mario Ferrer, etcétera. Estreno: 17



Dos espectáculos de Atalaya: "Pa jartarse de reí", sobre estas líneas, y "¡Danza, Heracles!".

de mayo de 1985, en el Teatro Calderón de Madrid.

"...Una pieza considerada como joyita del género chico, cuyos cantables gozaron de una enorme popularidad, de la que todavía quedan rescoldos, La corte del Faraón, *entra en la alegre verbena de reposiciones suscitada por algunas revisiones revisteriles. Lo que a principios de este siglo podía ser considerado como desmadre del verdor y de la "psicalisis", esa afortunada invención verbal, hoy es, sobre todo, tal y como nos es presentada, una piececilla blanca para colegiales. Y, sin embargo, el texto conserva sus primitivas gracias, a las que ha añadido, con excelente pulso, algunas suyas, un autor veterano, Alfonso Paso.*
La duración del juguete estaba calculada para servir de entremés, de aperitivo a otra pieza mayor. Paso, a fin de que pueda ser representada como programa autónomo, objetivo natural cuando lo que se llevan son la autonomías, se ha permitido añadirle a la nómina de Perrín y Palacios, dos personajes y alargar alguna escena del casto, casto... "castojosé", que merecía recrearse en su situación cómica. El verso de Paso mantiene el nivel del verso de los autores..." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 22 de mayo de 1985).

ATALAYA, TEATRO EXPERIMENTAL ANDALUZ. Sevilla

En el año 1983, tras una serie de seminarios para actores, se forma *Atalaya, Teatro Experimental Andaluz*, bajo la dirección de Ricardo Iniesta, antiguo miembro del grupo madrileño *Lejanía*.
Hasta el momento han realizado tres montajes: *El jardín de las Hespérides* (1984), *¡Danza, Heracles!* y *Pa jartarse de reí*.

¡DANZA, HERÁCLES!, TU DESTINO ES TARTESSOS

Dramaturgia y dirección: Ricardo Iniesta. Montaje de baile flamenco: Pepe Ríos, Música: Mathias Wernard y Antonio Gámez. Intérpretes: Javier Centeno, Carmen Gallardo, Francisco Gil y Juan M.ª Seller. Estreno: 6 de diciembre de 1984 en Córdoba.

"El espectáculo tiene un cierto tono impresionista, por cuanto los actores hablan a través de imágenes, de colores, de danzas, de ritmos, no buscando expresar algo directamente; pero, sin embargo, el resultado, sin ser el fin primordial, sí expresa casi siempre situaciones límite, sentimientos; cada elemento tiene un sentido muy claro, pero no tópico, ni manido ni demasiado evidente.
Hemos sintetizado un tema antiguo, muy antiguo, acudiendo a un lenguaje teatral diferente". (Fragmento del programa).

PA JARTARSE DE REÍ

Del colectivo. Dramaturgia: Ricardo Iniesta. Intérpretes: Javier Centeno, Carmen Gallardo, Francisco Gil y Antonio Alonso. Estreno: 14 de febrero de 1985 en Dos Hermanas (Sevilla).

"Nuestro espectáculo no rueda mejor ni peor, tampoco nos ha salido redondo, ni tan siquiera gira alrededor de algo, porque somos conscientes de que nuestra ingeniosa civilización está cambiando las ruedas por teclas y los dígitos; por eso proponemos una sucesión de "scketchs", surgidos apretando teclas y más teclas y más teclas —de piano, máquinas de escribir, teléfonos, vídeos, relojes, computadores personales...—, un espectáculo donde el espectador exigente puede, insólitamente, parar la acción que se está desarrollando, darle marcha atrás, o ralentizarla, simplemente apretando un tecla". (Fragmento del programa).

ATELIER. Rentería (Guipúzcoa)

Siempre bajo la dirección de Helena Pimenta, Atelier viene trabajando, desde su fundación en 1979, en distintos campos del arte dramático. Al tiempo que realizaba en lengua francesa *L'Avare*, de Molière; *Les Boulingrins*, de Courteline; *La Cantatrice Chauve* y *La Leçon*, de Ionesco, y *En attendant Godot*, de Beckett —por la que consiguió el premio Giner de los Ríos 1983—, como actividades pedagógico-teatrales, Helena Pimenta preparaba los guiones y dramaturgia de los dos espectáculos que estrenaría en la temporada 1984-85: *Dantería* y *Cándido o el Optimismo*.
Además de lo citado, Atelier, formado por 26 miembros, ha organizado durante tres años consecutivos la *Muestra de Teatro de Institutos de Guipúzcoa* - Teatro Fuera del Aula.

DANTERÌA

Dramaturgia y dirección: Helena Pimenta. Ayudantes de dirección: Andone Esparza y Julia López. Escenografía y diseño gráfico: Susana de Uña. Música: Pablo Lasa. Luminotecnia: José Antonio Barcenilla. Intérpretes: Josetxo Almandoz, Javier Aduriz, Arantxa Aguirretxe, Mila Balda, María de Bernardo, Isabel Borrero, Javier Busselo, Pedro Loussillas, Víctor Criado, Andone Esparza, Arantxa Ezquerra, Koro Ertetxe, Patxi Garrido, Begoña Galarraga, Iomé González, Mila Gutiérrez, Pablo Lasa, Julia López, Ana Mediero, José Manuel Moares, Isaías Muñoz, Gerardo Quintana, José María Ribera, Jesús Rivas, Conchi Soto, José Manuel Ugaldebere. Estreno: 20 de febrero de 1985. Rentería (Guipúzcoa).

"La estructura de Dantería, *al igual que algunas de sus escenas, está basada en* La sangre del tiempo, *de Ángel García Pintado. Hay que añadir a esto que una escena está tomada de* Pasodoble, *de Miguel Romero Esteo.*
Dantería es la ceremonia de un ensayo sobre la gran comedia humana, dirigido por un hombre que, a su vez, celebra el rito de travestirse en una diva que, en su creación artística, nos presenta el sueño de la muerte." (Fragmento del programa).

CANDIDO O EL OPTIMISMO

Dramaturgia de Helena Pimenta, basada en la obra de Voltaire. Dirección: Helena Pimenta. Ayudantes de dirección: Andone Esparza y Daniel Rodríguez. Intérpretes: Josetxo Almandoz, Javier Busselo, Arantxa Ezquerra, Juanra Sánchez, Víctor Criado, Javier Huete, José M. Ugaldebere, Andone Esparza, Begoña Galarraga, Isabel Borrero, Conchi Soto, Mila Gutiérrez, Elena Hueso, Arantxa Aguiretxe, Jesús Rivas, Isaías Muñoz, Susana de Uña, Angelines Gil, Patxi Garrido, José María Rivera, Pedro Consillas, Javier Adúriz, Coro Ertetxe, Gerardo Quintana, Helena Pimenta, Ana Mediero, Ana Enríquez, María de Bernardo, Ione Zornoza, Mariam Peral. Escenografía y vestuario: Susana de Uña, Daniel Rodríguez, Javier Busselo, José M. Rivera, Isaías Muñoz, Ione González, Gurutxe Sarasola, Nerea Aduriz, Isabel Borrero, Mila Gutiérrez, María de Bernardo, Coro Ertetxe, Mila Balda, Iñaki Ramos, Arantxa Galdós. Música: Pablo Lasa, Jesús Rivas, Gerardo Quintana, Isaías Muños, José Ramón Salaberría. Luces: Daniel Rodríguez. Estreno: 14 de marzo. Instituto Bachillerato de Rentería (Guipúzcoa).

"Nuestro quehacer teatral comenzó siendo una experiencia pedagógica, pero en este momento, sin dejar de serlo, ha tomado caminos diferentes. Cada año intentamos descubrir y aprender algo nuevo. En esa búsqueda nos

hemos lanzado a crear un espectáculo basado en un cuento de Voltaire: Cándido. Es el amor, la guerra, la intolerancia, las catástrofes, los paraísos... perdidos..., el caminar inocente de un adolescente en medio de un mundo dominado por el mal físico y el mal moral es un poco la historia de todos nosotros". (Fragmento del programa).

ATENEA TEATRO. Valencia

Nace a partir de un cursillo de teatro en la Asociación de Vecinos Ciudad Jardín, de Valencia. El promotor y director del grupo es Juan Antonio Aparisi, ex miembro del Teatro Itinerante del País Valenciano. Su primer montaje es *Recordar*, de José Francisco Martín, año 1984, al que le sigue un espectáculo de café-teatro titulado *Experimental Show*. Actualmente tienen en repertorio *Recordando a Federico*.

RECORDANDO A FEDERICO
Antología sobre textos de Federico García Lorca. Dirección: Juan Antonio Aparisi. Escenografía: José Fco. Martín. Música: Juan Antonio Aparisi. Intérpretes: Cora Szalay, Adriana Chaves, Alberto Aguirre, Desiree Pinto, Juan Antonio Aparisi, Rafael Ridaura e Inmaculada Ripollés. Estreno: 14 de marzo de 1985, en la Asociación de Vecinos de Ciudad Jardín.

GRUPO ÁTICO. Madrid

LOS INOCENTES DE LA MONCLOA
De José María Rodríguez Méndez. Dirección: Eusebio Luna. Escenografía: Colectivo. Intérpretes: Manuel Canorea, Yolanda Pascual, José María Núñez, Jesús Martínez, Soledad González, Luis Garrote y Montserrat Carneros. Estreno: 8 de mayo de 1985.

A PUERTA CERRADA
De Jean Paul Sartre. Dirección: Eusebio Luna. Escenografía: Colectivo. Intérpretes: Eusebio Luna, Carlos Mendoza, María Jesús Torres y María Jesús Regidor. Estreno: mayo de 1985.

COMPAÑÍA TEATRO DO ATLÁNTICO. Santiago de Compostela (La Coruña)

XOANA
De Manuel Lourenzo. Dirección: Xulio Lago. Escenografía: Paco Conesa. Música: Emilio Cao. Intérpretes: Dorotea Bárcena, Pilar Pagant, Carmen Rábade y Manuel Carlos Alonso. Estreno: 31 de julio de 1985.

AULA DE TEATRO. Alcalá de Guadaira (Sevilla)

EL HOMBRE MÁQUINA
Dramaturgia, dirección y escenografía: Alonso Arias y David Fernández. Música: Aviador Dro y Kratwerk. Intérpretes: Quince niños entre los nueve y diez años. Estreno: 18 de junio de 1985.

SOL Y SOMBRA
De Carmen Troncoso de Arce sobre textos de Federico García Lorca. Dirección: Carmen Troncoso de Arce. Escenografía: Ignacio Aguilar y Manuel Domínguez Guerra. Música: Rafael Moreno Tello y Pedro Peña Dorantes. Cantante: Nano de Jerez. Intérpretes: Chus Gómez, Auxi González, Desiree Rico, Carmen Troncoso, Paco Jiménez, Javier Barello, Sergio Casado, Lorenzo Benítez, Quique Frieyro, Javier García, David Fernández y Alonso Arias. Estreno: 8 de agosto de 1985.

AZAHAR. Granada

TILÌN, TALÁN, TOLÓN
Del colectivo. Dirección: Mercedes Olivares. Escenografía: Manuel Castillo. Música: José López. Intérpretes: seis actores. Estreno: 18 de enero de 1985 en Valor (Granada).

LA BALDUFETA. Tortosa (Tarragona)

Carlos Viladrich y Arturo Gaya forman el grupo en 1981. Su primer trabajo, *Musics al carrer*, marca la línea del colectivo, dedicado fundamentalmente al teatro de animación y de calle.
Han organizado talleres docentes en el Baix-Ebre y han preparado y organizado a otros grupos infantiles. Entre sus producciones cabe destacar *Nadal es temps de pau* (Navidad, tiempo de paz), *Carnavalada* y *¡Quina máquina!* ¡Pero, qué máquina!. En la actualidad preparan el montaje de *El joc dels 50 colors*.

NADAL ES TEMPS DE PAU
Del colectivo. Estreno: 17 de diciembre de 1984 en Mora d'Ebre (Tarragona).

CARNAVALADA
Del colectivo. Estreno: 15 de febrero de 1985 en Esplugues de Llobregat (Barcelona).

QUINA MÁQUINA...! (¡Pero, qué máquina...!)
Del colectivo. Estreno: 23 de marzo de 1985 en Bellaterra (Barcelona).

BAMBALINA TITELLES. Albaida (Valencia)

Surge en 1981 en Albaida, Valencia. Montan *El gigante egoísta* y *El principito* en ese mismo año. Siempre dentro del teatro de títeres y marionetas, organizan campañas infantiles y muestras por distintos puntos del Estado.
En 1982, presentan *El libro de los cuentos* y *Claroscuro*, espectáculos creados por el colectivo, al igual que en los estrenados en 1984, *El dragón rojo de Roseville* y *Pícaro mondo*, o en el 85, *Moviscopi*.

MOVISCOPI
De Vicent Vila Berenguer. Dirección: Vicent Vila Berenguer. Intérpretes: Josep Policarpo, Jaume Policarpo y Vicent Vila. Estreno: 28 de julio de 1985. En la Mostra de Titelles a la Vall d'Albaida.

"Marionetas de hilo, marottes, títeres de varilla y otros conforman Moviscopi, nuestro décimo montaje, al que hemos llegado tras un largo período de búsqueda e investigación dentro de los diferentes tipos de títeres y las distintas propuestas estéticas abordadas por nuestro grupo. (...) Así, rockeras, guardias urbanos, cacos, extraños habitantes de las cloacas y un sinfín de personajes pululan por las calles y plazas de nuestra ciudad; convertidos en señales de tráfico, cabinas telefónicas, letreros de neón... Elementos que configuran la propuesta que hemos elaborado y que saca al público de las historias tradicionales, llevándolo a vivir una trama muy actual, con matices de lo que se ha dado en llamar movida ciudadana". (Fragmentos del programa).

TEATRO BAO. Sevilla

KARMEN (Ópera soez)
De Pedro Casablanc. Dirección: Pedro Casablanc. Escenografía: Juan Pablo Rada. Música: Manuel Balboa. Intérpretes: Isabel Álvarez, Ángela Lergo, Alfonso de Arellano, Manuel Olmedo, Manuel Linares y Juan C. Jiménez. Estreno: julio de 1985.

"Años atrás, algunos grupos sevillanos hablaban de la estética de lo borde. La palabra contiene un conjunto de elementos humorales e intelectuales que quizá sean fáciles de entender fuera de aquel mundo. (...) El valor de esta Karmen *consiste, básicamente, en que no es un espectáculo cuerdo sobre la locura, sino un trabajo que ha incorporado el delirio en lugar de añorarlo.*
Su acción es confusa, sus personajes apenas existen, su texto es banal; pero, a mimodo de ver, el conjunto de imágenes sí consigue transmitirnos algo más que una compulsión negativa. La imagen borde que dan de la cultura sevillana contiene una cierta confrontación crítica, la formulación de una rebeldía elimentada de vivencias y horas infinitas dedicadas a aprender la grandeza incomparable de la ciudad.
Todo esto da una dimensión de verdad a este humoral y atrevido espectáculo, por cuya recámara quizá andan también impulsos afines a los del arte dadá o de ciertas obras surrea-

listas..." José Monleón. "Diario 16". Madrid. 26 de enero de 1986).

"...Toda suerte de ingredientes se mezclan en la disparatada sucesión de secuencias libérrimamente encadenadas y deliberadamente transgresoras. Pero transgresoras ¿de qué? Pueriles alusiones a la alienación producida por los grandes almacenes, a la sexualidad desenfrenada, a los tópicos andaluces desde los toros y los encapuchados de las procesiones a la virginidad de las mocitas, chocarrera presencia de una especie de Celestina, La Yegua, que es burdo figurón de pandilla gaditana o sevillana de carnaval, componen parte de un texto abigarrado desenfadado, con algún que otro chispazo popular, incongruente y lleno de palabrotas metidas a como salga la cosa, en que lo único que tiene cierta funcionalidad es la capaidad imaginativa del autor para salir siempre por los cerros de Úbeda y sorprender al espeador con imágenes pintorescas, vulgares, irruptivas, que obtienen el premio de la risa sobre el vacío de significados de verdadera congruencia.
Los actores lucen desenfado, alegría, simpático atrevimiento no se sabe si conscientes o inconscientes de la elementalidad, la falta de cualquier calidad de lo que representan...". Lorenzo López Sancho. "ABC". 24 de enero de 1986).

"...La Compañía Bao Teatro de Sevilla, nos presenta una versión lúdica y satírica de la Carmen de Merimée, más parecida a lo que pudiera hacer el teatro de barraca y feria de Manolita Chen y, al margen ciertas implicaciones freudianas, con una intención, más que satírica, iconoclasta contra los mitos y creencias sagrados y profanos, que han ido conformando el folklore andaluz.
El espectáculo es una auténtica rebujina que empieza por poner en solfa la Carmen literaria y operística y sigue con la fiebre consumista de los grandes almacenes, las series de la tele, la feria de Sevilla, los nazarenos y las vírgenes de su Semana Santa, y llega hasta una parodia del Papa, sin más justificación y sentido, pienso, que el de aprovecharse de anteriores escándalos de otro grupo teatral, conducentes a un éxito público..." Julia Arroyo. "Ya". 25 de enero de 1986).

BEDEREN 1. San Sebastián (Guipúzcoa)

Se funda en la primavera de 1984. Ese mismo año estrenan dos montajes: *The Silver Duet's Show*, creación colectiva, y *Gure Herria*, una versión de *Nuestro Pueblo*, de Thornton Wilder.
Para la temporada 85-86, tienen previstos otros dos estrenos: *Nekrassov*, de J. P. Sartre, y *El oso* y *La petición de mano*, de A. P. Chejov.

GURE HERRIA

De Thornton Wilder. Traducción al euskera: J. L. Agote y Bernardo Atxaga. Dirección: Juan Pastor. Intérpretes: Eneko Olasagasti, Lolo Díaz de Mendívil, Cecilia Galarraga, Agustín Arrazola, Juan Luis Mendiáraz, Olatz Beodide, José Ramón Soroiz, Pilar Rodríguez, Ane Gabarin, Eneko, Ramón Aguirre y Ana Miranda. Estreno: 8 de noviembre de 1984.

Una escena de "Karmen", de Bao Teatro de Sevilla, en la página anterior. Sobre estas líneas, tres momentos de "Gure Herria", adaptación en euskera de la obra de Thornton Wilder por Bereden 1.

"Es una reflexión sobre lo cotidiano y una recuperación sensible del pasado inmediato, utilizando material extraído de la realidad viva en un pueblo de Euskal Herria, rompiendo las dimensiones realistas, para mostrar un acercamiento poético a esa misma realidad". (Fragmento del programa).

SILVER DUET'S SHOW

Del colectivo. Intérpretes: Ramón Aguirre y Agustín Arrazola. Pianista: Ramón Semperena. Estreno: 14 de diciembre de 1984.

"Es un espectáculo hecho de algunas de las más bellas canciones del repertorio negro espiritual y "blues" americano. (...) Melodías heredadas de grupos como The Golden Gate Quartet, The Puzzle Mills Brothers y otros, interpretados con la amable ironía que permite el paso del tiempo, hacen que el show enganche a todo tipo de público.
Además de recordarnos canciones que han gustado a varias generaciones, nos traen ese sabor característico del "show musical" americano". (Fragmento del programa).

BEKEREKE ANTZERKI TALDEA. Virgala (Álava)

Empezaron haciendo teatro de calle en el año 1980, tras la escisión del grupo Txiruliruli. Se instalan en Virgala (Álava), donde viven en común y donde preparan sus espectáculos. *Lorratzean*, 1981, es su primer montaje de calle, del que hicieron dos versiones, la segunda estrenada en 1982. Su primer montaje de sala se produce en 1983. Se trata de *Fábula de la sirena y los borrachos*, basado en el poema de igual título de Pablo Neruda.
Otros espectáculos de calle completan su producción hasta llegar a 1985, fecha de estreno de Eco, espectáculo de sala dirigido por Jill Greenhalgh.

ECO

Del colectivo. Dirección: Jill Greenhalgh. Intérpretes: Elena Armengod, Anna Rita Fiaschetti, Miguel Muñoz, Miguel Olmeda, Carmen Silla y Manuel Tebar. Estreno: 2 de mayo de 1985 en el Festival de Sitges.

"La línea central de la historia es la pérdida de la memoria de un hombre que ha de enfrentarse con su pasado. En él aparecen sus amantes, sus amigos, su soledad. En su necesidad de vivir, vive una lucha con los fantasmas de su memoria. El clímax de esta confrontación se extiende entre la agresividad, la risa y el llanto, concluyendo en un relax solitario. (...) Hemos querido tejer un clima con poesía y crudeza, entre la calidad de la intimidad y la frialdad de la distancia, lleno de matices difuminados que cuentan una historia de amor como si de un recuerdo borroso de tratara". (Declaraciones de Bekereke a "El Día". "Deia". Bilbao. 23 de mayo de 1985).

"...Hay en lo que se ve en escena sugestiones eróticas, sádicas y hasta políticas. En un decorado construido totalmente de aluminio, los actores evolucionan según una lógica difícil de entender, acogiéndose a unos símbolos igualmente crípticos.

La obra recuerda al viejo expresionismo del teatro de propaganda, aunque se nos diga que su tema es el de las relaciones entre hombre y mujer...
Como decía, una especie de fatiga se apodera del espectador ante un experimento poco menos que incomprensible. (...) Viendo obras como esta, uno acaba por preguntarse a dónde va a ir a parar el teatro, si a las salas de espectáculo para que lo vea todo el mundo, o a los laboratorios teatrales para que lo vea... la gente de teatro..." (Joaquín Aranda. "Heraldo de Aragón". Zaragoza. 25 de mayo de 1985).

"*...No hay hilo conductor, la historia surge como una pesadilla real en la que los personajes se superponen en planos instantáneos, sin esperar turno para salir, rechazándose y atrayéndose. No buscan la profundidad psicológica ni el mensaje del simbolismo (eso lo hace el otro "Eco", el Humberto), sino la belleza de líneas y volúmenes. (...) La obra, partiendo de una problemática imperecedera, el hombre enfrentado a sus recuerdos, es resuelta envolviéndola en una forma totalmente actualizada. La chapa de metal es el elemento escenográfico. (...) Una luz semicenital corona por completo la escena, recreando una multitud de climas, explotando al máximo el reflejo metalizado y el color. El tercer elemento es la música sintetizada que obsesivamente transporta al espectador al escenario. (...) Entremezclándose todos estos factores a través de un buen hacer en el cuadro de luz y sonido y una minuciosa dirección, se obtiene una amplia gama de sensaciones ante la que el público sólo le queda exponerse dejándose mecer...*" (Iñaki Ortubay. "El Correo Español. El Pueblo Vasco". Bilbao. 3 de junio de 1985).

COMPAÑÍA DEL TEATRO BELLAS ARTES. Madrid

LA MUERTE DE UN VIAJANTE

De Arthur Miller. Versión de José López Rubio. Dirección: José Tamayo. Escenografía: Gil Parrondo. Intérpretes: José Luis López Vázquez, Encarna Paso, Santiago Ramos, Juan Calot, Juan Carlos Martín, Natalia Duarte, José Vivó, Miguel Palenzuela, Francisco Grijalbo, Resu Morales y Manuel Luque. Estreno: 15 de enero de 1985 en el Teatro Bellas Artes de Madrid.

"*Casi cuarente años después de haber sido escrita, la obra de Miller conserva íntegra su validez. (...) El espléndido decorado de Gil Parrondo encajona el hogar de los Loman en la brutal opresión social significada por las grandes casas que lo rodean, lo privan de sol y de árboles, lo ahogan. La interpretación se atiene al sentido realista de la obra. Están ajustados los personajes a la doble vertiente de los acontecimientos, actuales los unos, evocados, metafísicos a veces, los otros...*" (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 21 de enero de 1985).

"*...Cuando Tamayo estrenó la obra en la depauperada —en todos los sentidos— España del 52, el asombro y la admiración fueron la nota dominante, sobre todo, claro, entre los más jóvenes. Tamayo fue el director de entonces y vuelve a serlo ahora, treinta y tres años después.*
Versión, música, decorado y criterios de actuación son los mismos. El reparto se ajusta a una expresión emotiva, eficaz, que enfatiza los conflictos, que intenta meterse al espectador medio en el puño, sin apenas silencios, de acuerdo con la extrovertida personalidad teatral de Tamayo, un hombre que tiene, entre muchas aportaciones al teatro español, la de haberse atrevido, en épocas difíciles, a traernos esa luz que fue La muerte de un viajante." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 26 de enero de 1985).

"*...Aparecen en* La muerte... *diversos conflictos, como la relación padre-hijos —integrado uno, "rebelde" el otro—, que plantea una especie de enfrentamiento generacional. Pero, en todo caso, es el drama del propio viajante lo que interesa, aunque, como ocurre siempre con Miller, todos los personajes estén perfectamente dibujados. Su intento de mantenerse en una estructura laboral ya caduca, la conservación del patriarcado familiar, la idea de*

que por encima de la preparación importa el espíritu emprendedor... Viejos esquemas con los que perderá la batalla de su propia vida, sin comprender siquiera el sentido de su muerte, si no es para que su esposa cobre los veinte mil dólares del seguro. (...) El contexto social y económico que explicaba este perfecto drama en 1949, no se ha potenciado en el montaje de Tamayo, que se ha centrado en el conflicto subjetivo y sentimental. El texto, a pesar de todo, es suficientemente explícito para que tales referencias no se pierdan. Sin una puesta en escena que clarifique o actualice sus dimensiones esenciales. La muerte... *puede reducirse a una especie de homenaje al gran dramaturgo norteamericano."* (Enrique Centeno. "Liberación". Madrid. 19 de enero de 1985).

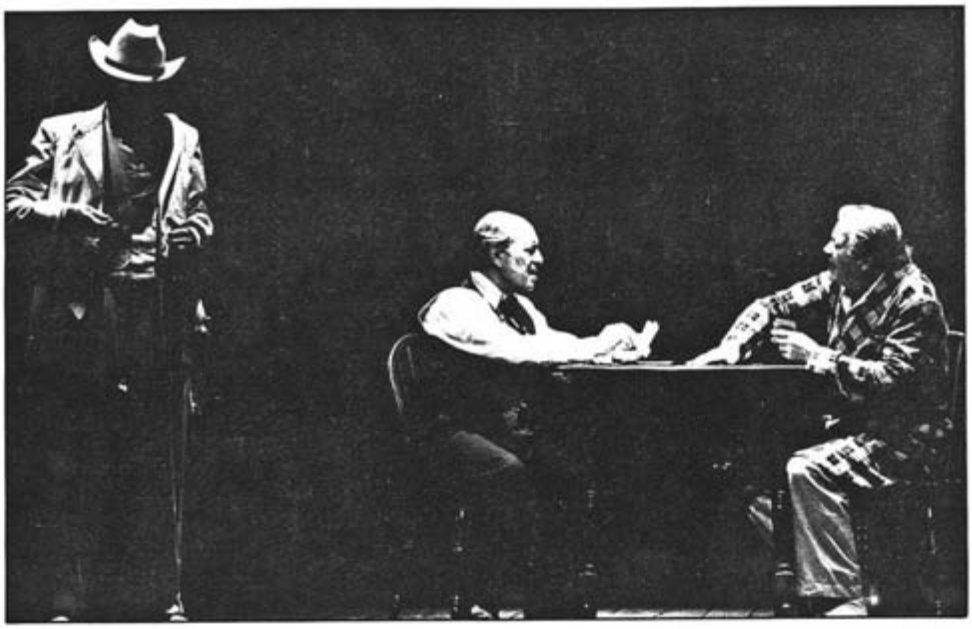
"...Viendo ahora la reproducción casi exacta de aquel estreno se comprende más que cuando se vivía en aquella frontera qué tipo de civilización se clausuraba, que otra se estaba ya abriendo y asentando. El vencido por la edad comenzaba ya a ser víctima de la insolidaridad: el hombre aplastado por los plazos, por las letras, por el pequeño consumismo y, a su vez, consumido él mismo, objeto roto y abandonado.
Los hijos de estos hombres eran los primeros de la serie de los insensibles, de los desgajados, de los que empezaban a pensar que no debían al padre más que la frustración y la educación vacía o el choque con la rotura del sueño de la riqueza. Su esposa era la última ama de casa envolvente y protectora, maternal para con el esposo vencido, pero ya sin comprenderle del todo; el réquiem ante su tumba reduce, casi a la nada, el sacrificio de vender su vida al seguro. (...) El acierto actual de Tamayo es el de la reconstrucción. Podría haberse hecho un viajante más consumible, más sincopado, retringiendo largos, acelerando el diálogo, llevando a la interpretación todo lo que se ha aprendido de otros medios, toda la evolución posterior del teatro: no sería el viajante..." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 21 de enero de 1985).

LA BERENGENA ESCÉNICA. Mérida (Badajoz)

En 1982 entran en el registro de compañías teatrales con el nombre de Musa Talía, que se transformaría después en La Berengena Escénica.
La Odisea y una adaptación para la calle de *Un yanqui en la corte del rey Arturo*, son los primeros montajes. Con *El retablo de las maravillas* participan en el III Encuentro de Teatro Clásico de Almagro. *Golfus de Emérita Augusta*, de J. L. Alonso de Santos, y *El pícaro mendrugo*, basado en textos de Lope de Rueda, Cervantes, Bocaccio y el Arcipreste de Hita, completan su producción, que se amplía en la temporada 1984-85, con *Berengena Clown's* y *Mitología de bolsillo*.

BERENGENA CLOWN'S

Dramaturgia, dirección, escenografía y música: del colectivo. Intérpretes: Alfonso Gómez, Pepe Martínez, Manolo Fernández y Miguel Romero. Estreno: 4 de enero de 1985 en Mérida (Badajoz).



En la página anterior, dos escenas de "Eco", de Bekereke. (Fotos: Bernd Uhlig y Chicho). Sobre estas líneas distintos momentos de "La muerte de un viajante", de Miller, bajo la dirección de José Tamayo en el Bellas Artes. (Fotos: Fernando Suárez).

MITOLOGIA DE BOLSILLO
Basado en textos de Roth, Moix y Kafka. Dirección: Miguel Romero. Intérpretes: Manuel Fernández, Rosa Barrado, Pepe Martínez, María Llanos, Manolo Dalia y Miguel Romero. Estreno: 23 de julio de 1985 en los Encuentros de Juventud de Cabueñes. Coproducido por el Centro Dramático de Extremadura y la Diputación Provincial.

BOJIGANGA, TALLER MUNICIPAL DE TEATRO. Torredonjimeno (Jaén)

VIVA EL DUQUE NUESTRO SEÑOR
De José Luis Alonso de Santos. Dirección: Manuel Sánchez Sánchez-Tirado. Escenografía: del colectivo. Música: Paco Téllez, Manuel J. Pérez. Intérpretes: Antonia Ureña, Modesto Valiente, Neni Damas, Paqui Ortega, Antonio J. Valenzuela, Pilar Rodríguez, Manolo Sánchez, M.ª Flor Ortega, Luis Erena. Estreno: 3 de febrero de 1985.

TEATRO DE BOLSILLO. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz)

SALMO ROTO-POETAS DE LA PAZ
De José Siroco. Dirección y escenografía del colectivo. Intérpretes: Jaime Roselló, Tomás Sánchez y José Siroco. Estreno: enero de 1985.

BONI AND CAROLI. Barcelona

Responden a los nombres de Jordi Juanet Juliá y Ramón Muñoz Farreny; dos malabaristas sobre ruedas que trabajan juntos desde 1982. Su espectáculo *Velo-Drums*, es un juego circense de pedales y volteretas para todos los públicos.

VELO-DRUMS
Del colectivo. Escenografía y música: Rosa Carol García. Intérpretes: Jordi Juanet Juliá y Ramón Muñoz Farreny. Estreno: 8 de septiembre de 1984 en el Festival de Tarrega-84.

TEATRO DE LOS BUENOS AYRES. Argentina-España

LA ZORRA Y LAS UVAS
De Guilherme Figueiredo. Dirección: Fernando Vegal. Intérpretes: Fabiana Gavel, Delma Soriano, Nicolás Dueñas, Fernando Vegal, Claudio Vegal, Carlos Riera. Estreno: 19 de julio de 1985. San Sebastián.

TEATRO BUFFO. Valencia

TITERES
Del colectivo. Dirección: Amparo Claramunt. Escenografía: Amparo Claramunt. Muñecos: Colometa. Intérpretes: Angeles Estevan, Marina Cases. Estreno: 26 de mayo de 1985.

BULEVAR GRIS, TEATRO. Valladolid

DUELO POR LOS ASES
De José Carlos Esteban Delgado. Dirección: José Manuel González. Intérpretes: Juan Antonio Arrán y José Carlos Esteban. Estreno: 23 de julio de 1985.

BRAU TEATRE. Tarragona

SISTEMA SOLAR
Texto y dirección: Esteve Graset. Intérpretes: Marta Grau, Juli Cantó y Joan Pascual. Estreno: enero de 1985.

"En Sistema solar *hay tres personajes en busca de un diálogo imposible. Encerrados, como millones de personas, en cubículos llamados habitaciones, estos personajes encarnan la inutilidad para conseguir, otra vez, un medio de comunicación con lo fantástico-real de su existencia. Esfuerzo inútil por cuanto todo auténtico lenguaje va dirigido hacia las fuerzas oscuras de la realidad, ese lado oscuro que nuestro mundo ha ocultado entre luces artificiales y electrodomésticos eternamente cambiantes. Un lenguaje que hasta hace poco tiempo el hombre había establecido con todo lo que le rodeaba, creando un equilibrio ambiguo entre fuerzas opuestas pero siempre recíprocas."* (Fragmentos del Programa).

"...Sistema solar es un trabajo concienzudo que no carece de entusiasmo. La palabra se utiliza en él en la medida que es susceptible de generar movimiento. Y el movimiento será siempre ruidoso, convirtiéndose en un elemento más de un magma sonoro. (...) Las frases más banales, de estirpe religiosa muchas veces, adquieren en Sistema solar *una sugerencia de sentido muy distante del que comúnmente se les atribuye. Una cierta serialización de los desplazamientos, de los gestos, a medio camino entre la férrea estructura y la estudiada arbitrariedad, contribuye a una cierta dispersión del gesto que en su propia desmesura encuentra su razón de ser.*
Sistema solar *es, también, un trabajo arriesgado, emparentado acaso con lo que queda de las vanguardias de los 60. En los tiempos que corren, tan proclives a la bobería posmoderna, se precisa de un cierto coraje estético para ofrecer propuestas de esta clase. Y se agradece..."* (J.A.M. "Qué y Dónde". 29 de abril al 5 de mayo de 1985).

CALEIDOSCOPIO TEATRO. Zaragoza

Roberto Barra y Azucena Gimeno, tras una larga trayectoria teatral, deciden formar, en 1984, Caleidoscopio Teatro. Su trabajo, actualmente, se centra en la animación-pantomima, circo, acrobacia, teatro gestual. Los actores son renovados en cada montaje, lo que constituye, según Caleidoscopio, una posibilidad para dar salida a nuevos actores.
Aparte de pasacalles y montajes festivos, han estrenado dos espectáculos en la temporada 84-85: *Boulevard Magenta* y *Gigantudos y Cabezantes*.

GIGANTUDOS Y CABEZANTES
De Roberto Barra y Azucena Gimeno. Dirección: Santiago Meléndez. Intérpretes: Carmelo Fandos, Azucena Gimeno, Marco Aurelio González, Roberto Barra y Santiago Meléndez. Estreno: mayo de 1985.

"...Es un espectáculo de animación que aglutina teatro, música y color, y que pretende la participación total del público, cambiando la fisonomía externa de un espacio, calle o plaza, transformándolo en un marco ideal para la fiesta. Dicha convulsión se produce gracias a la estructura del espectáculo, compuesto de pasacalles y de pequeños cuadros teatrales intercalados alternativamente." (Fragmento del programa).

BOULEVARD MAGENTA
Del colectivo. Dirección: Santiago Meléndez. Intérpretes: Roberto Barra, Azucena Gimeno, Antonio Garza, Santiago Meléndez, Gloria Lerín y Ángela Martín. Reestreno: junio de 1985.

"...Los números son los clásicos del transformista, las vedettes, fakirismo, humor, música continuamente, ballet, se baila hasta el cancan, y al final también ofrecemos un desfile

Dos momentos de "Sistema solar", de Brau Teatre. (Fotos: Zavala y Suárez). En la página siguiente, "El indio quiere el Bronx", de El Callejón del Gato. (Foto: Isabel Muñoz).

apoteósico con plumas, lentejuelas... Hoy, en el Teatro del Mercado, el espectáculo se iniciará en el mismo hall, para pasar luego a la sala y dar paso ya a todos los números que vamos a presentar sobre el escenario." (Del programa).

"...En Boulevard Magenta han recogido "todo tipo de influencias y mezclándolas con singular furia ha ido tomando cuerpo esta locura", según reza el programa de mano. (...) El resultado es una función variopinta en la que sobran, a mi entender, al menos un tercio de los números: Los funcionarios, Paquita Panoja y madre, Purita de noche o Ernestina. (...) Muy diferente es el resultado en otros números, como Antoñita Linares, Putavida, o Replicants Orchestra. En general, casi toda la segunda parte resulta mucho más atractiva e interesante que la primera. Se le ha querido dar al espectáculo un ritmo trepidante, pero eso no debe implicar nunca no acabar bien los números, no ajustar sus efectos finales que los redondean y que es una de las claves de un buen número de cabaret, hasta el punto de que sin él, el "sketch" naufraga, como ocurre con los cuentos..." (J. R. J. "El Día". Zaragoza. 14 de junio de 1985).

TEATRO CALLEJÓN DEL GATO. Madrid

Se crea en 1984, a partir de un grupo de alumnos del TEI-TEC. Dirigidos por Eduardo Fuentes, comienzan su andadura profesional con *El indio quiere el Bronx*, de Israel Horovitz, que se estrenó en Guadalajara, el 31 de noviembre de 1984.

EL INDIO QUIERE EL BRONX

De Israel Horovitz. Dirección: Eduardo Fuentes. Escenografía: José Antonio Gallego. Vestuario: Pedro Moreno. Intérpretes: Julio Roco, Vicente Díez y José Antonio Gallego. Estreno: 31 de noviembre de 1984, en el cine Nuevo de Guadalajara.

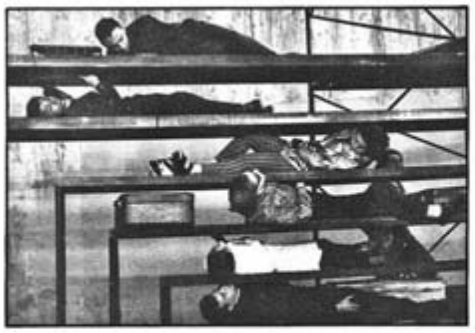
"No es más que una situación que le podría ocurrir a cualquiera en una gran urbe. Incomunicación, soledad, violencia y miedo son los cuatro elementos que dominan esta situación.
No hay buenos ni malos; cada cual es como es, por su origen y por el entorno que le rodea. Si dos culturas diferentes, dos clases sociales diferentes, dos formas diferentes de ver las cosas confluyen en una especie de callejón sin salida, nadie puede prever el desenlace final." (Fragmento del programa).

"...En el Nueva York actual, el de Horovitz, la superposición demográfica no sirve para que los hombres se conozcan mejor, sino para que, unos y otros, cultiven un profundo desconocimiento mutuo. (...) El indio quiere el Bronx, *parte de un hecho que la gran ciudad propicia constantemente; el encuentro súbito y casual de unos personajes que no se conocen, que prueban de entablar una relación y que, generalmente, fracasan en su intento. (...) Poner en escena* El indio quiere el Bronx, *exige cargar el acento, tanto en la acción como en el diálogo. La gestualidad, para poner en pie el texto de Horovitz, es tan importante como la palabra. El reto que se ofrecía a Eduardo Fuentes, traductor y director de la obra, era de una gran complejidad. (...) El resultado, hay que avanzarlo enseguida, es de una sorprendente madurez. Con una gran simplicidad de elementos y con tres actores jóvenes que van poniéndole pulpa a los personajes,* El indio quiere el Bronx, *en el montaje de El Callejón del Gato, alcanza algo que es muy difícil hallar en un escenario: un clima, una tensión que se desprende de la humanidad que advertimos en un gesto despectivo, en el matiz con que se pronuncia una frase común o una expresión vulgar..."* (Xavier Fábregas. "La Vanguardia". Barcelona. 9 de abril de 1985).

"...Horovitz se revuelca en una explicación simplona de la violencia. Joey y Murphy son unos miserables hijos de puta, y una y otra vez insisten en su desdicha familiar. Lo del indio es peor. En el programa de mano se nos habla de "un hindú de unos 50 años", y luego en la escena nos encontramos con un sij. Y entre un hindú y un sij hay más que diferencias formales, sobre todo en cuanto a su propia actitud y dimensión simbólica ante la violencia..." (Francesc Burguet i Ardiaca. "El País". Barcelona. 14 de abril de 1985).

"...En el caso de El indio quiere el Bronx *está muy claro lo que se busca: incorporar al personaje, colocado ante una situación de violencia, un tipo de compromiso físico a través del cual su comportamiento deje de ser una referencia, una convención literaria, para ofrecerse al espectador como una realidad. Obviamente, la convención siempre existe, porque todos sabemos que estamos en un teatro y no en una calle de Nueva York. Pero no está patente en todo instante, es un supuesto, y, según pedía Stanislawsky —y bueno es citarlo para entender el clasicismo de lo que en España todavía suena a novedoso—, los actores se comportan "como" si fueran los personajes en la "situación dada"..."* (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 8 de diciembre de 1984).

"...Más que una obra de teatro es el trabajo de improvisación sobre una situación dada, en una clase o taller para actores, pero esto tal y como está no puede servirse en un escenario. Sin embargo, se asiste a un magnífico trabajo de los actores, especialmente de Julio Roco, en el papel del "Indio", cuyos gestos e ininteligible jerga "india" expresan magistralmente las diferentes variantes de la acción y crea un ritmo del que carece la obra, absolutamente plana y lineal..." (Julia Arroyo. "Ya". Madrid. 10 de diciembre de 1984).



Sobre estas líneas, cuatro escenas del espectáculo de Cambaleo. (Fotos: J. L. Prieto). En la página siguiente, "Mararía", de la Compañía Canaria de Teatro.

TEATRO DE CÁMARA DEL CÌRCULO DE BELLAS ARTES. Santa Cruz de Tenerife

LLANTO POR FEDERICO GARCÌA LORCA
De Fernando H. Guzmán. Dirección: Ángel Cánovas Moya. Música: Roberto Carrillo y Francisco Javier Cánovas. Intérpretes: Guillermo Martínez, Elba García, Laly Martín, Ana Ramírez, Delia Vivo, Ernesto Galván, Francis del Rosario, Manolo Castellanos, Dely Cánovas, Antonio B. Mesa, Angelines Aguilar, Águeda Cano, Elsa Cañete, Sergio Díaz, Tomás García, Antonio Gutiérrez, Samira S. Minger, Loly Villegas, Mary Luz Guilart, Carlos Miralles, Tania Esther Betancor, Julita García Fernández, M.ª Elena Medina Martín, Andrea Sancho Fernández, Mercedes Vacas Sentís, M.ª Jesús Valdés González y Ángel Cánovas Moya. Estreno: 22 de enero de 1985 en el Teatro Leal (La Laguna. Tenerife).

"¿Qué es la obra que van ustedes a presenciar? Pues, simplemente, lo que refleja el título: un llanto por Federico García Lorca. O lo que es igual, el intento de dramatizar un grito acusador y doloroso ante la evidencia de su oscura muerte, que no es otra cosa que una de las trágicas consecuencias de esa elocuente etapa de nuestra historia enmarcada en la guerra civil y sus circunstancias." (Del programa).

CAMBALEO DE TEATRO. Madrid

Se forma en 1982 con actores procedentes de grupos y experiencias teatrales diversas, pero con el interés común de trabajar hacia la renovación teatral.
En busca del tesoro fue su primer espectáculo colectivo, al que siguieron *Amargir*, 1983, y *Averoc*, 1984, dentro de una línea cercana al teatro de calle, titiriteros, mimos, Comedia del Arte... En 1985 participan en el Festival de Sitges con *Teatraco*, creación colectiva con la que también participan en el II Festival de Otoño de Madrid. La última producción de Cambaleo es *Sombras*, realizada en colaboración con otros grupos, que se estrenará en la temporada 85-86.

TEATRACCIONES
Del colectivo. Estreno: mayo de 1985 en la Estación de Chamartín de Madrid.

TEATRACO
Del colectivo. Dirección: Carlos Sarrió. Intérpretes: Emilio Goyanes, Antonio Sarrió, Julia Martínez, Rosana Manrique, Eduardo Cueto y Rafael López. Estreno: 26 de abril de 1985 en el Teatro del Retiro de Sitges.

"Como su propio nombre indica, Teatraco *viene de la novela negra. Es un día en la vida de seis personajes. Seis historias distintas que se entremezclan y un desenlace con un crimen absurdo, como suelen ser los del género. La escenografía del espectáculo está concebida como una estructura metálica, una síntesis de la ciudad, de su estratificación, su hacinamiento, su agresividad y su belleza".* (Cambaleo, declaraciones a "El País", Madrid. 15 de junio de 1985).

*"...*Teatraco *es un cómic escenificado en el que, en viñetas sucesivas, de un fuerte expresionismo, se van coleccionando situaciones de las que ocurren en una ciudad cualquiera de un país cualquiera pero con un tiempo cierto, el hoy. La confluencia de esas situaciones escenificadas se produce al final por medio de un ajuste que resulta, no obstante, artificioso.*
Es para empezar a pensar que la creación colectiva de las obras teatrales, con ser algo vivificadas en general, no siempre permite alcanzar el objetivo deseado. Este Teatraco, *creación colectiva de Cambaleo de Teatro, tiene un fallo continuado, a pesar del esfuerzo de dirección..."* (Hernando F. Calleja. "Cinco Días". Madrid, 14 de junio de 1985).

"...La impresión es genérica, porque los tipos lo son y su expresión nos llega recortada por violentos zigzagueos, que la escenografía característica y la iluminación acentúan hacia el expresionismo bien conocido en el teatro. La impresión general es la de una caligrafía escénica con zonas genéricas de interés, más el que se deriva de una esforzada y segura ejecución. Este resultado previo y prologal de Teatraco *está conseguido, pero a base de abreviatura elusiva de una más honda y menos efectista acción escénica y dramática..."* (Antonio Valencia. "Marca". Madrid, 20 de junio de 1985).

TEATRO CAMBULLON. La Laguna (Tenerife)

LAS LANCHAS RÁPIDAS

De Cirilo Leal. Escenografía: Serafín Dopazo. Música Francisco Reyes. Intérpretes: Noel Espinosa, Rosa Méndez, Francisco Marrero, Salvador Marrero, Joaquín Ramallo, Mario Pestano, Mary Tere Cabrera y Francisco García. Estreno: julio de 1985.

COMPAÑÌA CANARIA DE TEATRO. Las Palmas de Gran Canaria

Según sus propias declaraciones, la Compañía Canaria de Teatro es la primera que se crea en Canarias en calidad de cooperativa estable. Empezó a gestarse en 1981 y se constituyó en 1982 con actores y técnicos procedentes de distintos grupos de teatro de las islas. Hasta el momento han realizado tres montajes: *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de García Lorca (1983); *Bajo el signo de Cáncer*, colectiva, dramaturgia de José Sanchís Sinisterra (1984), y *Mararía*, sobre la novela de R. Arozarena (1985), todas ellas dirigidas por Tony Suárez.

MARARÌA

De Rafael Arozarena. Dirección: Tony Suárez. Intérpretes: Sara Guerra, Pino Hernández, Blanca Rodríguez, J. Antonio González, José Batista, Salvador Morales, Antonio Abdo y Tomy M. Díaz. Estreno: 9 de marzo de 1985 en el Auditórium de los Jameos del Agua (Lanzarote).

"Mararía *se publicó en 1973, después de haber quedado finalista del premio Nadal y supuso un impacto en la novelística de las islas que propició el llamado "boom" de la narrativa canaria. Fue fruto de la estancia de Arozarena en Femes, como empleado de Telefónica, en la década de los sesenta. Historia y leyenda, realidad y fantasía se mezclaron con la magia del paisaje lanzaroteño para dar vida a este texto que habla de María de Femés y, por extensión, de Lanzarote. (...) La adaptación de un texto como* Mararía *novela al teatro no deja de ser un tema espinoso. Desarrolla un lenguaje profundamente visual, más cercano al cine que al teatro, sobre todo por la abundante utilización de prolepsis en la historia y el "flash-back", además de su descripción iconográfica y diseño de planos narrativos. Sin embargo, hay también un reto en la posible adaptación, esta vez más cercano al teatro que al cine, y que se refiere al carácter fugaz, dialéctico de la propia historia a contar —más bien ceremonia— cuyo ritual de encuentro y participación exige un contacto más directo con el público.* (José Orive Marrero, "Canarias 7". Las Palmas de Gran Canaria, 23 de marzo de 1985).

"Un penetrante olor a incienso y cera ardiendo. Tinieblas en el patio de butacas y sobre el escenario, diminutos destellos de luz. Música de órgano en el ámbito. Velas encendidas. Nos parece adentrarnos en una catedral. El humo perfumado invade todos los rincones y nos atrapa dentro del marco fantástico de la representación. Comienza Mararía. *(...) Los perros aúllan por la noche. Las brujas desafían al viento en la noche. El ambiente es perfecto. Opresivo, irreal. Nos introduce en la tragedia. En la crudeza de una historia de envidias, pasiones y asesinatos. En una aldea perdida entre volcanes donde el tiempo transcurre a otro ritmo y la realidad posee otra dimensión. Lanzarote. Una comunidad cerrada. Aislamiento. Una mujer que anda en boca de las gentes. María. Tentando al destino. Tentada por él.*

La Compañía Canaria de Teatro ha realizado este montaje teatral a partir del texto novelado de Rafael Arozarena que fue aplaudido por el público del teatro junto con los actores Tony Suárez, director de la compañía, ha conseguido un gran espectáculo visual prescindiendo al máximo de los recitativos, de la palabra y dando margen al espectador para enriquecer la obra con su propia fabulación, si es que no ha leído la novela, o, en caso contrario, para que obtenga de ella una perspectiva plástica..." (M. Arroyo. "Canarias 7". Las Palmas de Gran Canaria, 24 de mayo de 1985).

"...Mararía en escena es un producto digno y convalidable, con un ritmo creciente, con un rescate notable de toda visualidad de las imágenes que la novela conlleva. (...) Hay momentos particularmente conseguidos. La fiesta, la procesión, la tortuosa relación amorosa de la mujer con el cura. Hay secuencias acaso más ingenuas, de la misma forma que hay espacios muertos que podrían haberse evitado. Sin embargo, todo forma parte del rito porque el espacio y el tiempo en Fernés son referencias brumosas, ambiguas, desterradas. El no ser del espacio insular, desnudo bajo la faz del diablo, que es el sol. La estética de los negros, casi igual que en Valle-Inclán, aunque por distintos caminos..." (Luis León Barret. "La Provincia". Las Palmas de Gran Canaria, 23 de mayo de 1985).

EL CANDIL. Talavera de la Reina (Toledo)

POR LA RIQUEZA AL PODER

Texto y dirección: Ismael Sánchez. Intérpretes: José Berdugo, Armando Carrillo, Conchi Figueroa, Moisés de las Heras, Juan Manuel Magán, Ismael Sánchez, Emilio Serrano, Desiderio Torres y Montserrart Valero. Estreno: mayo de 1985.

GRUPO DE TEATRO INDEPENDIENTE CANDILEJAS. Miraflores de la Sierra (Madrid).

PLUFP, EL FANTASMITA

De María Clara Machado. Dirección: Joaquín Álvarez Acedo. Escenografía: colectivo. Música: colectivo. Intérpretes: Merces Altez, Nines Torres, Félix García, Enrique García, Deme Berrocosa, Alberto Sanz, Genaro Berrocosa, Israel García. Estreno: 20 de enero 1985. Miraflores de la Sierra.

ESPEJO DE AVARICIA

De Max Aub. Dirección: Joaquín Álvarez Acedo; Escenografía: colectivo. Música: colectivo.

Intérpretes: Sole Esteban, Elena García, Bel Berrocosa, Nines Torres, J. Antonio Torres, Félix García, Enrique García, Tomás García, Joaquín Álvarez, Deme Berrocosa, Alberto Sanz, Genaro Berrocosa, Octavio. Estreno: marzo 1985. Miraflores de la Sierra.

CANDILEJAS. Valladolid

Desde 1959, año en el que le fue concedido el premio Teatro y Danza a Julio López Medina, viene funcionando el grupo Candilejas, de Valladolid. Su constitución verdadera llega con el estreno de *Todos eran mis hijos*, de Arthur Miller, tras cuyo estreno se consigue en elenco más o menos estable.

El año 1984 celebraron sus veinticinco años de práctica teatral con el estreno de *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, y, al año siguiente, de *Hola, Donald, adiós*, de Francisco Javier Amor, premio Teatro Breve de Valladolid.

Candilejas ha participado en Festivales de España, Festivales de Verano, Campañas del Ministerio de Cultura, etc., pero su actividad, fundamentalmente, se ha desarrollado en Valladolid. Desde 1980, Candilejas viene patrocinando el Certamen de Teatro Infantil San Viátor, de carácter anual.

EL CABALLERO DE OLMEDO

De Lope de Vega. Dirección: Julio López Medina. Escenografía: Julme. Intérpretes: Pilar Conde, Teófilo Palomino, José Luis Figueroa, Mari Ángeles Fajardo, María Velasco, Mari Tere Aragón, Pedro Martín, Jesús Emilio López, Santiago Quintero, Marino Fernández, J. A. Álvaro, T. Lázaro, Ángeles de Castro y Jesús A. Téllez. Estreno: 22 de septiembre de 1984.

¡HOLA, DONALD, ADIÓS!
De Francisco Javier Amor Martín. Dirección: Julio López Medina. Escenografía: Julme. Intérpretes: Ignacio José Medina, José Ignacio de Paz, Katy Velasco, M.ª Tere Aragón, M.ª Esperanza de la Cámara, Juan Carlos Aragón y J. López Jimeno. Estreno: 14 de abril de 1985.

EL MILAGRO
De Enrique Bariego Olea. Dirección: Julio López Medina. Escenografía: Julme. Música: Justino Duque. Intérpretes: Santiago Quintero y Francisco Javier Velasco Merino. Reestreno: 4 de enero de 1985.

LA CARABA, TEATRO. Santander

Nace en Santander en 1982 al unirse un conjunto de personas ligadas al teatro independiente de Cantabria. Tras algún tiempo de debate teórico y preparación técnica, montan *El taxidermista,* de Ángel García Pintado, que estrenan en 1983.
En la temporada 84-85 han presentado *Pasodoble,* de Miguel Romero Esteo.

PASODOBLE
De Miguel Romero Esteo. Dirección: Francisco Valcarce. Escenografía: Miguel López y Patxi Melgosa. Intérpretes: Elena Nuevo y Rafael San Martín. Estreno: 15 de marzo de 1985, en el Teatro Cinema de Santander.

"A niveles analíticos profundos, Pasodoble *es todo un nudo de problemas y contradicciones dialécticas: futuro-pasado, esperanza-desesperación, progreso-regresión, modernidad-antigüedad, amor-odio... (...) Teatroides y grotescomaquias —como denomina a sus obras Romero Esteo— son, según el propio autor, "una perversión sistemática de las habituales técnicas literarias, y una no menos sistemática perversión de las habituales técnicas teatrales. Y quien dice técnicas dice estructuras". (...) En* Pasodoble *se narra la descomposición de una alianza de clases y el desmembramiento de un bloque social que explota y reprime, y que lucha entre sí por su ansia de poder y por su ambición hegemónica."* (Fragmentos del programa).

LA CARÁTULA. Elche (Alicante)

Tres etapas se distinguen en la trayectoria de La Carátula. Una primera que abarca desde su fundación como grupo aficionado, año 1964, hasta su conversión en grupo profesional en 1972, y que comprende la participación en distintos festivales y la participación directa en el movimiento que se llamó Teatro Independiente.
La segunda época, que corresponde a su etapa profesional, dura hasta 1985, en ella destacan *Campo de los almendros,* creación colectiva, año 1983, y *Libaciones, pitanzas y otras danzas,* de Eduardo Vendrells, estrenada en 1983.
Una última etapa es la comenzada con *Esperando a Godot,* en 1985, en la que vuelven al campo aficionado, tras varios reveses sufridos en su etapa de dedicación exclusiva.

"Pasodoble", de Romero Esteo, en el montaje de La Caraba. En la página siguiente, "La boqueta amplificada", de Carles Santos (Foto: Fernando Suárez) y "Las cucarachas", de Gentile, espectáculo de Caroca, abajo. (Foto: Chicho).

ESPERANDO A GODOT
De Samuel Beckett. Dirección: Antonio González. Intérpretes: José Manuel Garzón, Juan Fabrellas, Cristina Maciá, José María Rial y Maite Lozano. Estreno: julio de 1985.

CARAZO. Puebla de la Calzada (Badajoz)

LAS TRES REINAS MAGAS: MELCHORA, GASPARA Y BALTASARA

De Gloria Fuertes. Dirección: Teodoro García. Intérpretes: Alfonso Andrade, Ana María Durán, Maribel Coria. Estreno: diciembre 1984.

COOPERATIVA TEATRO CARITEL. Orense

Nace en 1982 como grupo profesional. Dirigido por Manuel Guede Oliva, contó hasta 1983 con una sala estable, que tuvo que ser cerrada ante la ausencia de apoyo económico oficial. Hasta ese momento habían montado *Samuel e Abraham,* de Víctor Haim (1982), y *Anunciación da Virxe Traamunda, todo por detrás,* de Martínez Mediero (1983).
También en 1983 crean un taller de formación de actores, fruto del cual es el montaje de *A culpa e da poltrona,* de Frygyes Karinthy. En el año 1984 montan *Esto non e serio, señores,* de Karl Valentin y, ya en la temporada que nos ocupa, *Ollo o piollo, King-Kong,* creación sobre textos de Lauzier, Carrol, Abuli y Valentin.

OLLO Ó PIOLLO, KING-KONG
De G. Lauzier, S. Abuli, K. Valentin y L. Carrol. Dirección: Manuel Guede Oliva. Escenografía: Miguel Carballo. Música: Modesto Pascual. Coreografía: Zhelma Putnam. Intérpretes: Daniel Piñeiro, Rebeca Montero, Vicente Montoto, Serxio Pazos y Toño Iglesias. Coproducción con el Centro Dramático Galego. Estreno: 22 de junio de 1985. Casa de Cultura de Orense.

*"...*Ollo o piollo, King-Kong, *es como ya se nos indicaba en el programa, un tebeo musical. Es un "puzzle" de historias cotidianas, un retablo en donde se nos cuentan cosas afines y domésticas, nuestras, y todo ello con cierto cinismo, con un humor que nos deja, después de la carcajada, un poso para la reflexión sobre nosotros mismos. Pero* Ollo o piollo, King-Kong *es también un camino del que está necesitado el teatro gallego, una bocanada de aire fresco que se nos ofrece al pùblico para demostrarnos que desde Galicia se puede hacer un buen teatro, un teatro que ya no tiene complejos de inferioridad y por ello se arriesga en proyectos ambiciosos y consigue estar a su altura..."* ("Faro de Vigo". Vigo, 25 de junio de 1985).

"...Una mezcla variopinta, que da como resultado también un espectáculo plural, imposible de encasillar en un determinado espacio ideológico o filosófico. Es previsible que cada espectador hará su propia lectura, a partir de su personal e intransferible archivo de imágenes y vivencias.
Ollo o piollo, King-Kong *es un espectáculo para ver, para oír, para disfrutar, pero que de entrada hace imposible la siempre tentadora etiqueta que el cronista busca para expresar lo que en este caso es fundamentalmente sorpresa, provocación, fiesta, ironía, y quizás alguna gotita de nostalgia para los que leíamos "El Guerrero del Antifaz" y nos buscamos en el inefable Bogart..."* (J. C. "La Voz de Galicia". La Coruña, 26 de junio de 1985).

COMPAÑÍA DE CARLES SANTOS. Barcelona

LA BOQUETA AMPLIFICADA
De Carles Santos. Dirección: Carles Santos. Intérpretes: Toni Jodar, Tina Erenhaus, Carles Santos, Lulú Martorell, Paca Rodrigo, Toni Sevilla, Marta Molins, Andrew Langdon Davies. Estreno: 21 de mayo de 1985 en la Aliança del Poble Nou, dentro del Cicle de Teatre Obert del Centre Dramatic de la Generalitat.

"...La fantasía y la realidad fantástica se entremezclan continuamente en La boqueta amplificada, *y lo hacen con la sencillez y el silencio como únicos telones de fondo. (...) La capacidad de sorpresa de* La boqueta amplificada *no se agota y los momentos en que la música particular de Carles Santos aparece, se plantea ese lenguaje personal que, poco a poco, va siendo aceptado, conocido e incluso utilizado por los espectadores más lanzados.*
Carles Santos, quien afirma que "ir de incomprendido es un lujo" y que "la música es como la cocina", después de mostrarnos su mun-

do, nos deja con la duda de cuál es el real, pues La boqueta amplificada *está lejos de ser un mero ejercicio intelectual.*
El espectáculo nace directamente de la tripa y después se evapora, porque, como dice el autor, "éste no es un tiempo de ismos, sino de sálvese quien pueda". (N. Sáenz de Tejada. "El País". Madrid. 26 de Octubre de 1985).

"...Carles Santos es conocido como músico de vanguardia. Este espectáculo trae muchos ecos. Por el lado teatral, las experiencias sonoras de Roy Hart, que le llevaron a un callejón sin salida. Por el literario, las jitanjáforas, desde Lope de Vega, o el maravilloso capítulo 68 de "Rayuela": "Apenas él le amalaba el noema...". Por la música, lo que hacen los Luthiers o, simplemente, hemos visto en cualquier estudio de radio o de doblaje cinematográfico. (...) Como técnicas de aprendizaje, en una escuela de arte dramático, todo esto puede ser interesante. Como espectáculo para un público de pago me temo que resulta notoriamente insuficiente, a pesar de la profesionalidad musical de los intérpretes". (Andrés Amorós. "Diario 16". Madrid. 26 de octubre de 1985).

COMPAÑÍA DE TEATRO CAROCA.
Santander

Se forma la compañía en el año 1977 con actores procedentes del grupo ATES. En su trayectoria se pueden separar dos épocas. Una primera, que va desde su primer espectáculo, *La pancarta,* de Jorge Díaz (1977), hasta *Conoce usted la Vía Láctea,* de Karl Wittingler, y *Mamá se va a la luna,* del colectivo, estrenadas en 1978.
En 1979, tras un atentado sufrido por el grupo, se trasladan a Madrid para trabajar con Guillermo Gentile: estrenan *Water-rock,* de Gentile, en 1980. Vuelven a su tierra y estrenan dos obras, una de M. Cuende, *Tripoder,* y otra del colectivo, *Un bombón, un bombón, un bastón,* para volver de nuevo con una obra de Gentile, *Las cucarachas,* que, estrenada en 1985, es su último trabajo.

LAS CUCARACHAS
De Guillermo Gentile. Dirección: Román Calleja. Escenografía: Carlos Gala, Ramón Qu y Jesús Hoyos. Iluminación: Manuel de la Peña. Música: Roberto Rey y Víctor Echevarría. Vestuario: José P. Barreno. Intérpretes: Belén Conde, Julio Ganzo y Fernando Madrazo. Estreno: 20 de enero de 1985.

"Los marginado son los nuevos héroes del teatro contemporáneo, como antes lo fue la burguesía. Estos seres se hacinan en sus getos con el miedo y la impotencia a flor de piel, sin más alternativas que el ejercicio de su innoble picaresca para lograr que un día pueda dar paso al siguiente. La infraexistencia apenas deja margen a los sentimientos dignos, y cuando éstos aparecen irreconocibles, deteriorados por la irremisible demencia que producen el odio y el hambre. Lamentablemente, existen.
Guillermo Gentile, actor y autor de origen argentino, afincado actualmente en Estados Unidos, realiza en Las cucarachas *un magnífico —incluso bello— glosario de estas criaturas de cloaca. (...) En él, al margen del egoísmo común a los demás, subsisten aún los rasgos de la ternura y de la evocación, su afán por humanizar y embellecer las cuatro paredes que delimitan su pequeño y afligido mundo...'* (Juan C. Avilés. "Guía del Ocio". Madrid. 11 al 17 de noviembre de 1985).

"...De nuevo, asistimos a la crónica de unos personajes marginados y sin horizontes, cuyas Flota siempre, como en los viejos melodramas de folletín, esa exacerbación del naturalismo, de las estampas de dolor y desamparo, alumbrando no tanto los oscuros desvanes interiores del ser humano como el ámbito físico y externo de los marginados. (...) A este sustrato dramático, quizá influido por la tónica teatral del medio en que vive actualmente, Gentile añade, sin embargo, una dimensión grotesca que, sin duda, es lo más importante del drama. Lo grotesco supone siempre cierta distancia, cierto margen para la reflexión y la ironía, y en Las cucarachas *esa dimensión existe. (...) El trabajo de los actores y el del director es muy estimable y confiere a la representación una solidez claramente superior a la que se ha dado en la historia de la Sala San Pol..." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 11 de noviembre de 1985).*

EL CARRO DE HENO. Majadahonda (Madrid)

Se crea en 1980, y en 1981 estrenan dos espectáculos: *Petronila*, de Teresa Durán, y *Mujeres en la Celestina*, adaptación del colectivo. Tras unos años en los que la actividad de sus miembros se divide en otros grupos, vuelven a unirse en 1985 para estrenar *El crimen del abanico*, adaptación musical de *La Tuta y la Ramoneta*, de Lorenzo Villalonga.

EL CRIMEN DEL ABANICO

Adaptación musical de la obra: *La Tuta y la Ramoneta*, de Lorenzo Villalonga. Dirección: Lola Puebla. Intérpretes: Lola Puebla, María Mesa e Isabel Martín. Estreno: 5 de marzo de 1985 en el Instituto Cardenal Cisneros de Madrid.

"La farsa original es el desarrollo dramático del refrán catalán, del que toma el título, alusivo a quienes, amparados en la honrabilidad, cometen las mayores atrocidades.
A partir de ella alaboramos una comedia con aires de revista, en donde el contacto con el público se mantiene activamente hasta el final". (Del programa).

TEATRO LA CARRUCHA. Zaragoza

LA HIJA DEL CARBONERO

De Nicasi Camps. Dirección: José Luis Nicolás. Música: Alberto Moreno. Intérpretes: seis actores. Estreno: enero de 1985.

CARTECI. San Sebastián

Grupo formado en 1984, tiene en su historial *Enemigo de clase*, de Nigel Williams, dirigida por Miguel Ponce, director venezolano, que salió a la luz pública en España con *El arquitecto y el emperador de Asiria*, de Fernando Arrabal.

ENEMIGO DE CLASE

De Nigel Williams. Versión: Federico Castillo. Espacio escénico y dirección: Miguel Ponce. Intérpretes: Federico Castillo, Carlos Baiges, Alejandro Abajo, Borja González, Juan Aguirre, Patxi Pérez y Jorge de Miguel. Estreno: 17 de septiembre en el Teatro Estable de Bilbao.

"Enemigo de clase *es una adaptación muy libre (como lo requiere el lenguaje) de la obra de Nigel Williams, hecha por Federico Castillo, actor también, incluso con trazos de divo. (...) Se emparenta con el psicodrama. Los seis sujetos alternan un lenguaje de crudo realismo, soez y violento, con un sentimentalismo de fondo, que expresan con un tono literario. Las historias personales se suceden, se interactivan, y vienen a contener la idea de una injusticia de clase hereditaria y la esperanza de una redención por la cultura: lo que todos desean es la aparición de un radiante maestro que les dé verdaderas enseñanzas en la vida. (...) La dirección de Miguel Ponce es hiperactiva. (...) Lo mismo sucede con el lenguaje: escrito para la espontaneidad, se nota el esfuerzo..."* (EHT "El País". Madrid, 13 de febrero de 1985).

Arriba, "El crimen del abanico", de El Carro de Heno. Abajo, dos escenas de "Teresa, adaptación de la novela de Clarín realizada por el Grupo de Teatro Casona.

"...Enemigo de clase *es un episodio de la vida marginal, que el Grupo Carteci, a través de la versión de Federico Castillo, traslada a Bilbao. (...) Es necesario decir que la versión española cae en ciertos clichés, en un lenguaje que muy pronto se vuelve monótono, sin que las palabras, las gruesas palabras, permitan acceder a la entidad de los personajes. Las referencias que nos dan de sí mismos son demasiado anecdóticas. Y las variantes nos remiten a una especie de tipo único, definido por la agresividad de su lenguaje, la elementalidad de su pensamiento y una agitación física continua. Extremos quizá documentalmente justos, pero que necesitarían, me parece, de algún contraplano, de alguna dimensión que los espesara... Así, tal como está,* Enemigo de clase *resulta un esforzado, agotador, a veces brillante ejercicio de un grupo de jóvenes y entregados actores."* (José Monleón. "Diario 16". Madrid, 9 de febrero de 1985).

¡CÁSCARAS, TEATRO!. Alicante

CASCAVUELO

Del colectivo. Dirección: colectiva. Escenografía: Rafael San Martín. Música: varios autores. Intérpretes: Daniel Di Carlo, Victor Krafft, Coral Pastor. Estreno: 20 de abril de 1985.

GRUPO DE TEATRO CASONA. Oviedo

Se creó en Oviedo en 1984 con el montaje de *¡Güestia!*, obra de Celestino Vigil. Sus miembros pertenecen en su mayoría a la Universidad de Oviedo, pero en sus proyectos está el deseo de ampliar su campo de acción.
La última obra representada es *Teresa*, drama realista de Leopoldo Alas "Clarín".

TERESA

De Leopoldo Alas Clarín. Dirección: del colectivo. Escenografía: Andrés Presumido. intérpretes: Angeles Lamuño, Aureliano Cuesta, Andrés Presumido, Juan Llana, Benjamín Felipe, M.ª Jesús Ballesta, María Díaz, M.ª Mar Rodríguez y Luis Aparicio. Estreno: 29 de noviembre de 1984 en el Teatro Campoamor de Oviedo.

"(...) Había que acercar Teresa al público de hoy. Por supuesto, ello no podía hacerse modificando el texto en ningún sentido, así que nuestro trabajo debía ir por otros derroteros. Nos hemos centrado en tres aspectos: por un lado, la consideración del texto como un dato que, al relacionarse con otros —momento histórico, referencias del autor a su obra, nuestra propia experiencia personal y profesional—, nos da las claves de los inter e intraconflictos de los personajes. En cuanto a la interpretación, buscamos un estilo naturalista, alejado de las convenciones impuestas por la falsa teatralidad. Finalmente, lo escenográfico ha sido el tercer elemento importante en este intento de convertir un hecho teatral en un hecho vital". (Del programa).

TEATRO CASTELLANO DE BARCELONA. Barcelona

LOS ENTREPASOS

De Lope de Rueda y Miguel de Cervantes. Dirección: Víctor Hernando Sailly. Música: Carlos M. Eroles y Enric Porqueres. Coreografía: Agustí Ros. Intérpretes: Xavier M. Eroles, Mario Martín, Paco Gázquez, M.ª José Lavilla, Juan Agustín Vigil, Víctor Hernando, Ester Alcaraz, Jordi Alcalde y Alberto Muñoz. Estreno: 9 de marzo de 1985.

CENTRE DRAMÀTIC DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA. Barcelona.

El Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya existe desde 1981. Fue creado "con la finalidad esencial de consolidar institucionalmente un teatro nacional catalán con voluntad de arraigamiento histórico y estimulador de la creación catalana contemporánea".

El CDGC tiene divididas sus actividades en cuatro bloques: 1) Teatro "de repertorio" nacional y universal (en anteriores temporadas incluyó *El café de la Marina,* de J. M. de Sagarra: *María Rosa,* de Ángel Guimerà; *Peer Gynt;* de Ibsen, y *L'Opera de tres rals,* de Brecht); 2) Coproducciones con teatros y compañías estables (entre otros, con el Teatre Lliure, Compañía de Nuria Espert...); 3)Los ciclos de "Teatre Obert", en los que se han representado *Brossarium,* de Joan Brossa, *Peixos abissals,* de La Claca, et.; y 4) Los ciclos de teatro internacional "Memorial Xavier Regàs".

Durante la temporada 1984-1985, el Centre Dramàtic de la Generalitat catalana ha producido los siguientes espectáculos: *Batalla de reines,* de Frederic Soler, dirigida por Antoni Chic; *L'aguila de dos caps,* de Jean Cocteau, dirigida por Josep M. Segarra; *Kean,* de Alejandro Dumas en versión de Jean Paul Sartre, dirigida por Josep Montanyès; *La desaparió de Wendy,* de Benet i Jornet, dirigida por Jaume Villanueva; y *La pregunta perduda o el corral de lleó,* de Joan Brossa, dirigida por Hermann Bonnín. Además, el CDGC participó en la producción de *La tragedia fantástica de la gitana Celestina,* de Alfonso Sastre, por el GAT de Hospitalet, y de *Tot esperant Godot,* de Beckett, por la Gabia de Vic, en dirección de Jordi Mesalles. Asimismo, el Teatre Romea abrió sus puertas a Fermí Reixach, que presentó *Diari d'un boig,* de Gogol.

En el marco del ciclo del Teatre Obert se presentaron esta temporada los siguientes espectáculos: *Conquistador o el Retablo de Eldorado; Nits blanques; Zotal; Anna o la vengantja; Ella; Alter llocs* (tres piezas breves de Harold Pinter); *Talía-Láser; 3 x Mishina; La boqueta amplificada;* y *Blanc.*

BATALLA DE REINES

De Frederic Soler. Dirección: de Antonio Chic. Adaptación: Emili Teixidor, Miquel Martí i Pol. Escenografía: Ramón B. Ivars. Música: Ramón Muntaner. Figurines: Jordi Palà. Intérpretes: Maife Gil, Marta Angelat, Joan Miralles, Pau Garsaball, Joaquim Cardona, Alfred Luchetti, Jordi Serrat, Joan Vallès, Miquel Graneri, Joan Viñallonga, Adolf Bras, Lluís Marco, Josep M.

Arriba, "Batalla de reines", de Frederic Soler (Pitarra). Abajo, "L'Aguila de dos caps", de Cocteau, producciones del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. (Fotos: Ros Ribas).

Puig, Carles Vilaseca, Ricard Pal, Patricia Giménez, Marta Carbonell, Joan Aliaga, Gal Soler, Josep Manuel Santander, Doménech Mora, Eduard Viladerbò, Óscar Bosch, Xavier Garriga, Albert López, Artur Costas, Daniel Pal. Estreno: 12 de diciembre en el Teatro Romea de Barcelona.

"...Batalla de reines *es la patinada más considerable que ha sufrido el Centre Dramàtic en su corta existencia. Un texto lleno de polillas de Frederic Soler, que los adaptadores han acabado de condenar queriéndolo poner al día. (...) Hay una obra impresentable, montada con flagrantes anacronismos, en tono de película de romanos rodada en Almería, con un vestuario masculino —el femenino es muy bonito— horripilante. Y una escenografía gris y movediza que rompe cualquier clima. Y una iluminación que llena los rostros de tremendas sombras. Todo se acerca a un naufragio colectivo, irritante, con olor a viejo, sin garra, cansado. Muy bien Maife Gil como la airada reina Sibila y excelente de planta y gesto Marta Angelat como Violant. Y bien Cardona y Miralles. Desconocido, eso sí, Pau Garsaball, a todos luces incómodo en este montaje...*" (Patricia Gabancho. "Noticiero Universal". Barcelona, 13 de diciembre de 1984).

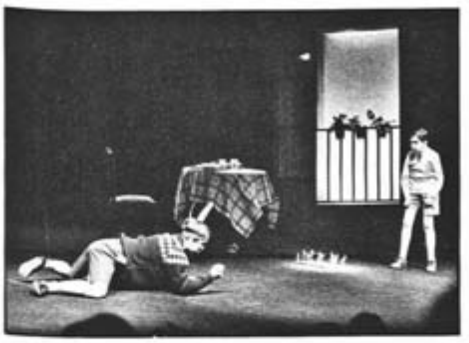
"*...La producción, que no la programación, del Centre Dramàtic de la temporada 1984/1985 se ha inagurado con* Batalla de reines *y, digámoslo cuanto antes, ha sido un desastre.*
Y lo cierto es que no se lo merecía. No se lo merecía ni Pitarra ni se lo merecían los adaptadores. Martí i Pol y Emili Teixedor habían preparado un texto estupendo, (...) estábamos ante un "clásico" catalán, al que, a diferencia de Rusiñol, de Guimerá o de Sagarra, y lo que cuelga, había que meterle mano, descaradamente, porque Pitarra, el Pitarra "nature", no pasa las candilejas, ni las de los escenarios de barrio. (...) Pero la pregunta, después del "pecado", de esa metida de mano, era la siguiente: ¿Y sabrán metérsela en el escenario? Pues no, no han sabido metérsela. Chic, Antoni Chic, no ha entendido nada de nada. (...) Ese Pitarra, ha sido, pues, un desastre. Un desastre del Centre Dramàtic, que no ha entendido que Batalla de reines *necesita de eso, de una batalla, de una batalla entre Martí i Pol y Emili Teixidor contra alguien más que ese excelente director, bellísima persona, etcétera, etcétera que es Antoni Chic, pero que ha confundido a Pitarra con el Duque de Rivas y al Centre Dramàtic con el Centre Dramàtic...*" (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona, 14 de diciembre de 1985).

"*...Creo que es lícito que un centro oficial acometa la revisión de un autor como Pitarra y precisamente de un área de su teatro poco conocida. El riesgo está en la endeblez del texto elegido. (...) Posiblemente en mayor hándicap de esta* Batalla de reines *está en la interpretación, que si bien es entregada y generosa y tiene buenos momentos aislados —Marta Angelat consigue una mejor presencia y gestualidad que Maife Gil—, no acaba de imponerse sobre el escenario. Pau Garsaball sabe decir el verso y estar en escena; y Joan Miralles, Joaquim Cardona, Lucchetti... están bien, pero no emocionan. (...) Frente a la licitud de esta revisión está la endeblez de la obra, y un desigual y poco comunicativo espectáculo.*" (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona, 17 de diciembre de 1984).

L'AGUILA DE DOS CAPS
De Jean Cocteau. Dirección: Josep M. Segarra. Traducción: Guillem-Jordi Graells. Escenografía: Ramón B. Ivars. Figurines: Josep M. Espada. Música: Ramón Muntaner. Iluminación: Francesc García Rodríguez. Intérpretes: Angels Moll, Sergi Mateu, Rosa Novell, Francesc Lucchetti, Josep Madern, Eliman Secka. Estreno: 17 de enero de 1985 en el Teatro Romea de Barcelona.

"*...Es una creación literaria en la que el lenguaje y la construcción dramática de los diálogos alcanzan peso específico hasta lograr una densidad teatral —tanto en la creación de personajes como de situaciones escénicas— que definen la obra con entidad en sí misma. (...) La obra, por otra parte, requiere dos primeros actores, sin los cuales toda la propuesta de su fuerza escénica se va al traste. En este caso podemos decir que esta cuestión ha hallado una resolución muy satisfactoria. Angels Moll (la reina) demuestra gran entereza de personalidad para mantener con tesón la obra en sus manos, afrontando sus monólogos con firmeza y buena flexibilidad a la respuesta anímica que cada situación pide de ella. Ella es la que sostiene toda la aventura melodramática de la pieza, haciéndola creíble y sin titubeos de ninguna clase en su sólida y extensa labor...*" (Josep Urdeix. "El Correo Catalán". Barcelona, 19 de enero de 1985).

"*...Cocteau escribía para bestias escénicas, para una especie extinguida desde que el teatro se ha instalado en el cerebro: para monstruos capaces de ponerte la piel de puntillas con un movimiento de cejas. Cocteau, a lo mejor, no había pensado nunca en escribir para el Centre Dramàtic de la Generalitat, temporada 1985, amén. Y por eso pasa que su*



Escenas de "La desaparició de Wendy", de Benet i Jornet, producción del Centre Dramàtic de la Generalitat. (Fotos: Chicho y Barceló).

texto lleno de resonancias acaba siendo un ejercicio visual (...) en el que se notan las ausencias. Ausencia de matices, sobre todo. De calidez. De locura, de pasión. Angels Moll, Rosa Novell, Sergi Mateu son, seguramente, la mejor opción para estos personajes, pero no alcanza: están interpretando, monotonizan el parlamento, trabajan sobre recursos, se quedan —dentro de esa corrección que le conocemos al teatro catalán— cortos y fríos..." (Patricia Gabancho. "Noticiero Universal". Barcelona, 18 de enero de 1985).

"...La obra, que es un solemne melodrama inteligentemente escrito, lleno de poesía y que pide principalmente un clima escénico, ha estado dirigida (y concebido el montaje) por Josep María Segarra, con resultados irregulares, aunque correctos. (...) L'aguila de dos caps *es una obra de actores, dialéctica, de ambiente regio, en la que el texto lo es todo. Una obra llena de metáforas, hermosa en su construcción, en la que el espectador deberá, sobre todo, escuchar. Para ello es importante el trabajo de los actores, que aquí es irregular. (...) Así y todo, este montaje del Centre Dramatic da ocasión a oír un bello texto y a participar en el esfuerzo notable de los actores protagonistas...* (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona, 22 de enero de 1985).

LA DESAPARICIÓ DE WENDY

De Josep Maria Benet i Jornet. Dirección: Jaume Villanueva. Coregrafía: María Rosa. Escenografía y vestuario: Josep Messeguer. Música: Amadesca S.A. Con las voces de Encarna Sánchez, Antonio Crespo e Isidre Solà, en un fragmento de un episodio de la serie radiofónica "Taxi Key", de Luis G. de Blain. Intérpretes: Loles León, Francesc Prades, Martí Galindo, Nuria Riera, Xavier Capdet. Estreno: 13 de marzo de 1985 en la Sala Villarroel de Barcelona.

... La desaparició de Wendy *es una obra imprescindible para entender el teatro de Benet i Jornet, sus resortes, sus motivaciones y la reflexión, por no decir el mensaje —término odioso—, que el autor realiza sobre sus criaturas, sobre su mundo imaginario, reflejo, a veces distorsionado, voluntaria y sabiamente distorsionado, de nuestro mundo real, del mundo que a Benet y a nosotros nos ha tocado y nos toca vivir a diario. (...) En el fondo, estamos ante un rito iniciático, de transición, visto a través de la experiencia de un pequeño monstruo, del niño que se negaba a crecer. (...) Jaume Villanueva, que obtuvo un premio con su proyecto de montaje de la obra de Benet —lo cual ha hecho posible que ésta se estrene ahora profesionalmente, en régimen de explotación comercial—, ha demostrado con su trabajo una gran devoción y un gran respeto hacia la obra, una obra abierta, que concede un gran margen de libertad al que la monte. A pesar de la juventud del director —este es su segundo trabajo profesional—, que le ha llevado a arropar la historia del monstruo con cosas innecesarias, en un afán, comprensible, de volcar toda su imaginación, su fantasía, en este su segundo trabajo, lo cierto es que la historia, especialmente en su segunda parte, adquire el patetismo y la fuerza que la reflexión de Benet pedía. (...) ¿Cuáles son esas cosas innecesarias? Innecesarias o desafortunadas. Pues, en primer lugar, la música. (...) Hay como una pugna entre este musical que intenta asomar la cabeza y el texto de la obra, lo que dicen los actores. A esa desorientación contribuye la presencia de Loles León, intérprete de una indudable garra, con un gran dominio de las tablas, pero que, a mi entender, no ha acabado de digerir el que en esta obra no puede hacer de Loles León la "vedette". (...) Una escenografía hortera, mal resuelta, lo que influye en el curso de la acción. Esas cortinas que chirrían rompen el ritmo y el clima. (...) Un texto muy interesante; un montaje discutible, pero realizado con respeto y pasión; una interpretación en general buena, más que buena, y una gran creación por parte de Martí Galindo. Y la satisfacción general de ver al fin la obra de Benet en un escenario comercial."* (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona, 15 de marzo de 1985).

"...Tras la nueva lectura La desaparició de Wendy *me ha parecido otra vez una obra densa, llena de ecos biográficos y culturales del autor, pero no sólo en el plano personal sino también en el generacional. Y esta sensación no llega o se vislumbra tan sólo de manera muy aislada, en el montaje de la Sala Villarroel. ¿Es posible aventurar una hipótesis de lo sucedido? A mí me parece que la equivocación de Jaume Villanueva ha sido la de darle demasiado aire al texto, de hincharlo como un globo que al fin se le ha escapado de las manos. (...) Al ser planteada con unos compases demasiado largos, la atmósfera irrespirable que existe en la escritura de Benet i Jornet se diluye. En el espectáculo que Jaume Villanueva nos acaba de ofrecer las solicitudes son demasiado diversas y trivializan el drama. (...) Hay que destacar, sin embargo, el buen hacer de Martí Galindo en el papel de protagonista, el único que consigue pulsar la cuerda del drama de Benet. Y en el polo opuesto las injustificadas apariciones de Loles León, totalmente desplazada, machacadora del texto y de la situación."* (Xavier Fábregas. "La Vanguardia". Barcelona, 15 de marzo de 1985).

"...Josep M. Benet i Jornet ha saltado de sus propios recuerdos a sus fantasmas y ha escrito una obra complejísima, bajo su aparente y sencilla fantasía. Amarga incluso. Y desencantada. (...) Jaume Villanueva se ha encarado con ella preocupado por las ideas y los problemas globales. (...) La desaparición de Wendy *es un conglomerado de cabos sueltos, con grandes altibajos, que acaba teniendo un aire de improvisación y de teatro escolar. (...) Martí Galindo hace una muy buena interpretación, sincera y convincente, de Ventafocs, como igualmente cumplen Loles León y Nadala Batiste y Andreu Carandell. Pero todos ellos se hubieran beneficiado de una dirección más cuidadosa..."* (Patricia Gabancho. "Noticiero Universal". Barcelona, 15 de marzo de 1985).

DIARI D'UN BOIG

De Nikolai Gogol. Traducción al catalán: Angels Margarit y Victoria Izquierdo. Dirección: Ernie Martin. Intérprete: Fermí Reixach. Estreno: 23 de marzo de 1985 en el Teatro Municiapl de Gerona.

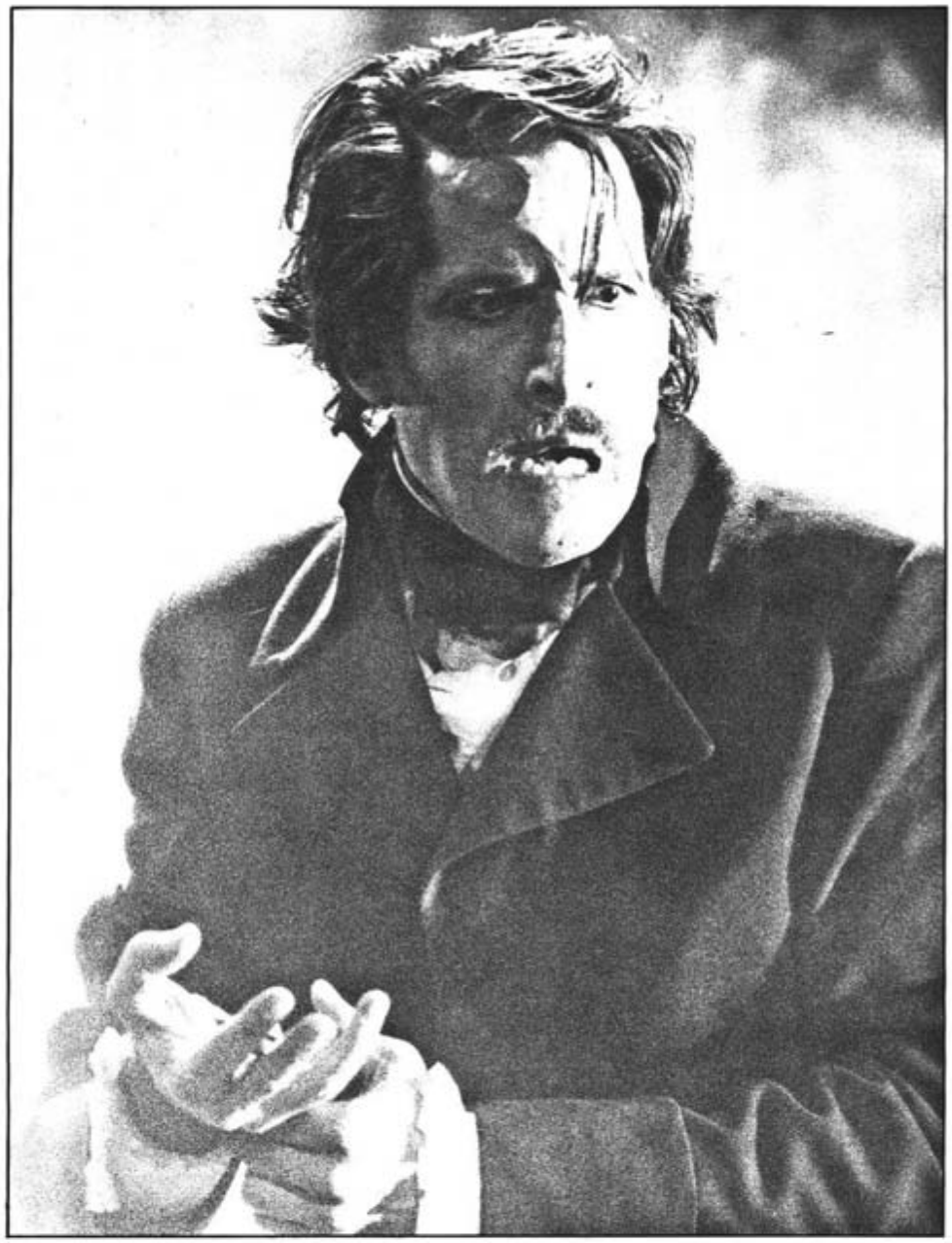
"...Diari d'un boig *es un extraordinario documento en el que Gogol narra, paso a paso, el ingreso de un burócrata en los laberintos de la locura. (...)* Diari d'un boig *en el montaje que ahora comentamos, muestra una rica compenetración entre el director y el actor Fermí Reixach, tras cuatro años de trabajo en Nueva York siguiendo el método del Actor's*

Studio, se nos presenta ahora en un momento de admirable madurez. Su interpretación de este difícil monólogo es la mejor prueba de ello. (...) La entrada del loco en el manicomio, que él cree el palacio de su reino, y los bastonazos que le son propinados a manera de correctivo hacen que la más ruda de las realidades se imponga a los desvaríos del demente. Fermí Reixach ya concentrando el tono de su interpretación, dando a su gestualidad y a su voz unos acentos cada vez más íntimos en un "decrescendo" que nos lleva a la tenue, dolorosa y patética agonía final. (...) La escenografía de Susan Battah, simple y eficaz, reducida a un catre, una mesa y un lavamanos, y el somero vestuario del alienado que nos va contando sus quimeras, constituyen un subrayado idóneo al juego del actor. Diari d'un boig *es una buena demostración de lo que debe ser un trabajo de dramaturgia."* (Xavier Fábregas. "La Vanguardia". Barcelona, 25 de marzo de 1985).

"...Los monólogos dramáticos, como lo es este Diari d'un boig, *son para ser leídos. O para beberse al actor que los interpreta. Un monólogo es, en definitiva, un experimento para entendidos, porque es la lucha por crear, sin otros medios que el cuerpo y la palabra, un mundo escénico que llene todos los huecos. Trabajo para un actor de proporciones descomunales que, además, tenga ganas de demostrarlo. (...) Y mucho de este patetismo corresponde a la interpretación de Fermí Reixach: un escenario tan pelado como una celda de manicomio de hace casi un siglo, un voluntario destrozo de su propia imagen física en pos de una caracterización espeluznante, una mirada alienada para decir, desde el primer minuto, que todo lo que saldrá de sus labios pertenece a otra realidad. Y desgrana el monólogo. Con altos y bajos, ironía y tragedia; un monólogo dicho desde dentro, compenetrado hasta el límite, en una actuación memorable precisamente por su mesura. (...) Es el trabajo de un actor completo y maduro que ha pasado por las manos de un buen director. Ernie Martín, que ha sabido encontrar en él hasta las más pequeñas pulsiones recortando lo fácil y lo sobrero. Algo que no se ve todos los días y que resulta, a pesar de la dureza del texto —en una elegantísima traducción, por cierto—, absolutamente gratificante..."* (Patricia Gabancho. "Noticiero Universal". Barcelona, 30 de marzo de 1985).

"...Fermí Reixach consigue un trabajo de gran precisión y categoría teatral, en el que la identificación entre actor y director habrá resultado decisiva. (...) Es, sencillamente, un gran trabajo de actor. Valía la pena volver a tener entre nosotros a Fermí Reixach, más hecho teatralmente que hace unos años. Quienes gusten del trabajo del actor —el actor solo en el escenario, apenas arropado por elementos escenográficos y con un texto a su disposición— acudan al Romea..." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona, 1 de abril de 1985).

"...Ante el trabajo de Fermí Reixach, uno puede quedarse ante la apabullante técnica, ante la prepotencia del método; yo prefiero quedarme con el resultado, con esa última verdad



—no por teatral menos cierta— que me ilumina el sarcasmo y el dolor, evangélico, de ese ruso —¡y tan ruso!— llamado Nikolai Gogol. Ante la demostración, yo reivindico algo que no siempre hemos visto en los adictos al método: reivindico al personaje gogoliano, visto bajo su verdadera luz, con su justo patetismo, sin estridencias, sin pasarse ni un punto, desde dentro con una gran ternura." (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona, 1 de abril de 1985).

"...Reixach interpreta con el máximo realismo teatral posible; es decir, introduciendo en él la exhibición, el ejercicio, la demostración. Cada gesto, cada inflexión, parecen el fruto de un minucioso estudio y de una preparación física y vocal. Como el personaje está llevado al paroxismo, la fuerza histriónica se puede manifestar sin reservas. El resultado interno —hacia el escenario— es excelente; el externo —hacia el público— produce cierto cansancio: la situación única, la prolongación de la exhibición durante casi una hora y media, no se supera fácilmente pese a la técnica del actor y la belleza del texto..." (E. H. T. "El País". Madrid, 27 de mayo de 1985).

En la página anterior, Fermí Reixach interpreta "Diari d'un boig" (Diario de un loco), de Gogol. (Foto: Fernando Suárez). En ésta, tres escenas de "Kean", de Dumas-Sastre. Sobre estas líneas, Joaquim Cardona. (Fotos: Ros Ribas).

KEAN
De Alejandro Dumas y Jean Paul Sartre. Traducción al catalán: Carmen Serrallonga. Música: Ramón Muntaner, con citas de Mendelssohn, interpretada por: Jep Nuix, Jordi Ventura, Xavier Riba. Espacio escénico: Fabià Puigserver. Vestuario: Fabià Puigserver. Intérpretes: Ferran Castells, Miquel Graneri, Carme Sansa, Carme Callol, Joan Borras, Joan Miralles, Joaquim Cardona, Pau Garsaball, Muntsa Alcañiz, Ricard Masip, Albert Dueso, Montse Guarro, Xavier Ruano, Eduard Fernández, Gemma Beltrán, Ricard Serra, Teresa Nicolau, María Cinta Compta, Quim Lobet, Pep Ferrer, Lluís Torner, Domenec Duesa. Dirección: Josep Montanyès. Estreno: 25 de marzo de 1985 en el Teatro Romea de Barcelona.

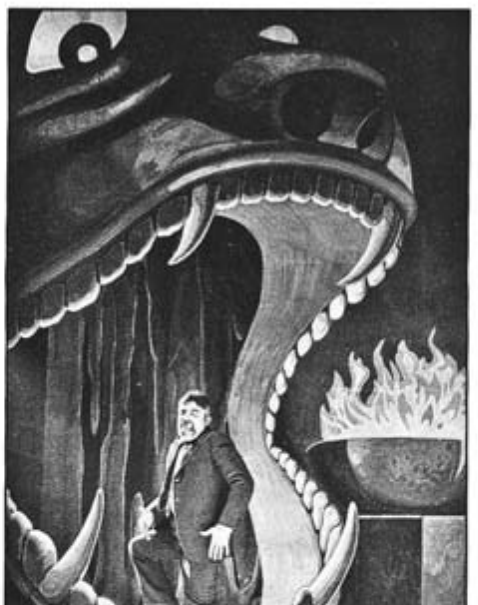
"...En la edición del pasado domingo hablaba de las dificultades que han rodeado este montaje, de la proeza que ha tenido que realizar Cardona sustituyendo a Majó en el papel de Kean. *(...) Proeza al margen, reconocida, justamente, con una salva de aplausos y algún que otro "bravo", pienso que Cardona no debía haber interpretado a* Kean. *Cardona no puede ser ese* Kean *del que Coleridge decía que verle representar era como leer a Shakespeare a la luz de los relámpagos. Cardona no es un monstruo sagrado, familiarizado con Shakespeare, harto de interpretar a Romeo, a Hamlet, a Macbeth, al moro, ¡a Lear! (...) Cardona es un excelente actor que divide su carrera en antes del Lliure (el Molt Honorable de* Operació Ubú, *el Pedradetoc de* Al vostre gust*); pues bien, su* Kean *es de antes del Lliure: es un histrión sin grandeza, sin majestad, unas veces más contenido que otras. (...) Montanyès ha hecho lo que ha podido para llevar el texto a buen puerto, y lo ha conseguido, con todos los fallos, que son muchos. Pero el espectáculo, por todo lo dicho, se ha*

quedado en eso, en una alta comedia benaventina con amagos vodevilescos, y su homenaje al teatro, su homenaje a Dumas, es un cromito del álbum Nestlé interpretado por alumnos del Institut del Teatre. (...) Kean *pone al descubierto las serias limitaciones del Centre Dramàtic y de buena parte de la profesión ante determinados textos. La proeza es considerable, pero, sintiéndolo mucho, hemos presenciado algo parecido a lo que ocurrió con Cocteau y su* Águila de dos caps. *El Centre Dramátic, que inauguró su producción de esta temporada con* Batalla de reines, *de triste recuerdo, sigue sin dar ni una..."* (Joan Sagarra. "El País". Barcelona, 27 de marzo de 1985).

"...El genial personaje de Sartre se vio ahogado, una y otra vez, por la crispación y los ademanes de pescadera de un Cardona que no encontró casi nunca su lugar sobre el escenario. A parte de eso, a lo largo de la representación se demostró que el director del montaje, Josep Montanyès, no había conectado en absoluto con el sutil "feeling" de Sartre. (...) Lo mejor de este Kean *del Centre Dramàtic de la Generalitat, es Pau Garsaball y su actuación en el papel del viejo apuntador de Kean, Salomón..."* (Carles Torra. "El Correo Catalán". Barcelona, 27 de marzo de 1985).

"...El Kean *de Alejandro Dumas es un drama rotundo, desbordante de réplicas brillantes, de paradojas verbales capaces de encandilar el auditorio romántico. A partir de él, con una aguja de bordar finísima, Sartre fue tejiendo sus dudas y sus preguntas, exponiendo la perplejidad que siempre despertó en él la existencia humana. (...) En la compañía que acaba de estrenar* Kean *figuran algunos actores cuyo trabajo admiro sinceramente, y a los que a menudo ha tenido la suerte de aplaudir y dedicar elogios. Es el caso, por ejemplo, de Joaquim Cardona. Pero en el* Kean *de Dumas-Sartre hay que lograr cotas de veracidad altísimas y para ello se requieren unas condiciones previas muy concretas. (...) Josep Montanyès, con el apoyo de una escenografía de Fabià Puigserver llena de colorido, rica de matices, ha dado unas grandes pinceladas al retablo romántico. Ha estudiado los espacios, ha juzgado a los efectos de luz con una hábil inclinación por la grandilocuencia, pero una vez obtenido el marco se le han escapado los actores. Es decir, se le ha escapado lo esencial. (...)* Kean *viene a añadirse, pues, a estos espectáculos tan sosos y desangelados que en el Centre Dramàtic de la Generalitat nos está ofreciendo en la presente temporada. Y es curioso que este sello de la casa prevalezca por encima de los directores e incluso de los actores. (...) ¿Con qué criterio se eligen los textos? ¿Y los intérpretes? ¿Cuánto tiempo se dedica a los ensayos? Estas son unas cuestiones que trascienden ya el marco estricto de una crítica, pero que no podemos dejar de plantearnos a la vista de los pobres resultados que un buen equipo profesional ha sacado de un texto tan lleno de posibilidades como el de* Kean." (Xavier Fábregas. "La Vanguardia". Barcelona, 27 de marzo de 1985).

"...El espectáculo que presenta el Centre Dramàtic bajo la dirección de Josep Montanyès es merecedora de atención por todos los aficionados al teatro. (...) Kean *es una obra llena de atractivos que va del humor al sarcasmo, y que lanza continuamente al espectador reflexiones sobre el papel del actor en la sociedad que lo encumbra. (...) Josep Montanyès consigue uno de sus mejores trabajos como director. (...) La obra tiene clima, ritmo —sólo extrañamente perdido muy al final— y un nivel de cosa acabada que se agradece. (...) El aplauso fuerte se lo llevó justamente Joaquín Cardona en el hasta ahora reto más importante de su carrera. Un personaje para actores monstruos, que Cardona lleva, con inteligencia, a su propio terreno..."* (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona, 28 de marzo de 1985).



Dos escenas de "La pregunta perduda o el corral del lleó", de Joan Brossa, en el CDGC. (Fotos: Gol). En la página siguiente, dos momentos de "La loca carrera del árbitro" de M. Martínez Mediero, por la Compañía Torres Naharro.

LA PREGUNTA PERDUDA O EL CORRAL DEL LLEÓ

De Joan Brossa. Dirección: Hermann Bonnín. Escenografía: Josep Mestres Cabanes. Figurines y ambientación: Pep Durán Esteve. Música: Carles Santos. Gesto: Pabel Rouba. Iluminación: Joan Escrichs. Intérpretes: Enric Arredondo, Conxita Bardem, Lola Lizarán, Mónica Fatjó, Roger Pera y Anna María Barbany. Estreno: 22 de mayo de 1985 en el Teatre Romea de Barcelona.

"...La pregunta perduda *es una obra de tres actos, escrita en 1952, que corresponde a la época en que Brossa investigaba los límites y la relación entre los géneros convencionales y el lenguaje. Es una pieza aparentemente costumbrista, cotidiana, basada en la imagen de una familia de la Barcelona de postguerra, un tema recurrente en el autor. Familia de empleado de banco que malvive de esperanzas. Sobre esa pequeña miseria moral, el autor traza un diálogo absurdo a partir de suce-*

sivas distorsiones significativas claro, de esa realidad. Lo que busca es hacerla más real: transmitirla a través de sensaciones y no de palabras. La estructura de la obra consiste en un primer acto aparentemente banal —repito la palabra "aparentemente" porque esta obra se basa en la apariencia—, cuyas frases y situaciones se calcan en el segundo, dándole así todo su sentido y un tercer actor que es un monólogo angustiado del padre de familia, un intento fracasado de evasión al pie de la Gruta Mágica instalada en el Parc de la Ciutadella: un colofón que acaba de perfilar la situación. Sobre esta apoyatura textual, Hermann Bonnin ha hecho un montaje preciosista, basado en la naturalidad completa de la interpretación como contraste de la palabra y de la espléndida escenografía de Mestres Cabanes, de estilo tradicional y una belleza realmente notable. (...) Silencios, tedio, represión, bromas están subrayados con intensidad, hasta el borde de la caricatura. Y la interpretación alcanza niveles notables en las tres mujeres, cada una imbuida de la tragedia y la fustración de su personaje. Pero La pregunta perduda *no llega a cobrar cuerpo. ¿Por qué? Por lo que apuntábamos antes: Joan Brossa, con todo el humor y la carga poética de sus textos, es un autor difícilmente aprehensible de obra en obra, descolgado del proceso creativo. Son dos horas y media para una pirueta intelectual que ha ido perdiendo vigencia sin llegar a ser un clásico..."* (Patricia Gabancho. "Noticiero Universal". Barcelona, 24 de mayo de 1985).

"...Voy a hacerte una confesión, poética "patum", entrañable "patum": yo le aconsejé a Bonnin que montase tu obra. Más aún: su trabajo me ha parecido muy correcto —ya me dirás tú si es tu arquitecto o tu segundo o tercer mejor aparejador— y la mayoría de los actores me han parecido, también, muy correctos. Y me ha gustado que se volviese a aplaudir un decorado (¿cuánto hacía que no se aplaudía un decorado?). Tengo mis dudas sobre el tercer acto, sobre la interpretación de Arredondo, al que aprecio, pero eso ya lo resolveré otro día, cuando haga la dichosa crítica. (...) Para concluir esta interminable reseña o lo que sea —¿tal vez sea una crítica?—, me pregunto si al margen del Congrés Internacional de Teatre a Catalunya, dentro del que tu obra —es indudable— se inscribe y cobra, al parecer, un cierto sentido, no hubiese sido preferible que te hubiesen dejado montar tu espectáculo, tu Brossa 85, para congresistas, para Rigol, para Cullel —presentes en la sala—, para Tápies, para Foix, "per a el nen i per la nena", lejos de recuperaciones, de homenajes, de museos, de teatros-museo; lejos de colegios y otras collonades, que diría el puñetero de Palafrugell..." (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 24 de mayo de 1985).

... La pregunta perduda o el corral del lleó *es una pieza que conserva aún la estructura clásica del teatro popular: está constituida por tres actos, los decorados son pintados y se utiliza el telón. De entrada, esto ya puede suponer una sorpresa para todo aquel que espere encontrarse con el Brossa vanguardista y hermético que todos conocemos. Pero lo cierto es que a medida que nos vamos adentrando en la pieza, ésta se va convirtiendo al costumbrismo y nos trae lejanos recuerdos de "función dominical de centro parroquial". Y ahí reside su mayor encanto. (...) Creo que a quien debe otorgársele las medallas es al director del montaje, Hermann Bonnin, que ha sabido vestir con una preciosa escenografía y una ajustadísima interpretación, un irregular texto de Joan Brossa, que por descontado no tiene nada de vanguardista ni de innovador. Mención especial merece el trabajo de Josep Mestres Cabanes, el hombre que ha pintado las mejores escenografías operísticas a lo largo de este siglo en Barcelona..."* (Carles Torra. "El Correo Catalán". Barcelona. 24 de mayo de 1985).

"...Pienso que para entender la faena de Brossa no hay que perder de vista la totalidad de su trabajo. A partir de sus primeras obras, en 1944, en una situación político-social totalmente adversa, Brossa se recluye en su tarea y elabora una inmensa producción personal en la que cada nuevo paso adelante resuena sobre el anterior. Y siempre sobre el papel. En contadísimas ocasiones se representa alguna pieza, generalmente en condiciones difíciles, pero el grueso de su creación permanece secreto y no aparecerá hasta 1974, fecha en la que comienza la publicación de los seis volúmenes de su teatro completo. (...) No tiene nada de extraño, pues, que permaneciendo solo, elabore una obra personalísima y que ahora, al mostrarse en el escenario, en un contexto completamente diferente, tenga dificultades y el público no termine de entender su propuesta.
En La pregunta perduda..., *Brossa baraja las posibilidades que le ofrecen las formas teatrales que dominan en aquel momento —septiembre de 1952— en Cataluña. Le interesa el lenguaje y yo diría que también el tiempo escénico, a los que somete a una manipulación, que bien podríamos decir que sigue una estética surrealista. (...) Bonnin ha montado la obra conociendo y utilizando todo este contexto, pero no ha tenido la flaqueza de querer explicarnos a Brossa. Ha montado* La pregunta perduda... *por ella misma: ha recreado ambientes, como en el 52, con decorados de papel, (...) con candilejas, con concha de apuntador, como en una vieja representación de los primeros cincuenta; y ha creado climas y gestos y maneras de hacer, y ha encontrado tensiones en pequeños hechos, en actitudes..."* (Joaquín Vilá i Folch. "Avui". Barcelona, 24 de mayo de 1985).

GRUPO DE TEATRO CENTRO CULTURAL "EL LLOREU". Langreo (Oviedo)

MORENA CLARA

De Quintero y Guillén. Estreno: septiembre de 1984.

CENTRO DRAMÁTICO DE BADAJOZ, COMPAÑÍA TORRES NAHARRO. Badajoz

LA LOCA CARRERA DEL ÁRBITRO

De Manuel Martínez Mediero. Dirección: Ángel de Andrés y José M. Villafaina. Escenografía: Ido Gomari. Música: Enrique Rubio. Intérpretes: Ángel de Andrés López, Laura Cepeda, Ana Galván, Arturo Querejeta, José Luis Santos y Miguel Ángel Alcántara. Estreno: 12 de julio de 1985.

A LA DIESTRA DE DIOS PADRE

De Enrique Buenaventura. Dirección: Carlos Bernal. Música: Quique. Intérpretes: Manuel Balsera, Concha Villarrubia, Manoli Pavón, Paco Espada, Marco Romero, Rosa Briones, Augusto Rivilla y Julia López. Estreno: 10 de julio de 1985.

CENTRO DRAMÁTICO DE EXTREMADURA. Mérida (Badajoz)

Creado en 1984, se ha nutrido de actores procedentes de grupos independientes extreme-

Cinco escenas de "El crimen de Don Benito", de Jesús Alviz, primer espectáculo del Centro Dramático de Extremadura. (Fotos: Chicho).

ños. Su primera producción ha sido *El crimen de Don Benito*, de Jesús Alviz, dirigido por Antonio Corencia y estrenado en marzo de 1985.
Para la temporada 85-86 preparan el montaje de una obra sobre textos de Lewis Carrol, *Alicia*, que se estrenara a finales del año 1985.

EL CRIMEN DE DON BENITO
De Jesús Alviz. Intérpretes: Avelina Cienfuegos, Tomás Chamizo, Eulalia Donoso, Antonia Ángeles Fernández, Guillermo Galón, Miguel Gallardo, Antonio Gil Aparicio, Luisa Hurtado, Carmen Losa, María José Llanos, Marciano Martín, María del Mar Martínez, Pedro Pajares, Manuela Pavón, Juan Carlos Parejo, Pablo Pérez, Marisa Pinto, José Leandro Rey, Cristina Sánchez-Porro. Vestuario: Maite Álvarez. Escenografía: Damián Galán. Dirección: Antonio Corencia. Producción del Centro Dramático de Extremadura, estrenada en Mérida en marzo de 1985.

"...La obra critica esa sociedad llena de prejuicios sociales donde la represión sexual se lleva hasta el límite, rozando el fanatismo, donde el machismo y el autoritarismo es ley. Encierra una especie de reflexión sobre el poder con una serie de elementos que aparecen a lo largo de la obra, los cuales nos remiten a una idea del poder absolutista, e incluso tiránica. (...) En general, la obra resultó entretenida, incluso algunos pudieron reflexionar y sacar sus propias conclusiones, aunque las líneas estaban perfectamente definidas.
Es de elogiar la labor conjunta de este grupo de teatro formado por actores jóvenes, con la escasa experiencia que la juventud lleva consigo aunque no por ello su trabajo resulte menos meritorio". (Silvia Herrero. "Diario de Pontevedra". Pontevedra. 15 de julio de 1985).

"A menudo, detrás de un crimen existe un pedazo de historia social. Las crónicas de sucesos y las sentencias judiciales, cada una a su manera, se ven obligadas a individualizar las motivaciones, a ver en el crimen una manifestación excepcional, anormal, que debe ser, en el caso de las crónicas, melodramatizadas, y en el de las sentencias, examinada y castigada. (...) Pero es igualmente explicable, y hasta exigible, que otros no se conformen con el argumento de la fatalidad y se pregunten por lo que hay detrás de cada violencia, por el conjunto de circunstancias que crean los papeles del criminal y la víctima, sabiendo muy bien que sólo una pequeña parte del horror pasa por las páginas de sucesos y los tribunales de justicia.

En la historia de España existe una serie de crímenes famosos. (...) A la larga lista pertenece el crimen de Don Benito, *que, el 19 de junio de 1902, supuso la muerte —o "cruento martirio", al decir de las crónicas— de Inés Calderón y de su madre, la señora Catalina Barragán, en la citada ciudad extremeña. (...) Hasta ese hecho ha ido Jesús Alviz para ofrecer "su" versión del crimen, construyendo una realidad social —que recuerda a la de ciertos*

dramas de Lorca y Alberti—, quizás aún no periclitada, en la que el dinero y el machismo eran las únicas normas de comportamiento. La obra ha servido para inaugurar en Mérida, en la muy bien readaptada Sala Trajano, el Centro Dramático de Extremadura, una iniciativa de la Junta autonómica..." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 22 de abril de 1985).

CENTRO DRAMÁTICO GALEGO. Santiago de Compostela (La Coruña)

El 6 de junio de 1984 se firma el acta de constitución del Centro Dramático Galego, como Unidad de Producción Teatral dependiente de la Xunta de Galicia. Eduardo Alonso es el director del CDG desde su fundación y orienta su trabajo, aparte la pura necesidad artística, hacia la conformación de un público teatral en esa comunidad autónoma.

Su primer montaje fue una coproducción con el grupo Titiriti, *Festa Rachada*, espectáculo de animación callejera dirigido por César Lombera. La primera producción propia de CDG es *Woyzeck*, de G. Büchner, dirigida por Julio Lago en 1984, a la que sigue *Agasallo de sombras*, texto y dirección de Roberto Vidal Bolaño, que completan las producciones del año.

El 15 de mayo de 1985 se estrena *Os vellos non deben de namorarse*, de Alfonso R. Castelao, dirigido por Eduardo Alonso. Al día siguiente de estrenó *Follas novas*, de Rosalía de Castro, dirigida por Dorotea Bárcena, que se representó en programación alterna con la anterior. El último espectáculo de la temporada se estrenó el 10 de agosto de 1985. Se trata de *Caderno de bitácora (Comedia estupenda)*, de Francisco Taxes, dirigida por Antonio F. Simón.

La actividad del CDG se completa con una serie de coproducciones: *Ollo o piollo, King-Kong*, con la compañía Caritel; *A larva furiosa*, con la compañía de Luis Seoane; *Ubu no Outeiro*, con el Teatro de Castro Artes; *A tenda dos horrores*, con la compañía Ítaca; y *Radio Cadena*, espectáculo juvenil con motivo del Año Internacional de la Juventud, con la compañía Artello. Otras actividades, referentes a la consecución de espectadores y al perfeccionamiento de los componentes del Centro Dramático, también han estado presentes en la programación de estos dos primeros años de existencia del CDG.

WOYZECK

De Georg Büchner. Versión galega: Manuel Lourenzo. Dramaturgia: Xulio Lago y Dorotea Barcena. Dirección: Xulio Lago. Escenografía: Paco Conesa. Vestuario: Xosé Guillermo Sobrino. Música: Francisco Luengo. Intérpretes: Marisa Soto, Juan Cejudo, Antonio Durán, Rosa Álvarez, Xosé Lois González, Manuel Pombal, Laura Ponte Santasmarinas, Rosa Hurtado, Gonzalo M. Uriarte, Alfonso Agra, Santiago Montenegro, Diego Varela, Luma Gómez y María Barcalá. Estreno: 23 de agosto de 1984 en el Teatro Rosalía de Castro de La Coruña.

"...En mi opinión, existen varios hallazgos, auditivos y visuales, que marcan el rirmo de Woyzeck, *aun cuando este sea un ritmo convulso exigido por el carácter estructural fragmentario de la obra de Büchner, contraria a*

Arriba, "Woyzeck", de Büchner, primer espectáculo del Centro Dramático Galego. Abajo, dos momentos de "Agasallo de sombras", de Vidal Bolaño. (Fotos: Xurxo Lobato).

un desarrollo dramático tradicional. (...) Pero, además, la obra está planteada con un conjunto de escenas sucesivas, entre cada una de las cuales se produce un apagón. Aunque a primera vista esta técnica pudiese parecer antidramática, está justifica en Woyzeck *y enriquecida, pues cada una de las escenas tiene una luz característica con lo cual, por una parte se la individualiza del conjunto mientras que por otra se contribuye a que incorpore todos los registros de luz individuales.*
De todos modos, el motivo central de la puesta en escena es la constante búsqueda de circularidad. Se trata de recalcar una de las características del texto, no su carácter lineal, sino cíclico, perfectamente manifestado en las alusiones a un mundo que gira incansable sin detenerse nunca. (...) A la consecución de un ritmo desencajado ha contribuido sobremanera la interpretación expresionista, sobrecargada, antinatural. El automatismo gestual, el recargamiento del maquillaje, junto con la categoría de los actores, han contribuido a una labor de extrañamiento por medio de la cual se ha logrado una atmósfera de tensión acorde con el argumento violento y en ocasiones subversivo de la obra...". Mariano González. "El Ideal Gallego". La Coruña. 7 de noviembre de 1984).

AGASALLO DE SOMBRAS
De Roberto Vidal Bolaño. Dirección: Roberto Vidal Bolaño. Escenografía: Ventura Cores. Vestuario: Antonio Francisco Simón. Máscaras y marionetas: J. Méndez. Música: Emilio Cao. Coreografía: Anxo Martis. Estreno: 2 de octubre de 1984 en el Teatro García Barbón de Vigo).

"...Vidal Bolaño cae en su propia trampa y aquello que pretende desmitificar lo eleva a la categoría de la supermitificación. La Rosalía que se nos presenta es más ñoña, más sufrida, más conformista que cualquier otra imagen conocida anteriomente. Enfrente hay una imagen de un Murguía maltratado y despreciado hasta la saciedad por el autor. Todo ello, inmerso en un lenguaje vulgar, en el sentido más definidor del término, embarullado y sin ningún hilo conductor, que provoca una desazón en el espectador y hace que éste se desinterese por lo que allí se dice. (...) Sólo la música de Emilio Cao, que no es la apropiada para el contexto dramático, consigue en algunos momentos una intimidad que falta en toda la puesta en escena. (...) La concepción de todo el espectáculo es errónea. Tendría que marchar por los caminos de la puesta en escena intimista, con cuatro o cinco personajes, no con una quincena de actores de la que sobran el noventa por ciento. No vale decir que se equivocó el escenógrafo. Hay que mantener un contacto permanente con él durante el proceso de montaje. La mano directora de un espectáculo tiene que mantener en perfecta sincronía a todos los creadores de que dispone; escenógrafo, iluminador, coreógrafo, etc...". (Xosé M. Rabón. "La Voz de Galicia". La Coruña. 28 de octubre de 1984).

OS VELLOS NON DEBEN DE NAMORARSE
De Alfonso R. Castelao. Dirección: Eduardo Alonso. Escenografía y vestuario: Xavier Garaizábal. Máscaras: J. Méndez. Intérpretes: Rosa Hurtado, Manuel Pombal, X. Lois González,

Marisa Soto, Luma Gómez, Diego Varela, Ernesto Chao, Antonio Durán, Mabel Rivera, Rosa Álvarez y Alfonso Agra. Estreno: 15 de mayo de 1985.

"El montaje del texto de Castelao tiene todos los ingredientes de una farsa de enredo, de "comedia del arte": actores encargados de cambiar el escenario, con variedad de personajes, con máscaras, con guiños directos al espectador, con humor, tópicos, caricaturas, con música en exceso alta y un trombón que sobresalía especialmente y canciones que, en este caso, no apoyan ni complementan el espectáculo, porque algunos de los cantantes no tienen voz y desentonaban (...) En general, se nota un esfuerzo interpretativo y una necesidad de conectar con el público". (Isadora, "La Voz de Galicia", 21 de mayo de 1985).

"Vaya por delante que afrontar un texto de la especie de Os vellos... *me parece un embolado que "no se lo salta un canguro", por lo que tiene de connotaciones míticas para los puristas y de texto maldito para la inmensa mayoría. (...) Por una parte, existe intención de utilizar el texto de Castelao como pretexto para lograr una serie de efectos estéticos de indudable belleza, donde la escenografía y el atrezzo son de capital importancia en el espectáculo. Hay, por lo tanto, una voluntad ilustradora y, por consiguiente, un primer nivel de intenciones de no añadir más elementos extraños de los que ya contiene el texto. Como decíamos antiguamente, no se aportan "nuevas lecturas", pero la paradoja está, precisamente, en que se manipula el texto con la intención clara de darle una nueva visión ideológica. (...) Todo el texto, digo, está recorrido por la preocupación de enfrentar dos visiones distintas del mundo. Lo nuevo y lo viejo, la antigüedad y la modernidad, el sexo y la muerte, lo cómico y lo dramático, la tragedia y la farsa, la luz y la sombra... Todo esto y más está en el conjunto de la obra de Castelao —no solamente en su única pieza teatral— pero la síntesis de todas estas múltiples relaciones es, para Eduardo Alonso, una "artimaña escenográfica". O, lo que es lo mismo, una opereta —mal cantada, por cierto— efectista y superficial. ¿Por qué elegir, entonces, a Castelao? Cualquier texto menos conflictivo servirá de pretexto para una artimaña escenográfica y sería siempre más agradecido que este paseo sin amor y sin muerte. (...) Es una pena que Eduardo Alonso —con fino instinto en otras ocasiones semejantes para conectar con las necesidades del público— dejara pasar la oportunidad de interesarnos a todos con un espectáculo redondo y múltiple que, como el amor, fuera primitivo y elaborado".* (Xaime Aguiar, "Faro de Vigo". Vigo. 17 de agosto de 1985).

FOLLAS NOVAS
De Rosalía de Castro. Adaptación y dramaturgia: Dorotea Bárcena y Quico Cadaval. Dirección: Dorotea Bárcena. Escenografía y vestuario: Paco Conesa. Intérpretes: Laura Ponte, Pilar Pagant, Quico Cadaval, Xan Lois Gobernа y Carmen Rábade. Estreno: 16 de mayo de 1985.

"...Folla Novas *no es, ni pretender ser, un mero recitado, el poema que debía resolver la*

puesta en escena era el relativo a la conversación de un conjunto de poemas en el vehículo apropiado para una situación netamente dramática más propia del teatro.
Esto se ha resuelto por medio de la configuración de personajes tipo, acordes con un determinado tono poético, los cuales se agrupan en un coro o se individualizan, según convenga al desarrollo de la obra. (...) No cabe duda que es arriesgada y discutible la opción tomada por la dirección de Follas Novas *de reducir el poemario a una lectura exclusivamente existencial (...) por lo demás, la dramatización de los textos es correcta, al igual que la interpretación...*" (Mariano González. "El Ideal Gallego". La Coruña. 22 de mayo de 1985).

CADERNO DE BITÁCORA (COMEDIA ESTUPENDA)
De Francisco Taxes. Dirección: Antonio Francisco Simón. Escenografía: Leopoldo Pérez Gómez. Figurines: Suso Montenegro. Música: Manuel Balboa. Intérpretes: Rodrigo Roel, Canco Ramonde, Xavier R. Lourido, Suso Mendal, Gonzalo M. Uriarte, Xan Lois Goberna, Francisco J. Lorenzo, Xosé Bieito Álvarez, Luisa Veira, Elisa Luaces, Laura Ponte Santasmarinas, Carolina Montserrat Valcárcel, Luisa Martínez Pazos y Margarita Fernández. Estreno: 10 de agosto de 1985.

"El Centro Dramático Gallego va a llegar a su segundo año con todos los vicios de su nacimiento y con la soberbia que proporciona un cuadro de "actuantes-funcionarios" que conforma uno de los movimientos más corporativistas y reaccionarios que hayamos conocido (...) constituye, en fin, un pacífico rebaño que cambia "arruga bella" por obediencia, constituyendo un precedente sin parangón en la historia: la primera generación de cómicos y titiriteros que no molesta al poder establecido. (...) El Centro Dramático Gallego que pone en pie este Caderno de bitácora, *añadiendo ilusiones de nuevas tendencias, renovaciones académicas, etc., cuando lo que se ofrece es un diseño espacial y de vestuario como soporte de un texto que se cae por sí mismo, pero que tampoco es utilizado como elemento lúdico-visual-orgánico-innovador".* (Xosé Lorenzo. "El Ideal Gallego". La Coruña, 30 de agosto de 1985).

"La obra representada, Caderno de bitácora, *es una comedia de clara ambientación futurista, pero que, no obstante, tiene unas raíces muy profundas. La obra, que transcurre en una década del porvenir, toma como disculpa para desarrollar su argumento, la pretendida reinserción vacacional de dos pacientes de una institución psiquiátrica en el seno de una familia que se supone normal, siempre, cómo no, con el pago de los gastos por cuenta del gobierno. (...) En este aspecto, tanto de una parte como de la otra, los personajes son demasiado típicos, como muy estereotipados, pero esto puede ayudar a la hora de entender la crítica social a que esta obra, pese al humor, no renuncia. (...) La obra en sí es una comedia clásica donde los personajes son ridiculizados exagerando sus peculiaridades, que, por supuesto, no están tan lejos de la realidad como se pueda pensar. Los diálogos caminan también en la dirección de la sátira, pero por momentos se trocan en sentencias filosóficas de humor resignado, que no dejan de recordarme a Marx (Groucho, por supuesto) y que siempre cuentan con esa ambigüedad entre el simple comentario sardónico y la fineza en la crítica hábil".* (Camilo Franco. "La Voz de Galicia". La Coruña. 12 de septiembre de 1985).

En la página anterior, dos escenas de "Os vellos non deben de namorarse", de Castelao. (Foto: Tino Viz). Sobre estas líneas, "Follas novas", de Rosalía de Castro, y "Cuaderno de bitácora", de Francisco Taxes, producciones del Centro Dramático Galego.

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL. Madrid

En 1978 el Ministerio de Cultura crea el Centro Dramático Nacional, dependiente del organismo autónomo Teatros Nacionales y Festivales de España, que años más tarde se transforma en el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM).
La primera temporada estuvo dirigido por Adolfo Marsillach y contó con dos salas: Teatro María Guerrero y Teatro Bellas Artes. La primera producción fue *Noche de guerra en el Museo del Prado,* de Rafael Alberti, a la que siguieron *El proceso,* de Kafka, *Retrato de dama con perrito,* de Luis Riaza, y *Sopa de pollo con cebada,* de A. Wesker, estas dos últimas en el Bellas Artes.

Tres nuevos directores comparten la responsabilidad del CDN, una vez la abandona Marsillach su dirección: Nuria Espert, José Luis Gómez y Ramón Tamayo, que estrenan su mandato con una muestra del Teatro Lliure, que representa cinco obras. Al Lliure le siguen, entre otros, los montajes de *Los baños de Argel,* de Cervantes-Nieva, *Motín de brujas,* de J. M. Benet i Jornet, *Los veraneantes,* de Gorki, y *Ejercicio para equilibristas,* de Luis Matilla. El mismo equipo rector cubre la temporada 80-81, en la que se ponen en escena *Doña Rosita la soltera,* de García Lorca, *La hija del aire,* de Calderón, y *La velada en Benicarló,* de Manuel Azaña. José Luis Alonso se hace cargo de la dirección del CDN en la temporada 1981-82, período en el que el CDN cuenta sólo con el María Guerrero para cubrir la programación. El año se abre con *El pato silvestre,* de Ibsen, y continúa con *Coronada y el toro,* de Francisco Nieva, *El álbum familiar,* de Alonso de Santos, *Vade retro,* de Fermín Cabal, y *Tres sombreros de copa,* de Mihura, entre otros montajes. La temporada se cierra con *El rey de Sodoma,* de Fernando Arrabal.
Una gran fiesta en el parque del Retiro, donde el grupo Comediants representa *Demonios, una noche en el infierno,* es el comienzo de la temporada 83-84 y la inauguración del director Lluís Pasqual como máximo responsable del CDN. De nuevo cuentan con dos salas, esta vez se incorpora la Sala Olimpia, donde programan *El circo imaginario,* de J. B. Thierrée y Victoria Chaplin, a la que siguen *Nijinsky,* de Lyndsay Kemp Company, y *Teledeum,* de Els Joglars. Por su parte, esa misma temporada, en el Teatro María Guerrero se programan las producciones propias: *El veneno del teatro,* de Rodolf Sirera, obra que se repone en la temporada 1985-86. A continuación el propio Lluís Pasqual dirige *La vida del rey Eduardo II de Inglaterra,* de Marlowe Brecht. Se estrena luego *Eloísa está debajo de un almendro,* de Jardiel Poncela, a la que sigue la primera visita del Piccolo Teatro de Milán, con *Arlechino servittore di due padrone,* presencia que se repetirá en la temporada siguiente con *Il Temporale,* de Strindberg.

"Luces de Bohemia", de Valle-Inclán, estrenado en el Théâtre de l'Europe (París) bajo dirección de Lluís Pasqual, abrió la temporada del Centro Dramático Nacional. (Fotos: Ros Ribas).

El 11 de febrero de 1984 se estrena en París, en el Théatre de L'Europe *Luces de Bohemia*, de Valle-Inclán, bajo dirección de Lluís Pasqual, obra que se presentará en Madrid en la temporada 1984-85, que se abre con dos espectáculos invitados: *La ópera de perra gorda*, de Brecht/Weill, y *Qué hermosos días*, de Beckett, ambos procedentes del Centro Dramático de la Generalitat de Cataluña. Posteriormente se repone *Las criadas*, de Genet, en histórico montaje que Víctor García dirigiera para la compañía de Nuria Espert, y se estrena una nueva producción del Centro, *No hay burlas con Calderón*, de Ángel Facio sobre textos de Calderón de la Barca, ambos espectáculos en la Sala Olimpia. En el María Guerrero, la temporada se completa con el estreno de *Anselmo B o la desmedida pasión por los alféizares*, de Francisco Melgares, con dirección de Marsillach.

LUCES DE BOHEMIA

De Ramón M.ª del Valle-Inclán. Dirección: Lluís Pasqual. Escenografía y vestuario: Fabià Puigserver. Intérpretes: José María Rodero, Montserrat Carulla, Nuria Gallardo, Carlos Lucena, Manuel Alexandre, Paco Casares, Ayax Gallardo, Xandra Toral, Enrique Navarro, Alberto Delgado, Francisco Algora, Vicky Lagos, Félix Rotaeta, Joan Ferrer, José Hervás, Sebastián Laferia, Ricardo Moya, Manuel de Benito, Paco Peña, Enric Benavent, Juan Jesús Valverde, Víctor Fuentes, Cesáreo Estébanez, Julián Agudo, Vicente Cuesta, Juan Gea, Pedro del Río, Chema Muñoz, Pepe Segura, Juan José Otegui, Carlos Mendi, Ana Mª Ventura, Ana Cuadrado, Mª Jesús Lara, Rosario García-Ortega, Pepa Valiente, Ana Frau, Francisco Merino, Helio Pedregal y Laura Navarrete. Estreno: 11 de Febrero de 1984 en París. Coproducción con el Théatre de l'Europe.

"Cualquiera puede comprobarlo si relee Luces de Bohemia: *como texto literario es admirable, pero plantea muchos problemas para ser llevado a la escena: número de personajes, variedad de escenarios y, sobre todo, ritmo discordante, lleno de disonancias. (...) Utiliza Lluís Pasqual un buen número de excelentes actores, incluso para papeles muy cortos. Su habitual colaborador, Fabià Puigserver, ha ideado una escenografía muy hermosa, (...) los reflejos en el suelo evocan ese "fondo del vaso" al que hay que asomarse, según Valle, para contemplar esperpénticamente la realidad española.*
La puesta en escena posee gran plasticidad: la luz, con efectos de contraluz, "a lo Strehler"; los trajes... Están muy logradas, por ejemplo, las escenas del periódico, el ministro, el Café Colón y las prostitutas, en el paseo. La solución escenográfica adoptada plantea también alguna dificultad: la escena del librero Zaratustra en su "cueva" queda disminuida, (...) y no me parece acertado que toda la escena última se cambie de esa taberna al cementerio. (...) El espectáculo alcanza su cumbre en la zona central, para decaer en su parte final. el texto posee ya esa dificultad: muerto Max, se prolonga con las singulares escenas de Basilio Soulinake y el cementerio. El ritmo decae: hubiera hecho falta subrayar más las tensiones dramáticas, los contrastes chirriantes. (..) Este es, desde luego, nuestro gran teatro del siglo XX. Estoy seguro de que el público lo va a recibir clamorosamente: la calidad del texto y la belleza del montaje lo hacen esperar". (Andrés Amorós. "Diario 16". Madrid. 28 de octubre de 1984).

"Valle-Inclán no es un enigma. Su obra es más clara y más directa de lo que se suele decir, y él mismo la aclara siempre. (...) Con respecto a su invención del esperpento hay también un oscurecimiento hecho por otros: teóricos, exegetas, analistas, admiradores o detractores. Se desprende de su obra, y muy principalmente de Luces de Bohemia, *que el esperpento estaba en la vida: era también externo. Podría decirse que lo que descubrió fue el realismo de una vida irreal, por la naturaleza de sus personajes y por un entorno madrileño y español. (...)* Luces... *es una obra subversiva y revolucionaria, y está claro el puesto que asume Valle dentro del contexto social que cuenta. Está en el lenguaje, y no sólo en el brillo inaudito de adjetivos, de metáforas, de un castellano sonoro y limpio, sino en el sentido del sarcasmo, de la réplica (...)*

Una de las traiciones que se pueden hacer a Valle es recluirle en el estilismo; otra, llevárselo al reino de la extravagancia fantástica. Era y es mucho más que eso.
Luces de Bohemia *es, por tanto, la obra realista de una vida con perfiles de irrealidad. (...) La expresión esperpento que aparece en ella y la define no está utilizada con carácter meliorativo —la excelencia del invento de un género literario—, sino peyorativo: la vida es un esperpento grotesco. No declara utilizar la técnica de los espejos deformantes del callejón del Gato, sino que la vida española está como deformada por ellos. Ve lo grotesco y la ternura de algunos personajes vivos y de su entorno. No es él quien deforma, sino quien relata lo deformado, y reniega de ello.*
Sobre esta idea de Valle-Inclán y de Luces de Bohemia *es difícilmente aceptable la versión de Lluís Pasqual. Parece como si hubiese creído que el esperpento había que ponerlo en el trabajo de los actores, y la condición dramática en la oscuridad, que no corresponde a las luces del título y a la descripción de Valle de un Madrid "brillante" (y "hambriento") (...) Hay una belleza plástica extraordinaria en este juego de elementos que suben y bajan, guillotinando la acción, secuenciándola; pero confunden los lugares de acción, los desdibujan, los mezclan: desorientan. Es un alarde gratuito.*
Lo peor es la interpretación. No por culpa de los actores, sino por el sentido de la dirección. Parece verse que Lluís Pasqual ha entendido que el esperpento es una cuestión actoral o no ha confiado en el texto: el absurdo está en lo que dicen y hacen los personajes, en la dimensión de grotesca ternura de sus vidas, y no en los gestos, el retorcimiento de sus cuerpos, la colocación teatral de sus frases. (...) Lo que sucede en esta representación, como en todas las que se han visto de Luces de Bohemia, *mejores o peores, es que el texto, la escritura, la creación de Valle-Inclán es tan superior a todo, que siempre trasciende. (...) Puede un gran director de escena como es Lluís Pasqual equivocarse en su concepto, malversar su talento con ella o realizar alardes de calidad si quiere: gana siempre Valle-Inclán".* (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 28 de octubre de 1984).

"...Lluís Pasqual instala el gran esperpento, la larga noche de peregrinaje, miseria, rebeldía y degradación de Max Estrella, en un marco propio de grabado al aguafuerte o de aguatinta. Max Estrella y sus compañeros de gallofa, lo mismo que sus antagonistas representativos del Estado se recortan, a veces, con calidades de tinta china, de sombras chinescas, sobre la noche de un Madrid enriquecido por el misterio. (...) El montaje es un gran hallazgo plástico. Al mismo tiempo que desrealiza un tanto la nocturna aventura, puesto que la hipostasía, la levanta a contrastada estampa que hubiera placido a don Ramón.
Pero el fundido plástico no está perfectamente acompañado ni por el elemento gestual ni por el más importante, el verbal. Y eso rompe la hipóstasis. El trío deja de ser uno, regresa a ser tres, porque la gesticulación en conjunto es excesiva y agrava, sin necesidad, lo grotesco de los personajes, ya perfectamente definido por el autor, y la dicción, salvo en los actores principales, es confusa e hiporbolizada y eso añade a los signos previstos supervaloraciones expresivas que caricaturizan la caricatura; que esperpentizan el esperpento. (...) A don Ramón, probablemente, no le habría placido. Sin embargo, ahí está, como un conjunto, este montaje de Pasqual en el que hay talento y voluntad de exasperar la teatralidad valleinclanesca..." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 31 de octubre de 1984).

ANSELMO B O LA DESMEDIDA PASIÓN POR LAS ALFÉIZARES

De Francisco Melgares. Dirección: Adolfo Marsillach. Escenografía y vestuario: Isidre Prunés y Montse Amenós. Intérpretes: Manuel Galiana, María Luisa Ponte, Pepín Salvador, Antonio Rosa, Nicolas Mayo, Tina Sainz, Luis Marín, Carmen Gran, Antonio Canal, Amparo Climent, José María Pou, Francisco Portes, Dionisio Salamanca, José Caride, Blaki, Juan Echanove, Jesús Alcaide, Miguel de Grandy, Teófilo Calle, Amelia de la Torre, Mercedes Lezcano, Félix Navarro, José Jorda, Rafael

Díaz, Andrés Mejuto, Carmen Casado, Juan Antonio Marín Vidal y Marisa Porcel. Estreno: 1 de marzo de 1985.

"...Toda la obra, divertida y tierna, está llena de referencias culturales, porque el personaje y su mundo están llenos de una cultura específica que les ha llevado al alero...
Desciende directamente de Mihura: es el teatro que se podía haber hecho a partir de Tres sombreros de copa; *pero Mihura sintió el frío del desencanto 50 años antes. También de Kafka: el nombre de Anselmo B tiene un parentesco que no es inocente con el de Josef K. Y de Boris Vian y la segunda ola del superrealismo. Todo traído a una situación española: pocas veces el teatro español nos habla del español con suficiente solvencia, y ésta es una de ellas. Francisco Melgares tiene la novedad de un autor joven (...) Maneja las palabras con emoción, sabiduría y humor; las pone al servicio de ideas tenuemente expresadas, sin énfasis y sin grandilocuencia, y deja fluir una desesperación tranquila de los diálogos y las situaciones. (...) Obra difícil de narrar, y Adolfo Marsillach la narra de una manera magistral. La dirección de actores, el encabalgamiento de las secuencias, el revestimiento de la acción, el clima onírico, el juego musical, los inventos escénicos... Hay un primer choque con la escenografía de Isidre Prunes y Montse Amenos, de una estética más agresiva que el texto y que no parece colaborar a la sensación de intemperie. A la cultura del autor, Marsillach contribuye con la suya propia: una cultura de la imagen en la que está Magritte, pero también Federico Fellini. Su mano está presente en la interpretación. (...) Las ovaciones y aclamaciones arreciaron al aparecer el autor en escena: el texto lo merece y la aparición de un nuevo escritor de teatro merece ser saludada con satisfacción".* (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 3 de marzo de 1985).

"...Estamos ante un superrealismo lleno de realidades superiores. El personaje Anselmo B *nos lleva a terrenos muy difíciles huyendo de sí mismo y del lucero del alba para poder jugar mejor en la plaza del mundo que, inevitablemente, le rodea. (...) Un personaje que viene a simbolizar a casi todos los humanos; lo que sucede es que unos lo hacen con humor y otros sin la menor gracia. Y* Anselmo B, *huye del mundo y de sí mismo pero con mucha valentía. Esa es su gracia. Son pocos los que saben huir con gracia. (...)* Anselmo B *en esta pieza llena de variadas iluminaciones, no de claridades,* Anselmo B *está sentado en su ventana del absurdo apoyado en el florido alféizar..."* (M. Díez-Crespo. "El Alcázar". Madrid. 6 de marzo de 1985).

"...Melgares ha caído en la trampa de intentar salpicar de gracia su texto, que cuando discurre por caminos orgánicos, sin embargo, funciona mucho mejor. Sus "gracias" son con frecuencia desafortunadas, sus chistes unas veces rancios. (...) otras en clave para amiguetes o "enterados" incluso en manidos chascarrillos políticos más propios del peor humor de los cómicos de televisión. (...) Si el texto se mueve entre el análisis y la concesión, el montaje ha optado claramente por una salida de teatro burgués; fácil, complaciente, "gracioso", vistoso, espectacular. (...) El conjunto resulta un disparate, una broma pesada hacia el texto, el personaje y el autor. Una broma, por lo demás, de carísima producción. Hay un aire de "alta" farsa, de varietés, de inutilidad general que confunden y desvirtúan lo que el texto parece querer transmitir, y que se extiende a una penosa interpretación en la que voces, gestos y movimientos convierten el escenario en una distorsión vociferante, sólo paliada por el trabajo de María Luisa Ponte, José María Pou, Marisa Porcel y poco más, en un reparto de 28 actores..." (Enrique Centeno. "Liberación". Madrid. 3 de marzo de 1985).

"...No voy a decir eso tan fácil de que esta obra adolece de esos pecadillos de una "opera prima", pero sí que tras verla lo primero que se me ocurrió fue decir ¡qué pasada! Porque divertir, nos divertimos, pero un tanto gratuitamente. La obra está estructurada como una sucesión de números, algunos revisteriles y gratuitos, en una acumulación excesiva, con "gags" cómicos y diálogos salpicados de gracias y frases con referencias a claves culturales que nos hablan de aquí y de ahora, sobre todo a algunos. (...) Pasado el primer momento de diversión y sorpresa ante los anacronismos y otros recursos teatrales, echamos en falta un desarrollo dramático con más fuerza y consistencia. Es más la apariencia y el envoltorio del espectáculo que el drama en sí y lo que Anselmo B *quiere ser o representar no llega de forma clara al espectador..."* (Julia Arroyo. "Ya". Madrid. 5 de marzo de 1985).

"...La otra nota es que la evasión no se produce del todo. Anselmo B, *como sus fantasmas inverosímiles o los familiares que permanecen*

en la casa, están sometidos siempre a una tensión, a una amargura, que quizás subraya —contrariamente a lo que sucedía con el humor de la derecha— que la huida es imposible y que la muerte, personaje final de la pieza, es el único lugar posible para la inteligencia cuando se llega al punto de nuestro protagonista.
Marsillach ha intentado subrayar las imágenes insólitas; los actores procuran divertir pero, en definitiva, Anselmo B *debe pasar a la historia del teatro español como una angustiada, y no sé si un tanto ingenua, expresión de desencanto".* (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 9 de marzo de 1985).

NO HAY BURLAS CON CALDERÓN
De Ángel Facio sobre textos de Calderón. Dirección: Ángel Facio. Escenografía y vestuario: Mariusz Chewedczuk y Ximena Zanieswska. Música: Jordi Sabatés. Coreografía: Skip Martinsen. Intérpretes: Salomé Guerrero, Aurora Herrero, Juan Carlos Lavid, Constantino Romero, Lola Peno, María Garralón, Ricardo Moya, Ernesto Ruiz, Mariano de Diego, Loreta Young, Ovidi Montllor, José Pedro Carrión, Manuel Andrade y Pepelu Arrebola. Estreno: 9 de marzo de 1985 en el Teatro Calderón de la Barca de Valladolid.

"...No puede saberse cómo saldría don Pedro de la sorpresa si ahora pudiera ver esta obra, pastel de liebre con liebres de muchas comedias suyas, pero es posible que, digerida la irreverencia y el escándalo del algunos conceptos que lo sobrepasan, se declararía satisfecho. No hay burlas con Calderón *no es Calderón. Es un modo moderno de calderonizar poniendo en solfa el mundo calderoniano, que, después de todo, no resulta muy lejano al de Echegaray.*
El gran toque del espectáculo es la escenografía. Un precioso escenario barroco, muy barroco, valenciano, con sus columnas salomónicas, lleno de elementos "kitsch" en "collage" preciosista que organiza el espacio escénico en forma de laberinto de puertas, galerías, escaleras ocultas, alacenas y armarios superadores de los trucos de La dama duende *intrínsecamente unitario con el sentimiento y el barroquismo de las comedias de intriga de Calderón.*
Facio prolonga ese atractivo, recargado graciosamente frontis llevando el escenario virtual a toda la sala por medio de las salidas y entradas frontales y los sonidos y voces envolventes. Imprecisión de límites, complacencia en el equívoco, que es una característica básica de lo que María Luisa Caturla llamaba arte de épocas inciertas en el que lo barroco tiene vigorosa expresión, que aquí se intensifica por el uso polisémico de los espacios a los que da funciones localizadores plurales con atrevida libertad..." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 15 de marzo de 1985).

"...Facio ha organizado su propia comedia que, situada además a finales del XIX, es ya palabra de Calderón en un vodevil de Ángel Facio. El texto queda como una interrogación audaz, como una mirada sobre la obra de Calderón, pero "desde fuera", como una realidad dramática sustantiva y distinta de aquellas que nos proponía el autor barroco.
Quizá a la obra le falten ensayos. Quizá el reparto carece del humor y encanto necesarios, o quizá el planteamiento teórico no ha ido acompañado de la dirección de actores, (...) Hay gags divertidos, soluciones felices, pero el espectáculo carece de la unidad actoral, del espíritu de juego, de esa ironía y ligereza que han hecho del vodevil un género teatral respetable". (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 18 de marzo de 1985).

"...Calderón —como Lope, como Tirso— no respeta reglas para el juego de sus comedias, que ante todo constituyen lúdicos disparates sobre el amor, el engaño, la honra (...) y, si todo es posible, si cualquier situación disparatada puede ser adoptada, ¿qué impide llevarlas aún más lejos, jugar todavía más con la aceptación previa del espectador? Esto es, precisamente, lo que ha hecho Facio, lo ha ver a los estereotipos del XIX actuar con el retorcimiento lingüístico del XVII o de moverse sin capas ni espadas como en un disparatado enredo de Jardiel en el XIX.
Pero ya decíamos que en las comedias de intriga se acepta sin reparo en sus increíbles y chocantes situaciones. Estos contrastes, estas disfunciones, están buscadas precisamente por eso, para aumentar el caos humorístico. No ha habido por ello ninguna burla con Calderón..." (Enrique Centeno. "Liberación". Madrid. 16 de marzo de 1985).

LA SANGRE DEL TIEMPO
De Ángel García Pintado. Dirección: José Marín. Escenografía: Andreu Rabal. Intérpretes: Esperanza Abad, Alicia Altabella, Celia Ballester, Margarita Calahorra, Gaspar Cano, Fernando Cebrían, Joaquín Climent, Fernando Chinarro, Modesto Fernández, Antonio Gamero, Cristina Juan, Conchita Leza, Roberto López Peláez, Miguel Ángel, Tomás Pico, Antonio Requena, Luis Rico, José María Rueda y Josep Simón. Coproducción del Centro Dramático Nacional y del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escéncias. Estreno: 20 de abril de 1985 en la Sala Olimpia de Madrid.

"La Diva es el hilo conductor de las situaciones. Ella busca dar el do de pecho con el que alcanza plenitud. Es tomarse un poco la muerte a broma mediante la sucesión de escenas fruto de sus caprichos, apetencias y arbitrariedades.
Entendiendo esta obra como una comedia, una especie de paradoja cuya estructura clásica se parece, de alguna forma nada capciosa, a las danzas de la muerte medievales. To-

En la página anterior, distintas escenas de "Anselmo B", de Francisco Melgares. (Fotos: Fernando Suárez). Sobre estas líneas, "No hay burlas con Calderón", un espectáculo de Ángel Facio. (Foto: Fernando Suárez).

llevado a cabo con extraordinaria habilidad, enriqueciendo el juego escénico y llevándolo a un ritmo vertiginosamente chispeante (...) No hay burlas con Calderón *ha sido situada en el siglo XIX, pero no trasladada, aparte de los elementos externos inequívocos, los conflictos son de la comedia del XVII, y el lenguaje, naturalmente, también lo es. Es esto último lo que más sorprende al espectador, puesto que se produce un permanente desajuste entre la iconografía y la idealización barroca del lenguaje. (...) Resulta violentamente chocante*

do se mueve en torno a la violencia estructural; tal vez este es el elemento referencial al mundo en que vivimos, y hay una especie de rompimiento formal cubista y una continua sensación de malestar. Hay como un cierto humor negro relacionado con los últimos creadores de la "La Codorniz". (Declaraciones de Ángel García Pintado, autor, a "Diario 16". Madrid. 25 de abril de 1985)

..."*Ángel García Pintado ha estrenado* La sangre del tiempo, *una obra, a mi modo de ver, bastante prototípica del teatro anticonvencional español e idónea para el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, que debe apostar por el riesgo, algo cada vez más raro en el panorama de nuestro teatro, donde todos juegan a lo seguro. (...)* La sangre del tiempo *es una obra ambiciosa, temáticamente múltiple (violencia, represión, miseria de la vida cotidiana, ceremonial de lo transcedente, etc.) pero con una unidad que lo envuelve todo: el hilo conductor de la soprano sacerdotisa que persigue inútilmente la utopía del "do"; es decir, del orden de la muerte. (...) El problema de este espectáculo es que el texto está muy por encima de la puesta en escena. Lejos de realzarlo, el trabajo del director lo achata, lo hace opaco, lo desintegra en cierto modo. Partiendo de unos defectos básicos de escenografía e iluminación, el director José Marín, al que la obra le viene grande, ha sido incapaz de conseguir los engarces necesarios, el ritmo vivo exigido, la comprensibilidad de una escritura sumamente comprensible, la armonía de una interpretación que no está a la altura de las circunstancias (si exceptuamos a Esperanza Abad, la soprano, cuyo papel individualizado brilla con luz propia...*" (José Antonio Gabriel y Galán. "Fotogramas". Madrid. Junio de 1985).

"La sangre del tiempo *es un conjunto de textos diversos, una especie de muestrario de escrituras que no cuajan en obra de teatro. Tal vez con otra dirección se hubiera conseguido una homogeneidad más aparente, pero es de temer que aunque el director hubiese acertado a colocar las luces para crear un clima y hubiera sabido dirigir a los actores para conseguir un ritmo, hacer que las palabras llegaran claramente al espectador o cubrir los huecos entre trozo y trozo, siempre se notaría un acopio de material de derribo, la acumulación de unos restos de naufragio. No siendo así la dirección, el total tiene menos sentido. (...) Hay que preguntarse si aquí mismo no hay una adopción de formas, una simulación de vanguardia buscada por la disfunción de los elementos o por la reconversión del tópico en disparate. (...) La vanguardia ha encanecido en sus sienes: ha puesto nieve. En realidad, no parece el descubrimiento vanguardista de un teatro nuevo, sino la última obra descompuesta, podrida, de un teatro burgués.*

Está, queda dicho, mal dirigida y mal digerida por José Marín. Los actores, salvo los que imponen su vieja fuerza de oficio —¿no es una contradicción?— no actúan como transmisores, y la dificultad para crear un andamiaje entre tanto ladrillo suelto no ha sido resuelta..." E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 24 de abril de 1985).

...De la obra de García Pintado, dirigida por José Marín, se desprende una profunda amargura, una imagen violenta, deshumanizada e incongruente de la sociedad contemporánea, con la paradoja —y ahí se descubre la ausencia de una investigación "escénica"— de que toda desesperada pesadilla del autor nos conduce rápidamente a una especie de discurso lineal, reiterativo e incluso moralista, dominado por esa literalidad de tanto teatro contra la que, sin duda, pretendía alzarse el autor de La sangre del tiempo." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 4 de mayo de 1985).

CENTRO NACIONAL DE NUEVAS TENDENCIAS ESCÉNICAS (CNNTE)

Creado por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) en 1984, fue encomendado su diseño y dirección a Guillermo Heras. El objetivo básico se concreta en mantener u espacio abierto a todo tipo de lenguajes teatrales que opten por el riesgo y la experimentación.

Su actividad cubre distintas áreas del teatro: producciones propias, coproducciones, talleres, publicaciones... Las dos producciones de la temporada 84-85 son *Geografía*, de Álvaro del Amo, y *Gabinete Libermann*, de Albert Boadella. En el capítulo de las coproducciones, el CNNTE ha abordado nueve proyectos presentados por otros tantos grupos, que van desde *Medea es un buen chico*, de Luis Riaza, hasta *Sitges e movile*, de Al Victor Produccions, *Última toma*, del grupo La Tartana, o la coproducción de *La sangre del tiempo* con el CDN.

Talleres de iniciación a la Dirección Escénica, de Teatro de Autor, de Formación de Actores, de Escritura Escénica o de Teatro para Jóvenes completan este apartado. Asimismo han coorganizado el concurso de textos teatrales Marqués de Bradomín y han coproducido los ciclos Joven Escena Libre, Semana de la Juventud, Muestra de Nuevo Teatro Joven Español, así como la operación Chamartín: Territorio Teatral desconocido.

En cuanto a las publicaciones, se han comenzado dos colecciones. Una primera de textos teatrales inéditos, Nuevo Teatro Español, y otra sobre teoría y ensayo, titulada Teoría Escénica.

GABINETE LIBERMANN

De Albert Boadella. Dirección: Albert Boadella. Escenografía: Dino Ibáñez y Antoni Roselló. Vestuario: Rosa Crehuet. Intérpretes: Pepa López, Carles Mallol, Sara Molina, Antoni Vicent Valero y Juan Viadas. Estreno: 20 de diciembre de 1984 en el Teatro Cirviánum de Torelló.

"...Lo que se ha montado es una especie de disquisición actuada sobre los métodos, más o menos reales o imaginarios, que utilizan algunas escuelas psiquiátricas. Los personajes son seres en situación infrahumana: la pareja desprogramada, el extraño auxiliar del gabinete, los tres objeto de reprogramaciones, y el doctor, otro enfermo. Sólo queda en un cierto grado de normalidad, entendida al uso, la ayudante. Tal situación es propicia a toda suerte de juegos y libertades.

Que esa serie de juegos alcance en algunos momentos intensa calidad de aburrimiento, en otros, despierta una cierta curiosidad a

base de juegos de exhibicionismo sexual, y, por fin, en algunos, los menos, obtenga logros de ironía, de agresión eficaz a normas e instituciones socio-culturales, cuya vigencia se critica, no es sosprendente. El laboratorio de Pruit sabe muy bien cómo chocar. En esta ocasión ha sido mesurado en sus efectos chocantes, salvo en el optimismo de ciertas mesuras simbólicas.
La jaula de metacrilato donde evolucionan la pareja de descerebrados y sus profesores es un afortunado hallazgo de ciencia-ficción, y la banda de efectos sonoros constituye un elocuente sistema epistemológico para producir un metalenguaje irónico del lenguaje o los métodos científicos. Los dos juegos de signos funcionan perfectamente..." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 20 de enero de 1985).

"*El habla de* Gabinete Libermann *apunta algunos temas, los roza, los enseña y los abandona. (...) Hay una falta de pronunciamiento —que no tiene nada que ver con la "obra abierta"— que deja los temas sin apurar: la obra parece que está empezando todo el tiempo y que no arranca. Está desunida. Los rasgos brillantes de este habla brotan a veces (...) Hay un clima irónico, una penetración de audacia. Se ve una buena condición literaria de Boadella: tampoco la apura. (...) La temible expresión corporal que tantos estragos suele hacer, se convierte aquí en un valor de primer orden, unida a la utilización de las modificaciones de voz, sobre todo en Juan Viadas, Sara Molina y el sorprendente Carles Mallol. La caracterización de los personajes, por su aspecto pero también por una trascendencia hacia el exterior de las personalidades representadas, es excelente.*
La colocación y elección de la música, la utilería, forman parte de ese todo teatral en el que brilla otra vez el talento de Boadella. Quizá un talento descompensado..." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid 20 de enero de 1985).

"*...Donde Boadella vuelca todo su ingenio y su saber es en la técnica y en la puesta en escena. Y de esto sabe mucho y trabaja con un gran rigor. En una ingeniosa pirueta, en cuya resolución final está el símil sutil que hace entre psiquiatría o psicodrama y teatro, plantea la función como una sesión de terapia pública. Involucra al espectador como paciente y asistente a la terapia teatral, subrayándolo con alguna travesura, que posiblemente escape al público, aunque no a los teatreros y su mundo...*" (Julia Arroyo. "Ya". Madrid. 22 de enero de 1985).

—*¿En qué consiste este espectáculo?*
Albert Boadella: Me invento el personaje de un psiquiatra argentino, hijo de exiliados alemanes —por eso se llama Libermann—, que ha puesto en práctica un nuevo procedimiento de terapia pública. (...) En concreto, el doctor Libermann tiene en sus manos el caso de una pareja de jóvenes que estuvo cinco años encerrada en un pequeño apartamento. El psiquiatra ha puesto en marcha un proceso terapéutico de 25 sesiones y, durante el espectáculo, asistimos a la sesión número nueve.
—*¿Qué pretende, en definitiva, con* Gabinete Libermann?
Albert Boadella: Bueno, la síntesis es que a medida que se avanza el espectáculo vas vien-

Una escena de "La sangre del tiempo", de Ángel García Pintado, en página precedente. (Foto: Fernando Suárez). "Gabinete Liberman", un espectáculo de Albert Boadella, producido por el CNNTE. (Fotos: Miguel Zavala).

do que los límites de la normalidad se desdibujan, se diluyen, y que llegado un momento ya no se sabe qué es normal y qué es anormal". (Entrevista con Albert Boadella en "El País". Madrid. 16 de diciembre de 1984).

GEOGRAFÍA
De Álvaro del Amo. Dirección: Guillermo Heras. Escenografía y vestuario: Gerardo Vera. Iluminación: Ángel Luis Fernández. Música: Luis Mendo. Intérpretes: Emilio Gutiérrez Caba, Lola Mateo, Isabel Mestres, Marisa Paredes, Joaquín Hinojosa y Gabriel Llopart. Estreno: 16 de enero de 1985 en la Sala Olimpia de Madrid.

—... *¿qué es* Geografía?
Álvaro del Amo: El título viene de la idea de tratar una serie de conflictos humanos no con arreglo a las normas de la dramaturgia tradicional o de la psicología, sino de la geografía. De pronto se establece un paisaje y los personajes se mueven por ese paisaje, y entonces son como accidentes geográficos.
—¿Son historias de amor?
Álvaro del Amo: Son historias de amor. Esas historias de amor no se sabe muy bien cómo suenan ahora, porque una historia de amor parece que es no decir nada... Son historias de amor, sí... son tres historias de un personaje que está buscando a tres mujeres. (...) Yo creo que de lo que trata la obra, de un modo más concreto, es de "lo que no se dice". Es como la formulación de una especie de insuficiencia de fondo o de desolación que no se expresa de una manera directa: la atmósfera que hay en las cosas". (Entrevista con Álvaro del Amo en "Liberación". Madrid 22 de diciembre de 1984)

"...La obra de Álvaro del Amo en un puzzle de imágenes, de recuerdos, de soliloquios, a veces lírica, a veces cáustica, algo así como un poema escrito con la libertad no teatral de los poemas. Hermética siempre y, también, casi siempre inquietante, en especial cuando el humor y el sentimiento de lo insólito pueden más que la elaboración intelectual, gratuitamente oscura y un tanto hueca.
Fundamental ha sido, por la naturaleza misma del texto de Álvaro del Amo, la aportación del director Guillermo Heras, del siempre inteligente e imaginativo escenógrafo Gerardo Vera, del músico Luis Mendo y del iluminador Ángel Luis Fernández, que han construido el ámbito donde los personajes han animado, por decirlo con el espíritu del autor, pasiones, sin continuidad ni psicología, como si se tratara de inexorables accidentes geográficos. El estreno constituye, a la vez, un hecho relevante y polémico, en la actual temporada teatral madrileña." (J. M. "Diario 16". Madrid. 19 de enero de 1985).

"...No hay en Geografía *elementos dramáticos al uso. Excepto en alguna escena, la acción transcurre sin rupturas, puede que incluso monótonamente. Las situaciones van y vienen con la placidez repetitiva del movimiento del mar, a cuyas orillas transcurren gran parte de la comedia. Tras esa monotonía, tras esa placidez, se esconde la corrosión, la descomposición a la que aludíamos. Y es en ello, precisamente, donde reside la mayor innovación de Álvaro del Amo, a la que habría que añadir*

un lenguaje verbal —¿excesivo?— cargado de una limpia y expresiva poética.
La frustración, la impotencia y el aniquilamiento de los personajes está expresada mediante claves aparentemente no dramáticas, lineales, pero en el desenlace todo adquiere cohexión y se ensambla en un trabajo de perfecta organización dramática..." (Enrique Centeno. "Liberación". Madrid. 19 de enero de 1985).

"Esta nueva tendencia es de 1961, por fijar una fecha: la de El año pasado en Marienbad *de Resnais. La literatura de la mirada. el* "nouveau roman". *Lo que un cuarto de siglo atrás era misterioso, estremecedor, drama impalpable, tiene ahora más aire de pretensión, de pedantería. ¡Con lo molesto que es siempre ver cómo se quiere asombrar con lo que ya dejó de asombrar hace mucho tiempo! Álvaro del Amo tiene un lenguaje terso y limpio, representa imágenes de tópico dobladas de una cierta ironía y a veces consigue efectos que laboriosamente busca, como el cuadro del* "Matrimonio a la deriva"... (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 18 de enero de 1985).

"...En este caso estamos ante un espectáculo plástico y sonoramente muy bello. Y ante un texto bien escrito. Monólogos y diálogos parecen fluir sin esfuerzo, describiendo sentimientos, situaciones y estados de ánimo de seis personajes que se cruzan y se entrecruzan. Con todo se crea un clima dramático que enmarca, en una atmósfera onírica y con una sutil lógica del absurdo, actos cotidianos como pasear, ir en tren o tomar el sol, y unos sentimientos humanos que van de la mayor crueldad a la mayor ternura. No importa la historia o las historias, sino lo que sugiere desde el escenario en el mismo momento en que está sucediendo.
Geografía *es, tal y como se nos presenta, una propuesta teatral integradora donde tan importante es el texto como el espacio escénico, la música, la luz, la interpretación de los actores y la complicidad de un público que ha de permanecer atento a las mínimas inflexiones por donde discurre la acción dramática...*" (Julia Arroyo. "Ya". Madrid. 18 de enero de 1985).

CERCLE DE TEATRE. Sagunto (Valencia)

EL TESORO DEL DRAGÓN GUARDALOVERDE
Dirección: Egi Tamarit. Intérpretes: Dolores Ballester, Ana Elena Buch, Mariangeles Martí, Francisca Pascual, Eugenio Muñoz, Teresa Lopera. Estreno: abril de 1985.

COL.LECTIU D'ACTORS MANRESANS. Manresa (Barcelona)

El grupo se forma en 1977 con el montaje *Ja sé que no s'estila.* Hasta la temporada 84-85 han realizado cinco espectáculos entre los que destacan *Com es menja una avellana?* y *L'auca del Senyor Rusiñol,* correspondientes a las temporadas 80-81 y 81-82 respectivamente. Su último trabajo es la versión catalana de *La Nona,* de Roberto M. Cossa, que se ha titulado *La laia* y se estrenó en 1984.

LA IAIA
De Roberto M. Cossa.
Estreno: noviembre de 1984.

COL.LECTIU EL CERCLE TEATRE. Solsona (Lérida)

TORNA-ME-LA TOCAR, SAM
De Woody Allen. Director: Joan Campas Torradeflot. Escenografía: Francesc Boix. Intérpretes: Francesc Boix, Merce Sele, Emili Alonso, Jaume Vila, Teresa Besora, Rosa María Gangolells. Estreno: 2 de septiembre de 1984.

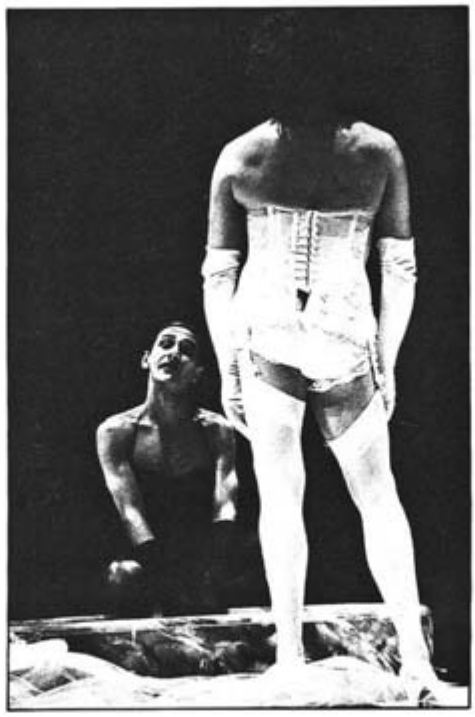
CESTÓN DE MÁSCARAS. Pola de Lena (Asturias)

PAPAJEI
Del colectivo. Estreno: mayo de 1985.

ONDAS
Del colectivo. Intérpretes: Maxi, Belén Fernández Rodríguez, Inmaculada de Senis, Goretti Delgado, Pedro Lanza. Estreno: Badajoz, junio de 1985.

CINGLE VERD. Palma de Mallorca

LA INOCENCIA CASTIGADA
De María Zayas. Dirección: Tomeu y Josep Canyelles. Intérpretes: 17 actores. Estreno: mayo de 1985.



En página precedente, cuatro momentos de "Geografía", de Álvaro del Amo, con dirección de Guillermo Heras en el CNNTE. Sobre estas líneas, "Medea es un buen chico", de Luis Riaza. (Fotos: Fernando Suárez).

CIRCO MAKARRONI. Puertollano (Ciudad Real)

CIRCO MAKARRONI
Del colectivo. Dirección: J. A. Ocaña Ramírez. Música: Oche Cortés. Intérpretes: J. A. Ocaña Ramírez, Oche Cortés, Emilio G. Godoy. Estreno: julio de 1985.

CIRC PERILLÓS. Barcelona

CIRC PERILLÓS (CIRCO PELIGROSO)
Del colectivo. Intérpretes: 3 actores, un caballo y una rata. Estreno: 30 de marzo de 1985. Nº de representaciones: 45.

"En cualquier calle tranquila aparece una nave silenciosa que se instala poco a poco. Súbitamente, una tribu bárbara surge con vitalidad vertiginosa; persecuciones por las cuerdas, ataques a caballo, huidas por el trapecio; se arrojan sin vacilar en las heroicidades más catastróficas y las más insensatas audacias entre juegos de puñales y saltos mortales... Los indígenas curiosos se verán acorralados *por el peligrosísimo riesgo de la risa."* (Programa)

TEATROS DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES. Madrid

MEDEA ES UN BUEN CHICO
De Luis Riaza. Dirección: Luis Vera. Escenografía y vestuario: Christian Boyer. Intérpretes: Jorge de Juan y Walter Vidarte. Estreno: 17 de diciembre de 1984 en los Teatros del Círculo (Madrid). Es una coproducción de Teatros del Círculo de Bellas Artes y Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.

"Luis Riaza es un autor interesante. Su comedia Retrato de dama con perrito *obtuvo un merecido éxito. Desde estas páginas el crítico que firma se complació en poner de relieve el descubrimiento. Su reaparición en el sórdido artilugio inventado en la que fuera sala de juego del Círculo de Bellas Artes, con esta nueva —ya antigua en su obra— pieza* Medea es un buen chico *es un tropezón gordo. (...) Le falta sangre y le sobran literatura amarilleada a este triste juego, muy por debajo de lo que esperamos del talento de Luis Riaza. De Juan y Vidarte hacen un esfuerzo sobrehumano para mantener en pie el cargante ceremonial..."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 21 de diciembre de 1984).

"...Medea es un buen chico *viene a ser, como propuesta dramática, una cierta secuela de* Las criadas, *de Genet, en ese juego de la representación dentro de la representación y de las relaciones entre los dos personajes de la obra. Pero el texto es una prosa verborreica y hueca que lo reviste todo y arrasa hasta con la misma estructura teatral que se pierde en un farragoso alud de frases ampulosas.*
El montaje y la interpretación también se ven abrumados por esta pesadumbre de una larga

duración de dos horas en las que se oficia un ceremonial más que inasequible, aburrido y falto de interés. Porque ni texto ni montaje aportan nada nuevo a las nuevas tendencias escénicas, que es, al parecer, el propósito de Teatros del Círculo y del Centro que lleva ese nombre. Es el peligro de los rescates del fondo del cajón..." (Julia Arroyo. "Ya". Madrid. 11 de diciembre de 1984).

"...Medea es un buen chico *(...) Es un incontenible derrame verbal. El insuficiente propósito de mostrar los infinitos pliegues de la personalidad actor-personaje se ahoga en el lenguajismo y en la forma. Los dos personajes que dialogan son, sobre todo, femeninos, y* principalmente representan a Medea y la Nodriza: están representados por hombres.
La antigua sorpresa, la antigua ambigüedad de este artificio se ha perdido con el abuso en los últimos veinte años. Perdio su carácter insólito. Y epigonismo. Pero Jean Genet está *lejos; Antonin Artaud, más aún; valen en sí no como si fueran ellos (por tomar prestado el lenguaje de la pieza), cuando en realidad están imitados. La estética de la cochambre, perdida en su sorpresa, es sólo cochambre. Y la nueva tendencia está tristemente envejecida. (...) No se van a desanimar, naturalmente, los promotores de este empeño por un comienzo erróneo. La investigación o el ensayo tienen esos avatares.*" (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 20 de diciembre de 1984).

TEATRE DE LA CLACA. Barcelona

Teresa Calafell y Joan Baixas fundan La Claca en 1968, y desde entonces lo dirigen. Siempre en la línea de un teatro visual con recursos de máscaras, muñecos, títeres, efectos especiales, han paseado sus creaciones por todo el mundo: Hong Kong, Sidney, Helsinki, Quebec, Baltimore, París, y sus respectivos festivales, han sido anfitriones de esta compañía.
Entre sus montajes más destacados, la gran mayoría originales de Joan Baixas, se encuentran *Calaix de Sastre, La flor romanial, El Drac al castell dels Morós, Peixos Abissals, Tirant lo Blanc* (de J. Martorell) y Les aventu res d'Hércules a l'Atlántida, espectáculo este que actualmente tienen en cartel, aunque no por ello algunos de los anteriores hayan desaparecido del repertorio.
Pero, sin duda, el espectáculo que más importancia ha tenido en la carrera de La Claca ha sido *Mori el Merma*, de Joan Baixas, con muñecos diseñados por Joan Miró, que fue estrenado en 1978 en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. De este espectáculo, la BBC produjo una película en 16 mm, la segunda de un total de cinco protagonizadas por los montajes de La Claca.
Desde 1984 el grupo presenta sus espectáculos en una carpa, fabricada especialmente para la función *Les aventures d'Hércules a l'Atlántida.* En ella también realizan fiestas, exposiciones, talleres... Una parte del tiempo la dedican, en la actualidad, a terminar su próximo montaje, *El món a l'inrevés.*

LES AVENTURES D'HÉRCULES A L'ATLÁNTIDA

Del colectivo, basado parcialmente en *L'Atántida,* de Jacint Verdaguer. Dirección: Joan Baixas. Intérpretes: Oscar Olavarría, Marta Serra, Jordi Cullel y Joan Baixas. Con la colaboración de: Joan Bellver, J. A. Amargós, Pura Bellver, Jordi Benito, Teresa Calafell, Venanci Fábregas, Dani Freixas, Cesc Gelabert, Mariano Jiménez, Joan Morató, Vicenç Sampere, M.ª del Carmen Muñoz, Toni Serra, Jaume Sorribas, Llorenç Torrado y Montserrat Viladervó. Estreno: marzo de 1984.

Tres momentos del espectáculo del Teatre de la Claca, "Les aventures d'Hércules a l'Atlántida".

"Es un título engañoso, ya que, en realidad, lo que hizo Hércules en la Atlántida no tenía nada de aventurero, pero anunciar un espectáculo con este nombre sugiere que la sesión será divertida, movida, entretenida. Y esto es lo que el espectáculo en sí pretende y no demasiadas cosas más. (...) Con este texto, uno de los más bellos de la literatura catalana, magnifica (Verdaguer) un acto terrible de la destrucción de un continente, de una cultura y de una raza entera. El héroe que hace esto es una especie de superhéroe, machista y grotesco, que recibe la ayuda de todos los dioses y, con los despojos de sus rapiñas, funda una España que toma aliento para ir a conquistar las Américas de la mano de Cristóbal Colón y la Reina Isabel. (...) La admiración hacia Verdaguer y el rehusar su visión del contacto entre culturas se mezcló en mi imaginación con el recuerdo de cómo la gente de nuestra generación tuvo su primer contacto con culturas alejadas y exóticas, o sea: mediante las visitas periódicas que los misioneros de por aquellas tierras hacían en nuestras escuelas, patronatos, etc. (Programa)

"Joan Baixas y Oscar Olavarría hacen una pareja de buenos comediantes, de gestos y voz, como un ñaque para plazas medievales. Se apoyan en una breve película, unos títeres y unas sombras chinescas para contar un embrión de historia: una parodia de la Atlántida, de mosén Jacinto Verdaguer, nombres que sólo sirven para darles un barniz culturalista que, finalmente, no responde a nada.
Si lo que cuentan —guión y dirección de Joan Baixas— fuese más animado, más audaz, más divertido, las condiciones personales de los actores harían de ello un espectáculo brillante. No sucede así..." (E. H. T. "El País". Madrid. 14 de abril de 1984).

"...Hay otros componentes culturalistas, al hilo de la destrucción de la Atlántida. Anticolonialismo, por la vía de la ridiculización del misionero colonial y el cachondeo del colonizado, monjitas tan estúpidas como autoritarias, referencias míticas —conversión de persona en animal, en gallina en este caso—, que tampoco se resuelven en nada coherente. En realidad, se aprovecha un tema espectacular para componer un pequeño recitado. (...) Oscar Olavarría y Joan Baixas son dos magníficos actores y demuestran su habilidad titiritera en este empeño menor. Un empeño al que le sobran quizá las referencias que acostumbran a ponerse por escrito y le falta más de envergadura en su resolución, un trabajo imaginativo capaz de dar cuenta de la Atlántida que narra el misionero al mismo tiempo que la parodia. Y eso es lo que aquí se echa a faltar. Gana el misionero, pierde la Atlántida siempre imaginada, se desdibuja para nada el

espectáculo." (Julio A. Mañez. "Noticias". 26 de abril de 1984).

..."Las aventuras de Hércules en la Atlántida *es un espectáculo que ironiza sobre la calculada interpretación que autores como Jacinto Verdaguer (esta vez en el ambiente literario) han otorgado a mitos y leyendas. Y el mismo concepto de "aventura" (que estaría simbolizada por Hércules) deviene ridículo en la medida que se nos descubre, con humor y sarcasmo, que tales dioses y héroes míticos son únicamente criaturas de ficción manipuladas por unos y por otros en beneficio propio. (...) Joan Baixas y Oscar Olavarría conectan inmediatamente con el público, si bien a los más pequeños se les escaparán alusiones y referencias cultas que abundan y están presentes a lo largo de toda la representación. Desde luego, el mar Mediterráneo, Montserrat, el Canigó, la misma Atlántida, paraísos y héroes, son mostrados con tono burlón, que hace estragos en nociones mitificadas y sacralizadas, incluso la figura del misionero desmiente las supuestas intenciones benéficas de un colonialismo castrador (como ha solido darse históricamente)...*" (Vicente Sanchís. "Levante'. Valencia. 27 de abril de 1984).

COLECTIVO TEATRAL CLARO DE LUNA. Madrid

SEÑORAS, PUTAS Y CRIADAS

De Franca Rame y Darío Fo. Dirección: Pilar Varona. Intérpretes: Begoña Crespo, Anna Arnal e Inmaculada Lara. Estreno: 5 de marzo de 1985. N.º de representaciones: 10.

CLUNIA TEATRO DE CÁMARA. Aranda de Duero (Burgos)

Agrupación de carácter aficionado, creada en Aranda de Duero en el año 1966, recoge las inquietudes artísticas de la villa y cuenta con local propio, en donde se han celebrado todos sus estrenos. La puesta en escena y dirección de sus espectáculos, más de doscientos desde su creación, suele ser colectiva, si bien en algunas de ellas aparece como director Julio López Laguna.
Las producciones de Clunia se han centrado mayoritariamente en el teatro español y extranjero del siglo XX, lo que no excluye alguna incursión en el XIX o en los textos clásicos. Asimismo, Clunia produce espectáculos ajenos de teatro, poesía y música, y se plantea, según sus declaraciones, la necesidad de pasar al campo semiprofesional.

LA DANZA DEL SARGENTO MUSGRAVE

De John Arden. Dirección, escenografía e interpretación: del colectivo. Estreno: 3 de septiembre de 1984 en el Teatro de Cámara Clunia. Aranda de Duero (Burgos).

LOS MENDIGOS

De José Ruibal. Dirección, escenografía e interpretación: del colectivo. Estreno: 8 de febrero de 1985 en el Teatro de Cámara Clunia. Aranda de Duero (Burgos).

EL AVARO

De Molière. Dirección, escenografía e interpretación: del colectivo. Estreno: 29 de agosto de 1985 en el Teatro de Cámara Clunia. Aranda de Duero (Burgos).

LA COLLA TEATRE. Alcudia (Valencia)

ALATACI

Del colectivo. Dirección: Carlos Alberola. Escenografía: Manuel Boix. Intérpretes: J. A. Benavent, Paulino Alapont, Joaquín Bría, Elisabet Masia, Inmaculada Torro, Amparo Rivera, Patricia Masia. Estreno: julio de 1985.

COMEDIANTS. Barcelona

La primera etapa del trabajo de Els Comediants se extiende desde *Non Plus Plis*, 1971, hasta la decisión de trasladarse a vivir comunitariamente a Canet de Mar, en 1975, año en el que estrenaron *Moros y cristianos*. Las máscaras, acrobacia, payasos, títeres, gigantes y cabezudos, quedan momentaneámente en segundo plano con el montaje de *Plou i Fa Sol*, en 1976, en el que introducen una fórmula basada en la Comedia dell'Arte.
1976 y 1977 son dos años de diversificación de campos y experiencias. Aparte de varios programas de TV y dos películas, Els Comediants inician las giras por el extranjero y las colaboraciones con otros grupos, como es el caso de Odin Teatret y Bread and Puppet. En 1978 inauguran el local Odeón un café-teatro de Canet de Mar, para cuyo acto inaugural estrenan *Verbena*. La síntesis conseguida con *Plou i Fa Sol* culmina con el estreno en 1979 de *Sol Solet*, montaje con el que se produce una verdadera proyección internacional: repiten actuación en Venecia (carnaval) ante 60.000 personas, gira por Francia, temporada en el TEP de París. Posteriormente, ruedan *Don Quijote en Cataluña*, capítulo de la serie sobre el Quijote dirigida por Maurizio Scaparro; clausuran el Festival de Aviñon-83 e inician la temporada de la Sala Olimpia de Madrid.
Sus dos últimos espectáculos, son *Demonis*, 1983, y *Alé*, estrenada en 1984. Todos los montajes son de creación propia y colectiva.

ALÉ

Espectáculo creado y producido por la compañía. Estreno: 20 de marzo de 1984.

"Por haber escogido el oficio colectivo de vivir y el gusto por crear, he aquí que nos encontramos en una nave de locos surcando el embravecido y cambiante panorama de nuestro tiempo. La travesía nos lleva siempre al mismo puerto: el teatro y la música. Una fórmula para vivir.
De la obstinación por jugar con los símbolos, por imaginar, y por el placer de reinventar argumentos mitológicos, nace nuestro último espectáculo, Alé, cuyo contenido viene a ser una visión cómica e irónica del hombre, un cuento de la vida, sin hallar respuesta, desde luego, a las eternas cuestiones: ¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿A dónde vamos? (...) Así que Adán ha venido y nadie sabe cómo ha sido. Crece y se multiplica. Hasta que su cándida existencia se ve envuelta y obnubilada por la llegada de un Colón sin escrúpulos que a cambio de la tala de los árboles del Jardín —a fin de cuentas no dan más que sombra—, les ofrece el fascinante pastel de la civilización." (Fragmento del programa)

"...Alé, el espectáculo que representa Els Comediants en el Teatro María Guerrero, (...) busca una especie de narración un poco más coherente que sus espectáculos anteriores; una especie de trazado de las edades del ser humano y del tránsito sobre la tierra.
Todo ello sin horadar la superficie, a manera de pura broma y no buscando más allá de ciertos tópicos cómicos de los que se centran en las ideas de la tontería individual y colectiva, de la poca sensatez del camino andado, o de la muerte igualitaria que a todos despoja de su máscara. (...) Pero lo que se busca en Els Comediants se encuentra: a falta de una idea sustancial, hay mil ideas pequeñas, juguetes de escenario, ilusionismo, estética teatral conseguida con proyecciones, eslásticos, lienzos, máscaras, postizos, trajes.
Y con un tipo de interpretación del que parecen tener la exclusiva: una forma fresca y juvenil de estar en el escenario y entre el público, sin inhibiciones ni siquiera en los desnudos colectivos y prolongados..." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 7 de noviembre de 1985).

"...Para mi gusto, es un espectáculo un pelín excesivo, apabullante, cuajado de imágenes bellísimas (...) con unas entradas de payasos de gran efecto, con una escenografía hermosísima...
Un gran espectáculo en el que el ser humano se pierde a veces entre tanto reclamo visual. Pero al final todo vuelve a su sitio. La escena en la que la Parca va segando las vidas a los pobres payasos humanos da un cierto sentido a esa farsa que es la humanidad. Al final, la Parca comparte el champaña con la viejecita, antes de cortarle, con unas tijeras, el hilo que aún la une a la vida..." (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 22 de marzo de 1984).

"...No es extraño, pues, que Alé *resulte un espectáculo heterogéneo y desigual. Funciona bien durante la primera parte y en el desenlace, quizá porque ni el nacimiento ni la muerte admiten moralejas y los actores aplican su imaginativo lenguaje a hechos concretos e inmediatos; se atasca y vuelve al lugar común, en cambio, cuando nos invita a reflexionar sobre la mediocridad de la vida. Comediants es una expresión de la plaza, de la fiesta y de las tradiciones populares. Puede llegar con su lenguaje a las mismísimas entrañas del sol o del infierno, pero no puede ni debe emplear su poética para hacer una reflexión moral tan antigua como el aburrimiento.*
Todo lo cual no excluye que sigamos considerando a Comediants una de las aventuras teatrales más vitales y ricas del teatro español contemporáneo. El peligro está —como le pasó un día a Els Joglars, cuando empezaron a ser sólo Boadella— en que la creatividad colectiva, el espíritu del juego y de la fiesta comiencen a ser sustituidos por la servidumbre al "mensaje"..." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 14 de noviembre de 1985).

"...Alé articula un discurso teatral en forma de retablo, un discurso que va desde la creación

"Alé", el último espectáculo de Comediants.
(Fotos: Gol y Chicho).

hasta la muerte y, de por medio, diferentes reacciones del ser humano ante situaciones concretas: el amor, el progreso, etcétera.
El nuevo espectáculo de Els Comediants contiene los hallazgos habituales del grupo, sus elementos ya propios y eminentemente populares. El espectador se encontrará con los músicos, la pirotecnia, el humor, los "capgrossos", utilizados desde siempre por el grupo, aunque aquí al servicio de una sugestiva reflexión sobre el ser humano..." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico." Barcelona. 23 de marzo de 1984).

"...Alé, *tal como llega a Madrid, es una fiesta chabacana, alegre, transgresora, cargada de especies teatrales ya que aquí se aprovecha todo lo que ciertas vanguardias, especialmente americanas, han lanzado en los últimos venticinco años al consumo de la no genialidad laboriosa. El estruendo, la música, queridamente disonante, aunque con esencia popular, el grito de voces forzadas hacia un nivel guiñolesco, el pintoresquismo en los atuendos, hallazgos plásticos que sorprenden y divierten, se amontonan en esta especie de Génesis grotesco embadurnado de crítica social, superficial, perogrullesca con la que* Alé *arma una fiesta que provoca y divierte y complica al espectador hasta proseguirse en el vestíbulo del teatro.* Alé *es un espectáculo fundamentalmente para ferias y fiestas, para la calle, irruptivo. Nada más."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 3 de noviembre de 1985).

LA COMPANYÌA TEATRE. Vinaroz (Castellón)

Alrededor de una obra de Carles Pons, *Puja't al carro* (Súbete al carro), y su estreno en la Primera Campaña de Teatre a L'Escola de la Diputación de Castellón, nace *La Companyía Teatre* en septiembre de 1984. Pero su constitución en empresa teatral no se produce hasta enero de 1985, con el nombre de *La Companyía Teatre-CB*.
Su segundo montaje, *Vine amb els comics* (Ven con los cómicos), es una reestructuración del primero y supone una evolución en su línea divulgadora, que continúa en su tercer, y hasta el momento último, espectáculo, *Festa al carrer* (Fiesta en la calle).
La Companyía Teatre circunscribe, por el momento, su campo de acción a la Comunidad valenciana, en la que, además, desarrollan una labor como monitores de teatro en centros de BUP y FP.

PUJA'T AL CARRO (SÚBETE AL CARRO)

De Carles Pons. Intérpretes: Maite Bernal, Joanma Pérez, Toni Fabregat y Carles Pons. Estreno: 12 de noviembre de 1984 en el Teatro Sindical de Castellón.

"Versión amena y no exhaustiva, jocosa y no rigurosa de la historia del teatro.
La Companyía Teatre, con este espectáculo, pretende, por una parte, introducir a los chavales en el mundo mágico del teatro mediante una dosis de fantasía y otra de técnicas teatrales específicas, al tiempo que recordamos la historia y la literatura; y, por otra parte, motivarlos para jugar al teatro, un juego que incluye creación investigación, improvisación, imitación, etc. etc. ..." (Fragmento del programa).

Arriba, "Vine amb els comics", de La Companyía Teatre. Abajo, dos escenas de "Contrafigura", de Jaime Carballo. (Fotos: Fernando Suárez).

"Es un texto muy fresco, construido con gracia y artificio, que provoca reacciones rápidas. Muy ecléctico en el tono y en el planteamiento, no tiene altibajos apreciables. (...) La faena del grupo La Companyía *es un apostolado de la imaginación y la lucidez, de juventud y de futuro. (...) Públicamente alabo y vuelvo a alabar el ingenio del texto, su fuerza dulce y limpia.* (Lluís Messeguer. "Mediterráneo". Castellón de la Plana. 10 de marzo de 1985).

VINE AMB ELS COMICS (VEN CON LOS CÓMICOS)

De Carles Pons. Intérpretes: Joanma Pérez, Miguel A. Prades, Marcel.li Puig y Toni Fabregat. Estreno: julio de 1985 en el II Festival Internacional de L'Espectacle de Peñíscola (Castellón).

"Espectáculo basado en el anterior, Puja't al carro, *hace un recorrido por los episodios más notorios de la historia del teatro. El nuevo montaje sigue teniendo, como aquel del que proviene, una carácter intrínsecamente didáctico, debido a los temas que constituyen una lección amena de historia y de literatura, pero en nuestro deseo de llegar también al público adulto hemos potenciado aquellas partes de la obra que hasta ahora venían cumpliendo una función estrictamente pedagógica."* (Fragmento del programa).

COMPAÑÍA TEATRAL CONTRAFIGURA. Madrid

CONTRAFIGURA

De Jaime Carballo. Dirección: Amaya Curieses. Escenografía: M.ª Luisa Engel. Música: Juan Paredes. Intérpretes: José M.ª Guillén, Josefina Calatayud, Carmen Segarra y Carlos Rivas. Estreno: 19 de abril de 1985 en el Real Coliseo Carlos III de San Lorenzo de El Escorial (Madrid).

"La obra es, sobre todo, un reflejo de la problemática de la mujer en una sociedad castigada por la crisis económica. (...) Por otra parte, se refleja cómo esta mujer, cuando asume el rol de marido, adquiere los defectos de los hombres, se convierte en un marido machista y se hace insoportable. (...) Argumentamos que se trata de la nueva tendencia de teatro que se está haciendo en España, pero me responde que yo ya no tengo edad para hacer teatro de nueva tendencia, como si lo importante fuese la edad de la actriz y no la edad de la obra". (Josefina Calatayud en declaraciones a "Diario 16").

"Una mujer se hizo pasar por hombre durante cinco años, viviendo en relaciones ilícitas con otra y permitiendo a sus hijos que tuvieran que ser puestos bajo la tutela de los tribunales. B. Brecht contó luego lo ocurrido en uno de sus relatos de forma muy distinta. Este relato sirvió de base a Jaime Carballo para escribir Contrafigura *y dicho texto sirve ahora de base a nuestro espectáculo."* (Amaya Curieses. Programa).

"Como puede verse se trata de un relato rico tanto de sugerencias como de posibilidades escénicas. Jaime Carballo lo ha escrito con indecisión, haciendo saltar a su obra de género —desde el realismo hasta el sainete madrileño, pasando por el simbolismo y los diálogos filosóficos— y con falta de equilibrio en las escenas, hasta desembocar en un final brusco. (E. H. T. "El País." Madrid. 2 de mayo de 1985).

"...La obra se plantea y ofrece como una narración; un actor, José María Guillén, interpreta a varios personajes y los caracteriza a la vista del público; la escenografía, sencilla y convencional, se modifica también ante los espectadores... y, lo que a mi modo de ver era más difícil, la interpretación se ajusta a un sensato equilibrio entre el realismo psicológico tradicional y ese despego que solicitaba el maestro del teatro épico. (...) Hay quien piensa que este es un camino teatral periclitado y que hace falta introducir otros muchos elementos en la representación o expresión de la realidad. Es posible, o seguro. Pero a Contrafigura *hay que agradecerle que sabe lo que busca y que lo encuentra."* (J. Monleón. "Diario 16." Madrid. 4 de mayo de 1985).

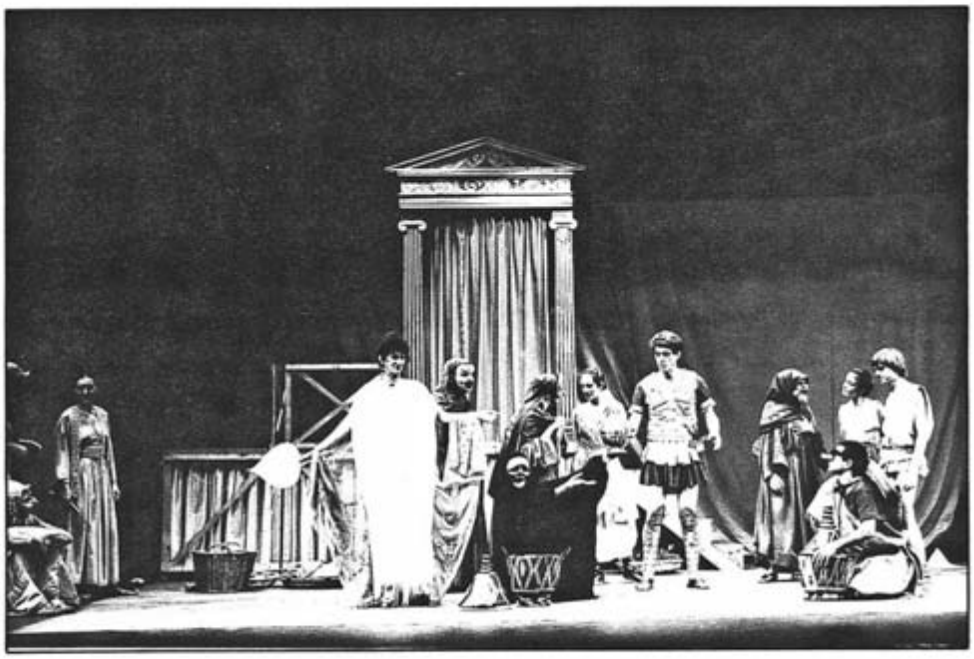
"...El montaje, propio de lo que Grotowski y otros realizadores entienden como teatro pobre, Amaya Curieses ha reducido hasta la comprensión máxima actores y escenografía. Cuatro actores para ocho personajes, dos maletas, una camilla, tres sillas, una cuna y ustedes perdonen si olvido algo. (...) El escenario desnudo, pobre, deja toda la dimensión dramática del suceso que se relata al sobrio trabajo de los actores. Guillén es el encargado de expresar en una escena inicial y otra final la moraleja del asunto. La organización social es mala. La mujer está discriminada. Claro que eso ocurre en los años treinta. ¿Podrían producirse las cosas así hoy? Al espectador le corresponde ver, pensar y decidir." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 7 de mayo de 1985).

COMPAÑÍA CORRAL DEL PRÍNCIPE. Madrid.

Juan Pedro de Aguilar y Fernando Rojas son los dos hombres de teatro que están detrás de este grupo joven. Se unieron allá por el año 1981 para montar *El rey ciervo*, de Carlo Gozzi, en una compañía denominada *Pícaro Teatro*. Ya como Compañía Corral del Príncipe han estrenado dos espectáculos. El primero, acompañado de profuso estudio de personajes y época, versaba en torno Gonzalo de Berceo y sus *Milagros de Nuestra Señora*. Se estrenó en junio de 1983. El último trabajo de la compañía es *Anfitrión*, de Plauto, en adaptación del propio Juan Pedro Aguilar. Se estrenó en la clausura del Festival de Mérida de 1984.

ANFITRION (O LA COMEDIA MEDITERRÁNEA)

De Plauto. Versión y dirección: Juan Pedro de Aguilar. Música: Máximo Oloriz. Producción y coordinación: Fernando Rojas. Intérpretes: Juan Pedro de Aguilar, Fernando Rojas, Héctor Colomé, Celia Trujillo, María Graciani, Jo-



Dos escenas de "Anfitrión o la Comedia Mediterránea", de Plauto, en versión de la Compañía Corral del Príncipe. (Fotos: Fernando Suárez).

sé Luis Santos y Miguel Angel Alcántara. Estreno: Festival de Mérida de 1984. Presentación en Madrid: 20 de diciembre de 1984. Centro Cultural de la Villa de Madrid.

"Anfitrión *es un espectáculo de la Compañía Corral del Príncipe, que literalmente deslumbró con su representación de* Los milagros de Nuestra Señora. *(...) Juan Pedro de Aguilar ha sido circunspecto, moderado. Las virtudes en que se afina su compañía son distintas de la procacidad y de la burla dura de Plauto. (...) Hay un conjunto en el cual el idioma suena bien, las voces están educadas sin caer en las extravagancias o alardes (...) músicas, danzas y cánticos alcanzan la auténtica perfección y todo el conjunto es de una gran belleza...".* E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 22 de diciembre de 1984).

"...Esta Comedia Mediterránea es un juego muy bien resuelto. El adaptador no ha aceptado la tentación ni de lo mágico ni de lo grandilocuente (...) queda en dialogos muy coloquiales, que utilizan alusiones a nuestro tiempo con el buen gusto de no caer en lo inmediato (...) la interpretación es muy animada. (...) Los coros son estupendos, animosos, cuidadosos de la necesaria plasticidad. (...) Lo mejor de todo, ese agudo conjunto de ingeniosas irrespetuosidades es que el público se divierte en grande. Que Plauto, el desvergonzado satirizador, sale vivo y alegre de este juego, lo que un modo, sin solemnidad ni erudición, de actualizar algunos clásicos...". Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 22 de diciembre de 1984).

TEATRO CORSARIO. Valladolid

Se formó en la temporada 81-82 con miembros procedentes de Teloncillo y Teatro Estable de Valladolid. La producción más sobresaliente del grupo es la realizada en los dos últimos años, que se compone de *Comedias rápidas*, recopilación de obras breves de Jardiel Poncela (1984) y las tres obras que mantienen en repertorio: *Sin abuso de desesperación*, unión de tres obras breves de Tennessee Williams, estrenada en 1982; *Conversación con un hombre armario*, de Ian McEwan (1984), y *La voz humana*, de Jean Cocteau, también en 1984.

SIN ABUSO DE DESESPERACIÓN

Adaptación de tres obras cortas de Tennessee Williams. Dirección: Fernando Urdiales y Lincas. Escenografía: Fernando Urdiales. Intérpretes: Margarita Santos, M.ª José Pelayo, Rosa Manzano, Chus Esteban, Licas, Fernando Urdiales, Eduardo Gijón y Javier Semprún. Estreno: 3 de septiembre de 1984.

"...Aunque las tres piezas presentan argumentos, temas diferentes, en su globalización general se impone en la característica el tremendo mundo tennessiano, la atormentada "atmósfera" que rodea a s us angustiados personajes. Todos ellos viven un proceso destructivamente desolado, dramáticamente desamparados. (...) Así es el mundo que presenta Williams en la mayoría de sus obras o en las que, sobre todo, han contribuido a darle prestigio de autor teatral. En sus dramas no se detiene en sensiblerías y hunde el escalpelo sin piedad hasta producir daño, (...) Seres listos para un psicoanálisis afloran de continuo en la mayoría de los personajes que pululan por los recovecos de sus obras; se trata de un teatro duro, cargado de crueldad. Es como si nunca fuera a salir el sol de la esperanza. (...) El programa está presentado con un título abarcador Sin abuso de desesperación. *Resulta estremadamente esclarecedor, porque define perfectamente la esencialidad del teatro que escribió Tennessee Williams. Atestiguan estos dos dramas cortos, una muestra de lo que son sus obras largas. No deja de ser un tanto deprimente, sólo distendida en la tercera, un tanto frívola y llena de humor.* "(Kike. "Hora Leonesa". 9 de marzo de 1984).

CONVERSACIÓN CON UN HOMBRE ARMARIO

Sobre textos de Ian McEwan. Dirección y escenografía: Fernando Urdiales. Música: Ramón Serrada. Intérprete: Pepe Urbistondo. Estreno: 15 de septiembre de 1984.

LA VOZ HUMANA

De Jean Cocteau. Dirección: Licas. Escenografía: Francisco Nieva. Intérprete: Licas. Estreno: 19 de septiembre de 1984.

TALLER TEATRO CORTICATA. Cortegana (Huelva)

AGNUS DEI

De John Pielmeier. Dirección: Juan Jiménez. Escenografía: Juan Jiménez. Intérpretes: Carmeli Sagayo, M.ª Luisa Forero y M.ª Inés Reina. Estreno: 31 de lulio de 1985 dentro de la VI Semana Cultural de Cortegana (Huelva).

GRUPO TEATRO COTURNO. Elda (Alicante)

LA PARADOJA DEL COMEDIANTE

De Denis Diderot. Dirección: Rafael Maestre. Escenografía: Benjamín Buendía. Intérpretes: Cándido Amat y Miguel Barcala. Estreno: 14 de diciembre de 1984.

COMPANYIA DE COMEDIES CRISI PERPETUA. Lerida

XOC

De Perpetua Circi. Dirección: Rafael Molina Fernández. Escenografía: Rafael Santapan. Música: Xavier Castella. Intérpretes: J. M. Suria, Eduardo Ribera, Teresa Antolín, Mercedes Vidal, José Baweny, María Jesús Marúa, Francisco Vilalta, Luis Carrera, Carmen Alós, Silvia Solduga, José Regany. Estreno: 9 de noviembre de 1984.

CRISOL, ESTUDIO DE TEATRO. Madrid

Se forma a partir del centro "Musicvox", donde impartían clases de formación de actores Félix Belencoso y Matilde Fluixá.
El énfasis puesto en la formación del actor ha supuesto que, hasta el momento, sólo hayan representado un montaje: *Boulevard Tardieu.* La función comprende tres obras, *Oswaldo y Zenaida, La ventanilla y La cerradura*, todas ellas de Jean Tardieu.

BOULEVARD TARDIEU

Sobre textos de Jean Tardieu traducidos por Félix Belencoso. Dirección: Félix Belencoso. Intérpretes: Miguel Ángel Aguilera, Félix Belencoso, Antoni Cifuentes, Matilde Fluixa, Juan Miguel Gálvez, Flor de Lis Giráldez, Rosa Kulsan, Sonia Rigos, Honorio Sánchez y Luis Zabala. Estreno: 14 de abril de 1985 en la Casa de la Cultura de Alcobendas (Madrid).

"Un bulevar, especialmente si es parisino o estamos de paso, invita al paseo indolente, a la terraza cubierta del café, desde la cual contemplar a los transeúntes con sus deseos, ilusiones, pasiones, fracasos, decepciones, parecidos a los nuestros y fácilmente reconocibles. (...) A través de sus ventanas, de sus rendijas, de sus cerraduras, nos asomamos a un universo insólito, emparentado con el sueño y la pesadilla y en el cual todo es posible, ya sea por medio de la más alucinante fantasía o del simple juego de la parodia." (Programa)

CRONOPIOS. Madrid

CEFIRO AGRESTE DE OLÌMPICOS EMBATES

De Alberto Miralles. Dirección: Henry Pryzbyl. Escenografía: Julio Navarro. Intérpretes: María Jesús Álvarez, Rocío Azofra. Carmen Posadas, María José Posadas, Alain Uceda, Ángel Álvarez, Julio Navarro, Juan Carlos González e Ignacio Guzmán. Estreno: 25 de abril de 1985.

LA CUADRA. Sevilla

Se crea en 1971 alrededor del espectáculo *Quejío*, propuesta e idea original de Salvador Távora. Procedente del Teatro Lebrijano, Távora y La Cuadra optan por un teatro enraizado en la cultura popular andaluza, lejos de la manipulación folklórica para atraer al turismo. En la época de formación, José Monleón y Lilyane Drillon, del Festival de Nancy, forman parte del grupo y se incluyeron en tareas de apoyo.
Con *Quejío*, La Cuadra entra en el circuito internacional, participando en los más importantes festivales de Europa y América. No montan un nuevo espectáculo hasta 1975, año en el que llega *Los palos*, original de Salvador Távora, al igual que los otros cinco espectáculos montados hasta el día de hoy. 1977 es el año de *Herramientas*, intento de convertir los valores de trabajo en valores culturales. La emigración aparece el 1979, *Andalucía amarga*, y Lorca lo hace en 1982, *Nanas de espinas. Piel de toro*, estrenada en 1985, representó junto a otros, al teatro español en la muestra Europalia-85. Con ella se han presentado también en Zurich, en el V Festival des Theatres en Passage de Bayoonne y en el Cicle Internacional del Teatre - Memorial Xavier Regás de Barcelona.

PIEL DE TORO

De Salvador Távora. Dirección y espacio escénico: Salvador Távora. Vestuario: Creativo Fridor. Intérpretes: Joaquín Criado, Antonio In-

Cuatro secuencias de "Piel de toro", de Salvador Távora, el último espectáculo de La Cuadra de Sevilla. (Fotos: Fernando Suárez). En la página siguiente, una de las acciones de La Cubana, integradas en su espectáculo "Cubana's delikatessen". (Foto: Gol).

chausti, Evaristo Romero, Juan Romero, José Luis Castaño, Manuela Rodríguez, Salvador Távora, Ana Malaver, Ángeles Jiménez y Luisa María Muñoz. Estreno: 13 de mayo de 1985 en la Capilla de San Hermeregildo (Sevilla).

"Es fundamentalmente un espectáculo teatral que aspira a trasladar al campo escénico los tiempos reales de uno de los más arraigados rituales ibéricos: las corridas de toros. (...) En el caso de Piel de Toro, *el desarrollo de la acción en el espacio que acoge el ritual taurino no es crear ninguna geometría intelectual y gratuita, ni tiene pretensión de descubrimiento teatral: es una necesidad física."* (Fragmento del programa).

"...En un ruedo taurino como espacio escénico y tras un prólogo en forma de paseillo, Távora presenta seis estampas dramáticas, como la lidia y muerte de seis toros, para concluir con un amarillento epílogo.
Fiel a su concepto ceremonial del teatro, tan próximo al clásico helénico, en Piel de toro *se suceden excitantes sensaciones audiovisuales y aun olfativas, sugeridoras de sentimientos diversos, trágicos siempre, con el fantasma de la muerte presentido.*
Tragedia sonora es, en efecto, pues en un desarrollo silencioso el espectáculo perdería gran parte de su fuerza trágica, ya que Távora ha convertido al pasodoble en un elemento dramático de primera magnitud. Este y otros hallazgos expresivos son los que enriquecen el espectáculo, aportan al arte escénico nuevos medios y configuran el "universo Távora", *con sus constantes y sus variables; siempre sugestivo, decididamente de espaldas a formas caducas a la vez que firmemente empeñado en afianzar la identidad del fondo popular andaluz. Es un universo tan definido el suyo que esta reciente creación no es ni mejor ni peor que todas sus anteriores, ni siquiera diferente..."* (Martínez Velasco. "ABC". Sevilla. 15 de mayo de 1985).

"...La España negra inicia el paseillo. El olé queda contenido en las gargantas. Tres toreros en la puerta preparan sus capotes de paseo, doblan, como un rito, sus picos, se ajustan las taleguillas, las monteras, prueban la agilidad de sus piernas encerradas en unos pantalones verde y oro, rosa y oro, azul y oro. Suena un pasodoble. Toro y torero se buscan los canales de vida, hacen el amor. Una España ríe mientras otra España llora. (...) La Cuadra ha trabajado bien. Sin embargo uno echa de menos los cantes y los bailes andaluces, bailes y cantes que constituyeron, en gran manera, la razón de ser, la identidad del grupo. El camino escogido es nuevo y toda novedad entraña un riesgo que Salvador Távora salvará sin problemas. (...) De la Andalucía explotada ha pasado a la Andalucía de los sentidos..." (Rafael Herrero. "La verdad". Murcia. 24 de septiembre de 1985).

"...Su espectáculo es popular y verdadero, violento y sensual, expresa a España mejor que los textos, se refiere a un lenguaje internacional que es el de Kantor y de los ballets contemporáneos.
Una auténtica cultura que nada en común tiene con el folklore para los turistas con prisas. Se da como un ceremonial cruel, jadeante, con voces femeninas desgarradoras en su pureza, con gestos magníficos en su lentitud calculada, con el ritmo de un pasodoble y la larga queja del flamenco que adquiere la dimensión de danza de muerte. Es patético, altivo y digno, tonificante y desmedido como un Greco. Hay que correr e ir a ver Piel de toro". (Jacques Hislaire. "La Libre Belgique", Bruselas, 12-13 de octubre de 1985).

COMPAÑIA DE TEATRO LA CUBANA
Barcelona

LA CUBANA
El núcleo principal de la compañía La Cubana procede del grupo independiente Gall Croc, de más de diez años de rodaje. Desavenencias con la Asociación Cultural a la que pertenecía Gall Croc provocan la caída del grupo y empujan la formación de La Cubana, cuyo primer montaje, titulado *De los vicios capitales* y estrenado en 1981, era una recopilación de cuentos mallorquines del siglo XVII, de contenido picante.
El éxito de la compañía de Sitges (La Cubana) llega con *Cubana's delikatessen*, serie de acciones que se encuadran en lo que ellos denominan *"Teatro en la calle"*, y que tienen interés de distinguir del teatro de calle al uso. Según ellos mismos declaran "el teatro de calle ya está inventado, el teatro de zancos, pandereta, animación y pasacalles. Sin embargo, lo que a nosotros nos interesa es transgredir espacios".
Para la temporada 85-86 preparan un nuevo espectáculo, en la misma línea de acción y provocación, cuyo contenido permanece desconocido, por propia voluntad del grupo, a la hora de redactar el presente anuario.

CUBANA'S DELIKATESSEN
Del colectivo. Dirección: Jordi Milán. Intérpretes: 15 actores. Estreno: 14 de octubre de 1983 en el Festival de Teatro de Sitges (Barcelona)

"...La idea de parodiar una vuelta turística a una ciudad cualquiera, en este caso Barcelona, puede ser fácil de concebir, pero requiere una meticulosa preparación y, además, una escenografía muy precisa. (...) El espectador se convierte en itinerante, pero se convierte también en actuante para un segundo tipo de espectadores, aquellos que se pasman ante el autocar y sus viajeros. (...) Como en otros de sus espectáculos La Cubana borra los límites entre los actores del grupo y el público que acude a sus "happenings", en "Tours La Cubana", mezclados entre cuantos acudimos espontáneamente a embarcarnos en el autocar, había dispuestos algunos personajes que daban el color característico de este tipo de excursiones: la monjita vivaracha, el señor italiano, la turista de Zaragoza. (...) Tours La Cubana *es un espectáculo que requiere para cada ciudad y cada circuito un guión distinto, un estudio muy detallado de las características topográficas del lugar, de sus atractivos más tópicamente explotados, en fin, de la psicología de quien lo visita..."* (Xavier Fábregas. "La Vanguardia". Barcelona)

"...La gente se olvidó por unos momentos de quién era, y se inventó una máscara para se-

guir el juego: ya que alguien le daba oportunidad de actuar, sin que le dijeran que era hipócrita, había que aprovechar esta terapia gratuita que regalaba el grupo catalán La Cubana. Delikatessen *o degustación exquisita, delicada, pero no por ello menos punzante, es la ironía fina que usan los catalanes, la que usaba Pla* "ese humor que consiste primero en reírse de uno mismo"..." (Aida Herreros Ara. "Alerta". Santander 12 de agosto de 1985).

"...No es nada fácil lo que hace La Cubana de Sitges, aunque a primera vista muchos puedan pensar que sí. Las cinco horas en que una actriz sostiene la atención de un público variopinto vendiendo piedras curativas en su puesto de mercado, es teatro del mejor. Conseguir que una acción sostenida y muda, hecha en un escaparate, conlleve diversos y polémicos comentarios entre un público inicialmente sorprendido, es también teatro. (...) Su trabajo ya está dando que hablar, porque además de que mantiene un ritmo, una disciplina y un control de la situación provocada por ellos mismos, hay detrás una inquietante pregunta sobre por dónde va el teatro y qué es la comunicación a través del teatro..." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona 31 de enero de 1984).

TEATRO LA CUERDA. Torredonjimeno (Jaén)

LA MÁQUINA DE MATAR

Del colectivo. Dirección: colectivo. Escenografía: colectivo. Intérpretes: Tomás Hueso, Esperanza Bueno, Manuel Jesús Castellano. Estreno: 28 de enero de 1985.

TEATRO DE LA CUEVA. Puerto Real (Cádiz)

EL MISÁNTROPO

Dirección: colectivo. Escenografía: colectivo. Intépretes: Chema Guerrero, Margarita Cabeza, Inma Martínez. Peppel R. Tenorjo, Juan Revidiego. Estreno: abril 1985.

TEATRE CURIAL. El Masnou (Barcelona)

Fundado en 1980 por Josep Parés, su primer espectáculo fue una historia de caballería titulada *Curial e Güelfa.* Al año siguiente, en colaboración con Pep Bou, montan *La Isla del Tam-Tam.* En 1982 estrenan *La leyenda de la Atlántida,* montaje retransmitido por TV3 en marzo de 1985. 1984 es el año de *Blanc,* espectáculo de espuma con el que obtuvieron el premio al mejor espectáculo de calle en el XVIII Festival de Sitges, año 1985.

BLANC

Del colectivo. Dirección Josep Parés. Intérpretes: Roser Tintó, Teresa Sárries, Elisabeth Zanni, Xavier Calderer, Carles García y Carles Romeu. Músicos: Toni Español, Josep Mira y Jordi Ventura. Estreno: 3 de mayo de 1985 en el Festival Internacional de Sitges.

"Blanc *es un espectáculo visual donde las formas, los volúmenes, la música, los colores y el movimiento descubren unas imágenes y atmósferas sorprendentes, derivadas del original elemento que se utiliza: espuma de alta expansión. Más de 150 metros cúbicos de espuma envuelven toda la escenografía y los cuerpos de los actores en sus acciones. Del interior de la masa de espuma aparecen y desaparecen seres y objetos sorprendentes que* la convierten en una voluminosa caja de sorpresas". (Fragmento del programa).

"...La espuma de Blanc *parece tener grandes posibilidades, su calidad de hallazgo no hay quien la discuta, pero no se resuelve por el instante en algo que vaya más allá de unas formas plásticas cambiantes: como las fuentes que Bohigas instaló en Montjuic, pero en versión mucho más modesta y con posibilidades itinerantes. (...) Las tres parejas que se mueven entre tanta pompa jabonosa demuestran con sus andanzas rítmicas que la intención de Josep Parés es la de llevar* Blanc *hacia el terreno del ballet. Pero el trabajo de los danzarines es muy sumario, en algunos momentos torpes. Y en su lucha con la espuma, con los destellos que de ella arrancan las luces, las bengalas y las lonas hinchadas, salen inevitablemente perdedores.* Blanc *es un hallazgo interesante, puede que incluso apasionante, pero apenas deja entrever las posibilidades teatrales que su mecanismo permite investigar".* (Xavier Fábregas. "La Vanguardia". Barcelona 21 de mayo de 1985).

"...A pesar del predominio de lo formal, Blanc *no es, sin embargo, una obra sin contenido, sin historia. Queda claro el simbolismo del paso desde un reino de la máquina, en el que los actores se mueven como autómatas por el andamiaje que completa la sencilla esceno-*

grafía, hacia otro mundo más poético y orgánico, contrapuesto al anterior, originado a partir de la irrupción de la espuma en escena. El insólito material, que desde ese momento no deja de fluir durante el espectáculo hasta desbordar una especie de estanque circular rodeado de malla que forma el escenario, posee claras connotaciones seminales que confirman esta interpretación de la espuma como fuente de vida o elemento liberador..." (S. G. "Navarra Hoy". Pamplona, 16 de agosto de 1985).

"*...Sobre el ruedo, la espuma, misteriosa, temible, infantil, volcánica, interpretaba un dúo con el sintetizador y el violoncello, mientras los componentes de Curial Teatre, cuyo trabajo corporal no siempre mostraba la precisión requerida, eran los encargados de sintonizar los dos elementos y crear esa atmósfera mágica pretendida, fría pero atractiva*". (Juan Luis. "La Verdad". Alicante, 5 de septiembre de 1985).

"*...El montaje se abre de manera misteriosa, Un tubo de plástico agitado por aire a presión ofrece sus destellantes fauces a la grada. De él, uno a uno, capullos abriéndose, salen los actores vestidos con ropajes blancos. Acompañados por una música discordante, sugerente, evolucionan al unísono por un andamio. De improviso, la boca del tubo comienza a expulsar espuma ante el asombro del público (...) Desde el momento en que todos los actores se han fundido con la espuma, ésta es su campo de trabajo. Los tres chicos y las tres chicas participan en una serie de "sketchs" de significado confuso y que cada espectador puede interpretar a su manera. Luchan con una extraña criatura, vestida con un traje de amianto, componen globos de plástico, se zambullen en la espuma, suben y bajan de los andamios, en ocasiones con ritmo de baile y otras frenéticamente...*" (Jesús Artigas. "Diario de Navarra". Pamplona, 16 de agosto de 1985).

CYGNUS. Santander

COMICOSIS I

De Fernando Corta Siz. Dirección: Fernando Corta Siz. Escenografía: Fernando Corta Siz. Intérpretes: Fernando Corta, Pedro Luis Jiménez, Mónica Castro, Federico Miranda, Carlos Buitrago, Patricia Martín, J. A. de la Hoz, José María Sanmiguel. Estreno: marzo 1985.

TEATRO LA CHAMBRA. Castuera (Badajoz)

Los orígenes del grupo La Chambra hay que buscarlos en Palma de Mallorca, en los años 1969-70. Tenían entonces el nombre de Grupo de Teatro Barceló. Cinco años más tarde, y esta vez en Santa Cruz de Tenerife, se convirtieron en Compañía de Teatro la Chambra. Poco tiempo después se profesionalizan y se trasladan a Extremadura, donde se les unen otros colectivos teatrales: Arlequín, Cedrún, Suripante... Tienen en su haber más de una veintena de espectáculos, que culminan en el presentado la temporada 84-85, titulado *Misa negra*, original de Jesús Morillo.

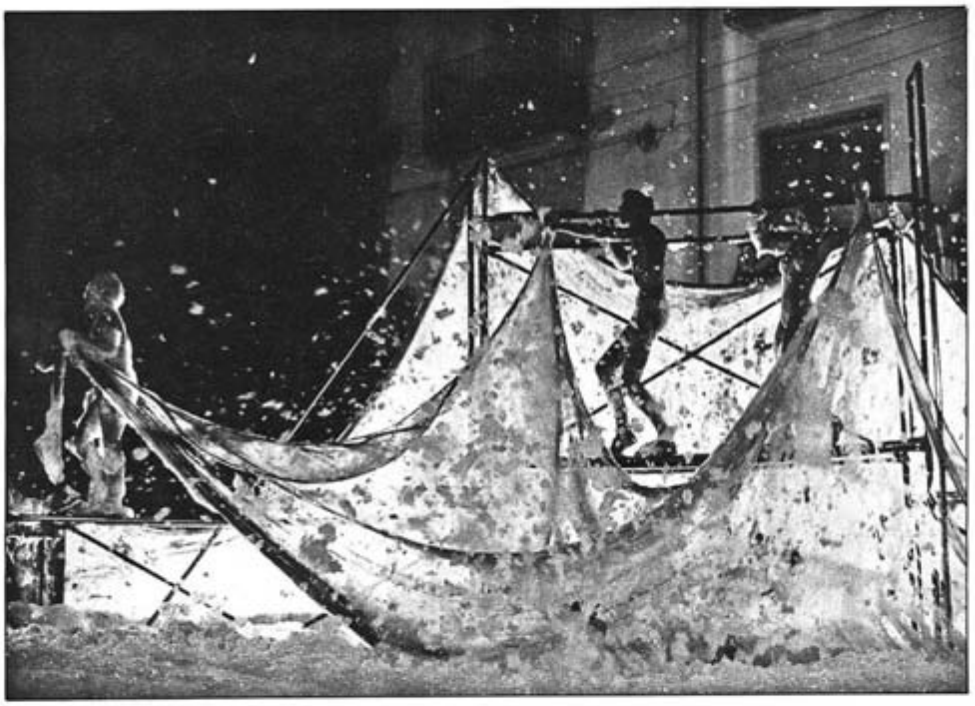
MISA NEGRA

De Jesús Morillo. Dirección y escenografía: Jesús Morillo. Intérpretes: Rafael Navarro, Pilar Gómez, Yolanda Criado, Pedro Antonio Penco, Paolo de Atalaya, Franciso Javier González, Mercedes Tabares y José Manuel Sito. Estreno: 8 de julio de 1985 en la Sala Trajano de Mérida.

En Misa negra *quiero contar una historia; la de los seres humanos empujados desde lo alto a unos abismos oscuros, donde su animalidad se expande y va fraguando un entorno agresivo, caracterizado, principalmente, por el miedo y la fuerza. Seres que obedecen y actúan instintivamente frente a la muerte, frente a la religión, frente a un sistema feudal. (...) Trato de contar una historia de siempre, una lucha por el poder, por mantener el poder, y unos seres que, en medio de dicha lucha, gritan, se desesperan y se sumergen en el barrizal*". (Jesús Morillo, autor y director, en Programa)

"...Misa negra *es más que un texto dramático, un pretexto para una propuesta estética. Y como tal debe entenderse, ya que un análisis exclusivo del texto nos llevaría a la señalización de su endeblez, falta de dramaturgia en numerosos momentos, abundamiento en los tópicos, exceso de histerismo, etc. Pero todo espectáculo teatral se compone de diversos elementos, y la vehiculización del texto, es decir, la puesta en escena, el montaje, en los que interviene además de un planteamiento ético, la combinación del vestuario, iluminación, música e interpretación, dan como resultado una representación sugestiva desde el punto de vista plástico. (...) Morillo abusa de los gritos, (...) alarga dos o tres escenas (...) Pero, salvo todos estos incovenientes que no hacen siquiera que* Misa ngegra *sea digna de encuadrarse en el teatro de la protesta colectiva de un pueblo históricamente sojuzgado, el ritmo inferido, la atmósfera conseguida en la mayor parte de la representación, son lo suficientemente válidos como para que la magia del teatro se consiga y sugestione al público, por mor de los ojos, luces, sentidos, etcétera...*" (Ruiz de Gopegui. "Región". Orense, 3 de octubre de 1985).

"...Misa negra *es una propuesta teatral estetizante. Y bella. Un espacio terroso, cubierto de paja, rodeado de telas y cuerdas que darán el tono del paisaje duro y seco del Sur. Indumentaria concebida con imaginación escultórica, harapos o ropa curial, pieles o piezas toscas de telar. La interpretación tiene movimientos de rito, las palabras suenan retóricas y las voces son gritadas. Todo es extremoso y violento. Odio, muerte, sexo, venganza, como un festín sofocante. Los actores viven con eficacia sus oscuros símbolos: "El embolao", el Juncales, la castrada, el cura don Refreno... Y la cosa funciona exteriormente ante el público perplejo...*" (Pedro Barea. "Deia". Bilbao, 9 de diciembre de 1985).



En la página anterior, distintas escenas de "Cubana's delikatessen", de La Cubana. (Fotos: Barceló, Gol, París y F. Suárez). Sobre estas líneas, "Blanc", de Teatre Curial. (Foto: Gol).

LA CHAMBRA. Valencia

ALTOS FONDOS
De Ángel Burgos y Vicente Jarque. Dirección: Vicente Jarque. intérpretes: Amparo Puig, Pilar Navarro, Isabel Rodríguez, Herminia R. de Lamo, Ana Soto, Cruz Zanon. Estreno: 10 de abril de 1985 en la Sala Escalante de Valencia.

CHIRICATE (TEATRO ESTABLE INFANTIL DE ALMUÑÉCAR). Almuñécar

Compañía formada en 1984 por Alfredo Mantovani, compuesta además por cinco actores-pedagogos-animadores, cuya finalidad es "llenar el vacío dentro de las actividades culturales, educativas y recreativas destinadas al mundo infantil".
Han estrenado dos espectáculos, ambos de creación colectiva: *Juguemos al teatro,* 1984, y *Érase una vez... Almuñécar,* 1985.

ÉRASE UNA VEZ... ALMUÑÉCAR
Del colectivo. Dirección: Alfredo Mantovani. Intérpretes: Bernd Maier, Carmen Bergardino, Alfredo Mantovani. Estreno: 16 de marzo de 1984.

TEATRO CHIRIFALLA. Madrid

LAS PRECIOSAS RIDÌCULAS
De Molière. Dirección: Consuelo Recio. Figurines: José López. Música: Rafael Fernández. Intérpretes: Goyo Crespo, Luis Valiente, Jorge Merino, Nieves Martín Rogero, Puerto González del Mazo, Sara García Flor, Miguel A. Martínez Escuerdo, Julio Escalada, Jaime de Hoz, Blanca César. Estreno: 8 de mayo de 1895. Facultad de Filología Universidad Complutense de Madrid.

Arriba, "Misa negra", de Jesús Morillo, por La Chambra. (Foto: F. Suárez). Junto a una escena de "Érase una vez...", de Chiricate. (Fotos: J. L. Prieto). En la página siguiente, imágenes de la reposición de "Antaviana", de Dagoll Dagom. (Fotos: Chicho).

CHRISTIAN ATANASIU. Barcelona

LA TARÁNTULA
De Christian Atanasiu. Dirección e interpretación: Christian Atanasiu. Estreno: septiembre de 1984.

"Espectáculo de mimo-clow interpretado por un solo actor, que materializa con su cuerpo y su voz el dibujo de prototipos, de personajes que toman vida en historias cortas y grotescas, participando así de su absurdo patológico". (Programa).

DAGOLL DAGOM. Barcelona

La historia de esta compañía comienza en los primeros setenta, cuando Joan Ollé reúne a un grupo de aficionados al teatro. Dagoll Dagom estrena su primer espectáculo en 1973. Se trataba de una recopilación de poemas de Rafael Alberti, a partir de los cuales se había forjado un espectáculo: *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos.* En 1975 montan *Nocturno para acordeón,* sobre la vida y la obra de Joan Salvat Papasseit, con la colaboración de Ramón Muntaner y Lluís Llach.
No hablaré en clase, de Joan Ollé y Josep Parramon, es el espectáculo que los lanza al reconocimiento masivo por parte de crítica y público. A partir de su fecha de estreno, 1977, el grupo decide profesionalizarse, lo que supone la marcha de Joan Ollé y la venida de Ana Rosa Cisquella y Joan Lluís Bozzo, que actualmente —y en cierta manera— llevan la responsabilidad de Dagoll Dagom. Después de la renovación estrenan la obra que les dio el espaldarazo definitivo y que se ha convertido en una especie de "marca" del grupo. Es *Antaviana,* una dramatización de cuentos de Pere Calders, estrenada en 1978.
Una nueva reestructuración da paso a un nuevo montaje, esta vez de creación colectiva (sin texto de apoyo), titulado *La noche de San Juan,* con música de Jaume Sisa. Estrenada en 1981 en el Teatro Romea, fue el espectáculo inaugural del Centro Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. La última de sus producciones hasta la fecha, *Glups,* sobre textos de Lauzier, estrenada en 1983, también viene marcada por la remodelación parcial del elenco. Las necesidades de reparto y el deseo de Dagoll Dagom de convertirse en un centro de producción teatral les han llevado a crear una segunda compañía, con la que han afrontado la reposición de *Antaviana,* reestrenada, prácticamente idéntica a su modelo de 1978, en verano de 1985.

ANTAVIANA
Sobre cuentos de Pere Calders. Música: Jaume Sisa. Escenografía y vestuario: Isidre Prunes y Montse Amenós. Coreografía: Agustí

Ros. Intérpretes: Lluïsa Adán, Jaume Mallofré, Francesc Orella, Montse Puga, Migui Rañé, Boris Ruiz y Lluïsa Sala. Estreno: abril de 1979. Reposición: febrero de 1985.

D. D.: *"Está basada en varios cuentos de Pere Calders acompañados por música de Jaume Sisa. Son cuentos mágicos, a veces un poco amargos, pero muy reales.* Antaviana *presenta una realidad muy cotidiana, en la que entran en juego todo tipo de personajes absolutamente creíbles: niños, ancianos, ejecutivos, ladrones... En un momento dado, Calders da la vuelta a las distintas situaciones y todo cambia; llega un momento en que empiezas a querer a los personajes.*
"(...) ¿Por qué habéis vuelto con Antaviana *ocho años después de su estreno?*
D. D.: Porque cuando estrenamos el espectáculo, que fue el que nos consagró, había un público, entonces joven, que se lo perdió. Este público ha podido ver después La noche de San Juan *y* Glups, *y pensamos que valía la pena reponerla para que esa gente tuviera la oportunidad de verla. Además, es una obra intemporal que se puede presenciar en cualquier época".* (Entrevista con Dagoll Dagom en "El Heraldo de Aragón". 5 de octubre de 1985).

"Antaviana va a cumplir siete años de su estreno en Madrid. No he visto la reedición de ahora por una cierta y no muy bien explicada resistencia a dejar que se empañe el recuerdo de lo que fue una buena noche de teatro: no por desconfianza hacia la nueva actuación, sino por mí mismo de la acumulación del millar largo de espectáculos vistos desde entonces...". (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 23 de enero de 1986).

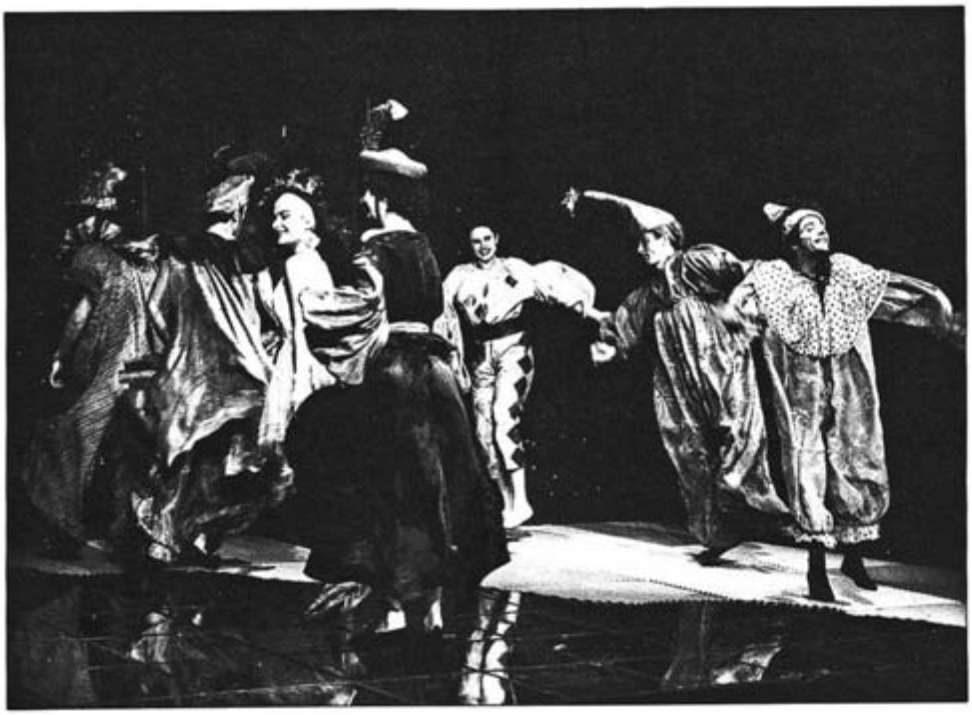
"...La reposición de esta inteligente, leve y un tanto envegecida Antaviana *cobra así la inquietante significación de una alternativa, como si el mirar hacia un atrás todavía reciente fuese una buena respuesta...".* (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 18 de enero de 1986).

"El tiempo no perdona y la memoria es a menudo un mágico prodigioso. (...) ¿Qué ha sucedido con Antaviana? *(...) yo recordaba un espectáculo brillante, vibrante, dinámico y lleno de poesía. (...) Y, sin embargo, el montaje es esactamente igual al que se hizo cuando se estrenó. (...) Ha pasado el tiempo y el público ya está habituado a ver otras cosas que no sean el más convencional teatro. (...) Acaso el espectador que se encuentre con* Antaviana *por vez primera ahora, sin nostalgias en el cerebro, puede que halle un mayor gusto y complacencia...".* (Julia Arroyo. "Ya". Madrid. 21 de enero de 1986).

GLUPS
Adaptación teatral de "Tranches de vie" de Lauzier. Dirección: colectivo. escenografía: Isidre Prunes y Montse Amenós. Música: Joan Vives. Intérpretes: Mercé Aránega, Pep Molina, Ricard Borrás, Bozzo, Miquel Periel, Anna Rosa Cisquella, Teresa Vallecrosa, Xus Estruch y Ferrán Rañé. Estreno: 23 de agosto de 1983.

"En todos los espectáculos hemos tocado la realidad cotidiana. Siempre nos hemos sentido llamados a situar encima del escenario a personajes reales y concretos, conocidos de cerca por el público y por nosotros, gente de la calle. En definitiva, los héroes de nuestro tiempo. Los protagonistas de nuestra película. Por eso siempre nos hemos mantenido alejados de los grandes temas del teatro clásico, de las abstracciones, de las metáforas, y creemos que con ello hemos conectado siempre con el interés del público: reconocerse, identificarse, conmoverse o reír con imágenes y sensaciones cercanas a uno mismo. En los espectáculos anteriores, la realidad quedaba matizada por el filtro de la poesía, de la ternura, de la magia y de la nostalgia. En este espectáculo, no. Eso no significa que no haya poesía; simplemente es una poesía diferente y destilada de los conciertos de rock, de los programas-concurso de la TV, de la estética de las discotecas, de los cómics, de los fanzines y de las rebajas de los grandes almacenes". (Programa).

"...Esto es un teatro completo —actores, danzas, ritmo, música, coros—, pero también interpretación perfecta, texto graciosísimo y sugerente del tránsito de nuestra sociedad presente: en el vocabulario y giros, tacos, porros y corazones, que hace ya tiempo que comenzaron en todo el mundo a aparecer tras los telones.
Todo sin extremismos ni partidismos cerrados, de forma que para todos pueda haber parte de halagos y hacer pensar que se está ante algo tan profundo como el teatro. Espectáculo organizado en cuadros, habitaciones de casas y establecimientos de ciudades y países del mundo, con otras tantas diapositi-



vas y reproducción de las voces e imágenes de las horas del mundo que nos tocó vivir a los que todavía estamos entre la discoteca y la barbacana..." (F. García Pavón. "Ya". Madrid. 22 de febrero de 1984).

"...Lo que cuenta es un espíritu colectivo que asume la totalidad del espectáculo, la coherencia formal entre la escenografía, el vestuario, la música, la coreografía, la interpretación, la estructura de la obra... y la desencantada visión de la vida moderna.
Glups *no deja, en el fondo, de plantear una serie disyuntiva. Porque si bien está dar la espalda a tantas falsas y retóricas explicaciones del comportamiento humano, si al teatro debemos exigirle que esté más cerca de lo que realmente pensamos o sentimos, no deja, a su vez, de ser inquietante esta reducción de la condición humana a una serie de respuestas casi mecánicas, con cierta atmósfera del zoológico.*
A fin de cuentas, el gran papel del teatro ha sido dar cuerpo a nuestra vida imaginaria, disparar las secretas preguntas y necesidades del hombre. Ante una obra como Glups, *más bien parecería que la imaginación es cosa de ser inferiores y que la sabiduría consiste en aceptar la vida como un aburrimiento o una crueldad inevitables e inamovibles..."* (José María Monleón. "Diario 16". Madrid. 4 de marzo de 1984).

"Llamaron generación perdida a la de Jack Kerouac y compañía. Pero para generación perdida, perdidísima, la que se dejó llevar por los suaves acordes de Lluís Llach en los años de la contestación y la que quiso hacer la revolución sin tener nunca tiempo material para ello. Del desencanto de estas gentes brotó el corrosivo humor de Lauzier y ha nacido Glups, *que no es otra cosa que una crónica incisiva y malintencionada de los supervivientes de los años dorados. Ahora les sucede que no entienden absolutamente nada de nada —el perplejo Joan L. Bozzo, en su papel de genio publicitario, repite constantemente: "ah, ah, ah"—, y en esto andan parejos con los jóvenes de hoy en día, cuya única ansia es que se les aparezca Corto Maltés. En fin,* Glups *ofrece un panorama sarcástico y musical de esta desquiciada época que nos ha tocado vivir, protagonizada por restos de naufragios y piltrafas humanas".* (F. R. "El Día". Zaragoza. 25 de mayo de 1984).

COMPAÑÌA DE TEATRO DAPERTUTTO. Madrid

MARI-ZARPA
De Calderón de la Barca. Dirección: Vicente Bastida. Escenografía: Raúl Ferrández. Intérpretes: Mariano Florez, Paco Redondo, Encarna Romero y Santiago Carrallo. Estreno: mayo de 1985.

EL REINO QUE VOLÓ
Del colecivo. Dirección: Raúl Ferrández. Escenografía: Mariano Flórez. Intérpretes: Paco Redondo, Encarna Romero, Raúl Ferrández e Ione Irazábal. Estreno: julio de 1985.

DI GIORNO. Valencia

SOY COMO SOY
De Di Giorno y J. Benlloch. Dirección: Di Giorno. Escenografía y vestuario: Jorge A. Castelli. Intérprete: Di Giorno. Estreno: 5 de diciembre de 1984.

EL DIABLO COJUELO. Madrid

¡VIVA EL DUQUE NUESTRO DUEÑO!
De José Luis Alonso de Santos. Dirección: Alberto Miralles. Escenografía: Manuel Gijón. Vestuario: Emilio Torrego. Música: Pedro Luis Domingo. Coreografía: Tente Barrachina. Intérpretes: Antonio Iranzo, Tito García, Luis Hostalot, Concha Goyanes, Berta Labarga, Álvaro Labra, Valentín Gascón, Quico Balaguer y Ramón García Martín. Estreno: 10 de julio de 1985 en el Templo de Debod de Madrid.

"Presenta el entremés una modesta compañía de cómicos que ensaya la pieza que habrá de representar pocos días después ante una corte ducal, a fines del setecientos. Entre el ensayo propiamente dicho y los problemas personales y colectivos de los actores se establece una tensión dialéctica que, en broma y muy en serio, plantea cuestiones graves. Pero en contraste con esa obra que preparan, escrita para halagar al duque, está el hambre de los comediantes mismos, constituidos en un microcosmos social". (F. Lázaro Carreter. Programa).

"Mientras los campos están despoblados por el hambre, la peste, la guerra y la muerte, su teatro sigue empeñado en mantener los conceptos del honor y la honra por encima de cualquier otra consideración en el ser humano.
En medio de este entorno hostil situo mi obra y uso para contar mis cosas a unos cómicos que encarnan la otra cara de la moneda de aquel nuestro gran siglo teatral, de oro por fuera y barro por dentro". (J. L. Alonso de Santos. Programa).

"La obra sufre ahora de un desplazamiento: no que sus ideas hayan caducado, sino que

"el mensaje" es insuficiente. Ha experimentado, al mismo tiempo, un crecimiento de volumen que le hace perder densidad. Las canciones son largas y de música pobretona, interpretadas con escasa convicción. Está infantilizada; lo que pudo ser teatro para adultos parece ahora destinado a aburrir un poco menos a los niños. Quedan siempre briznas de diálogo, situaciones originales, que no se abren bien paso entre los inútiles movimientos escénicos". (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 15 de julio de 1985).

"...Lo más saludable de Viva el Duque nuestro dueño *es la forma en que se nos muestra la mecánica de una representación de compañía ambulante. Alberto Miralles, también profesor de interpretación, ha hecho en este sentido un trabajo espléndido, aunque la labor actual, en ciertos momentos, sea vacilante y poco escueta. La escenografía y el vestuario, diseñados con bastante acierto, dan a la función una dimensión de "comic" que si no provoca la risa entre el auditorio, sí al menos la sonrisa".* (Javier Parra. "Ya". Madrid. 15 de julio de 1985).

"Alonso de Santos ha conseguido dotar a sus personajes de una gran realidad, en la que muchas veces no se sabe lo que es la ficción de la representación que se pretende o la vida misma de los actores, todo ello llevado con humor por estos personajes caricaturescos, en los que despunta un poco de humanidad, la sumisión y el temor hacia quien ostenta el poder. (...) Alberto Miralles, su director, ha dado al montaje una cierta naturalidad, puesto que mueve a los actores en el reducido escenario y utilizando el entorno natural del recinto al aire libre, donde los actores tienen que luchar, además de con su representación, con la que intentan ensayar, teniendo como fondo y base la picaresca tan propicia de aquellos tiempos". (L. López Sancho. "ABC". Madrid. 14 de julio de 1985).

DIONISOS, GRUPO DE TEATRO CLÁSICO. Andújar (Jaén)

MILES GLORIOSUS (EL SOLDADO FANFARRÓN)

De Plauto. Dirección: Francisco Palencia. Intérpretes: Vicente Tajuelo, Antonio L. Cantudo, Alberto J. Martínez, Manuel Ortega, Pedro Mañas, F. Javier Menéndez, Ana Jordán, Ángel Chamocho, Ana Jiménez, Rosalía Solas, Rafael Delgado, José L. Hidalgo y J. Manuel López. Estreno: 17 de mayo de 1985.

TEATROS DE LA DIPUTACIÓN DE VALENCIA. Valencia

FIESTARISTÓFANES

Basado en "La asamblea de las mujeres", de Aristófanes. Versión de Juli Leal. Dirección: Stavros Doufexis. Escenografía y vestuario: Mariscal. Máscaras: Nazario Regidor. Música: Pep Llopis. Intérpretes: Esperanza Roy, Manuel Barceló, Carlos Alberola, Cristina Andreu, Salvador Bolta, Ángel Burgos, Pilar Ferrer, Teresa Gascó, Lole Iriarte, Eladio Olmeda, Juan José Prats, Teresa Sánchez y Pepe Sobradelo. Estreno: 17 de julio en Peñíscola (Castellón). Es una coproducción de los Teatros de la Diputación de Valencia, el Centro Dramático de la Generalitat Valenciana y el Festival de Mérida.

En la página precedente, tres escenas de "Glups", espectáculo de Dagoll Dagom. (Fotos: Pilar Aymerich y Luis Laforga). Sobre estas líneas, "Viva el Duque...", de Alonso de Santos, en versión del Diablo Cojuelo.

"Plutarco decía de Aristófanes —siglos después de él— que "deforma la realidad y habla más al populacho que a los hombres selectos; su estilo es una mezcla de continuados disparates, y se hincha hasta lo inverosímil y se arrastra hasta la puerilidad. En su teatro no es posible dintinguir al padre del hijo, ni al ciudadano del labriego, ni al militar del burgués, ni al príncipe del lacayo. Su imprudencia no puede ser soportada sino por la plebe; sus agudezas son acres, violentas; sus gracias consisten siempre en retruécanos y juegos de palabras, en equívocos groseros, en alusiones retorcidas y difíciles. En él la finura se convierte en tosquedad; sus burlas son más dignas de ser silbadas que aplaudidas. Su alegría es desvergüenza. En suma, no escribe este autor para agradar a la gente culta, sino para excitar las pasiones más vulgares y torpes". Si se vuelve a representar Aristófanes, se puede también volver a publicar la crítica.

Fiestaristófanes *es, en realidad, un espectáculo de Stavros Doufexis, que tiene una fama mediterránea de director de escena. (...) Aristófanes odiaba la democracia y era un hombre que hoy llamaríamos de derechas; Doufexis, por la conveniencia del teatro en Grecia y en la ampliamente subvencionada España y, sin duda, por sus propias convicciones, trata de hacer una defensa de la democracia. Aristófanes señalaba su punto más bajo: caer en manos de las mujeres (significado profundo: los valores viriles habían perdido fuerza por la democracia); el director procura inclinarla del lado del feminismo. De donde al descoyuntamiento, a la falta de ilación del original y de la construcción actual se añade un desconcierto y una contradicción entre los textos mismos. Busca un espectáculo. Inventa máscaras de personajes de tebeo, busca anacronismos en la indumentaria para aproximarnos. (...) Inventa coplillas y canciones: no tienen gracia, ni musical ni verbal. Alarga la obra, la segunda parte —sobre todo— se despeña en la inconsistencia. Queda el sentido de fiesta: no termina nunca de arrancar. (...) Hay que dejar aquí una suspicacia: la anulación y conversión del texto, las coplillas añadidas, los chistes de actualidad —versión española, Juli Leal— buscan una anulación del autor; la máscara y el peplo, la del actor. Va todo hacia el espectáculo de Doufexis, a su aprovechamiento personal y, claro, a su responsabilidad...* (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 11 de agosto de 1985).

LA COMPAÑÍA DE DOS DUROS. Madrid

Se forma en Madrid en 1982, como compañía de teatro de calle. Comienzan siendo dos personas, Mercedes Carrión, peruana, y Donald Lehn, norteamericano, a quienes se les une poco después Antonio García Flores. Sus trabajos son, preferentemente, callejeros y de creación colectiva, salvo en el caso de *El hombrecillo,* para cuya realización han partido de obras de Beckett y J. Swift.
Actualmente, su repertorio se completa con: *Sueños y recuerdos,* espectáculo callejero y "clownesco"; *Diversiones,* juegos para espacios diversos; y *Don Demasiado y su circo de dos duros,* magia, malabarismo, peligro y cuentos cómicos.

EL HOMBRECILLO

Basado en los textos de Samuel Beckett. Intérpretes: Donald B. Lehn y Mercedes Carrión. Músico: Antonio Flores. Estreno: 1 de enero de 1985. Festival de Marionetas.

Dos personajes de Esperando a Godot, *ingeridos, digeridos y expulsados, toman vida propia en los cuerpos de los dos actores"* (La compañía de dos duros. Del programa de mano).

LA COMPAÑÍA ESCÉNICA DRAGÓN. Madrid

Fue creada en 1981 por iniciativa de Ángel Borge y debutó con la puesta en escena de *La cabeza del dragón,* de Valle-Inclán, representada hasta el año 1983.

En el intento declarado de dar a conocer el teatro clásico y la comedia del arte entre niños y jóvenes, estrenaron en la temporada 83-84 *Maese Patelín*, anónimo francés del siglo XV. El último montaje corresponde a *El médico a palos*, de Molière, estrenada en 1984.

EL MÉDICO A PALOS
De Molière. Dirección: Ángel Borge. Escenografía: A. Sancho. Vestuario: Izquierdo. Coreografía: R. Midence H. Intérpretes: Ángel Borge, Margot Martín, Daniel Iglesias, Ramón Midence, Luis Alonso, Isabel Cruz, Ana Coronado y Javier Prieto. Estreno: 7 de octubre de 1984 en el Circo Mecánico del Parque de Atracciones de Madrid.

COMPAÑÍA DRAMÁTICA ESPAÑOLA. Madrid

FUENTEOVEJUNA
De Lope de Vega. Dirección: José Osuna. Espacio escénico: C. Vidaurre y C. Vidaurre hijo. Figurines y ambientación: Elisa Ruiz. Coreografía: Elvira Sanz. Música: José Tejera. Intérpretes: Manuel de Blas, José María Vara, Mario Martín, María Fernanda d'Ocon, Miguel Ayones, José Vivó. Avelino Cánovas, Manolo Peña, Hector Colomé, entre otros. Estreno: 18 de septiembre de 1984 en el Teatro Lara de Madrid, después de su participación en el Festival de Almagro.

"...Dos objetivos que se ha señalado el experto relizador de los grandes del clasicismo español; han sido dar entidad de gran personaje colectivo al pueblo, a los habitantes de Fuenteovejuna, e intentar la recuperación del tratamiento del verso según una tradición del oficio de actor deteriorada cuando no perdida. Para lo primero, ha incorporado a la acción algunos labradores, con todo un coro de labradores y labradoras que componen el fondo vivo de los personajes fuenteovejeños con nombres propios como Frondoso, Barrildo, Mendo, Jacinta, Pascuala, etc. Tal vez el tratamiento plástico que se nos presenta en el Lara no sea el más afortunado. Resulta forzada esa envoltura bajo la cual yace el pueblo, pobre en simbolismo, sórdida en plasticidad, defectos que se agravan en la escena del ataque a la casa del Comendador que en ningún momento alcanza la eficacia trágica deseable. En cuanto a la dicción del verso se advierte una orientación hacia el silabeo obediente al orden estrófico y a la rima, tratando de evitar el sonsonete. Da un resultado aceptable. Apenas si en algunos momentos la medida se impone al fraseo y tiene dos excepciones notables: la magnifica dicción que hace Vivó de su texto, modelo de naturalidad estrófica, de valoración del sentido dentro del corte métrico y el énfasis de Manuel de Blas, tendente a romper la estrofa en favor del sentido, a prosificar el verso para fortalecer la expresión. (...) Hacía tiempo que no veíamos a María Fernanda d'Ocón, tan brillante actriz, sobre un escenario. Su Laurencia recorre la gama de sentimientos de la protagonista, el amor, la ilusión, el agravio que exige venganza, la ira de la mujer fuerte. Muy bien, muy exacta en el verso y a la par utilizándolo al servicio de un naturalismo justo de medida..." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 25 de septiembre de 1984).

EGREGIO BAGAJE. Valladolid

EGREGIO BAGAJE
De Juan Antonio Arranz Juárez. Dirección: Ángel Sanz Cubero y Juan Antonio Arranz. Escenografía: Ángel Sanz. Intérpretes: Juan Antonio Arranz y Jesús Puebla. Estreno: 22 de abril de 1985.

GRUP EINE DE TEATRE. Sta. Coloma de Gramanet (Barcelona)

EN LA RED
De Alfonso Sastre. Dirección: Rodolfo del Hoyo. Escenografía: Rosa Font, Joan María Aviño. Intérpretes: Mónica Larrazábal, Antonia Fernández, Mar Vilaseca, Fernando Baquero, María del Carmen Barbeiro, Ramón Martínez, Carmen Borreguero, Miguel Eduard Hernández, Joan María Aviñó, Francisco García. Estreno: junio de 1985.

TEATRO ELFO. Madrid

LA TORRE DE BABEL
De creación colectiva. Director: Alfonso Romera Fornoví. Música: Teatro Elfo. Intérpretes: Rafael Usaola Quesda, Benita Sanz Ramirez, José Luis Loque, Guzmán López Ayala, Carmen Olalla Lozano. Estreno: 28 de febrero de 1985.

Arriba, "El médico a palos", de Molière, por la Compañía Escénica Dragón. A continuación, tres imágenes de "Fuenteovejuna", de Lope de Vega, por la Compañía Dramática Española, bajo la dirección de José Osuna. En la página siguiente, Elisa Montés interpreta "Las prostitutas os precederán en el reino de los cielos", de José Luis Martín Descalzo. (Fotos: Fernando Suárez).

COMPAÑÍA DE ELISA MONTÉS. Madrid

LAS PROSTITUTAS OS PRECEDERÁN EN EL REINO DE LOS CIELOS

De José Luis Martín Descalzo. Dirección: Domingo Lo Giudice. Escenografía: Rafael Bórquez. Intérpretes: Elisa Montés. Estreno: 16 de diciembre de 1983 en el Real Coliseo de Carlos III de San Lorenzo de El Escorial. 8 de noviembre de 1984 en el Teatro Espronceda de Madrid.

"Dentro del teatro más específicamente católico, no ha solido faltar una corriente autocrítica, basada en la denuncia de la discrepancia entre la palabra evangélica y el comportamiento temporal de la Iglesia. Me guardaré mucho de atribuir a José Luis Martín Descalzo ninguna insinceridad, pero, en términos estrictamente sociológicos, quizá sea lícito sospechar que estas grandes autoinculpaciones forman parte del equilibrio de la injusticia. Porque, con la mano en el corazón: si la Iglesia es como en esta obra se nos dice, ¿qué sentido tiene seguir dócilmente sus orientaciones? Hay en esta visión, incluso exagerada, que nos ofrece Martín Descalzo de la miseria ética de la Iglesia católica, de insolidaridad con los pobres y los marginados, una oscura carga compensatoria, como si, después de oídas tales cosas, ya fueran más aceptables..." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 24 de noviembre de 1984).

"...Lo que yo he visto es un monólogo dramático, de brillante y apasionada escritura, en que una excelente actriz de mucho talento y muchos recursos, activa una verdadera acción dramática interior, en paralelo con un acontecimiento externo suficiente para la progresión y crisis de un argumento completo. La apoyatura facilitada por el suceso, al parecer del siglo pasado, libera el habitual peligro del personaje que piensa en voz alta y la historia entra en la confrontación realista y visible. En paralelo con la acción última —dos personajes con toda la soledad del mundo a cuestas—, funciona una intriga terminante —la separación forzosa de la prostituta y el Cristo— y relampaguea un teatro realista, valeroso, crítico y apasionado.
Sí, un melodrama. Una voz muy popular desde su nacimiento —con Goethe y Schiller, allá en el XVIII germánico— que ha nombrado, durante los últimos cien años, a ciertas propuestas escénicas, muy coloreadas por datos de la vida real, que fue costumbre subrayar en sus pasajes más apasionados con una música adecuada. La palabra se quedó para nombrar un cierto servicio a supuestos apetitos populares por las grandes emociones. Sin pagar las consecuencias, añadiría yo. Y aquí ya no sirve la denominación para el texto de Martín Descalzo. Su planteamiento es riguroso y permite poca evasión: hay que pagar con una reflexión personal. He tenido la impresión de que eso hacía la audiencia, con sus dos horas de silencio y sus ojos bajos a la salida del teatro. Hace dos mil años que el teatro apunta a estas dianas del drama consolador... (Enrique Llovet. "ABC". Madrid. 28 de noviembre de 1984).

COMPAÑÍA DE ELISA RAMÍREZ. Madrid

SALVAD A LOS DELFINES

Santiago Moncada. Dirección: Diego Serrano. Intérpretes: Elisa Ramírez, Julio Monje, Manuel Brun, Amelia del Valle, Gonzalo Santos. Estreno: 15 de mayo de 1985 en el Teatro Infanta Isabel de Madrid.

"Hace todavía muy pocos años, los teatros madrileños abundaban en este tipo de comedias. La audacia o mojigatería de los argumentos dependía de nuestra realidad política y de las evoluciones de los comportamientos sociales, pero, en términos teatrales, el patrón era el mismo: subordinación absoluta de los personajes al efecto teatral, al ingenio del texto y a la moraleja de la historia.
Santiago Moncada, que empezó haciendo un teatro difícil, ambicioso y desasistido, descubrió pronto la receta, a la que integró un tipo de consideraciones sexuales de asegurado éxito entre un público que llevaba décadas torturándose con el tema. (...) La tesis de la obra de Moncada es, como conviene a este tipo de comedias, ambigua. Y así, en la confrontación entre padres e hijos, estos últimos son los puros, pero también los ingenuos, los que hacen sonreír al espectador; mientras los otros, los padres, se quedan en esa desvergüenza inteligente, en una especie de encanallamiento confortable. Así que el espectador puede elegir, sin graves problemas, o, lo que aún es más astuto por parte del autor, añorar la ingenuidad perdida y aceptarse tal y como es en su madurez...". (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 18 de mayo de 1985).

"...Hay en Moncada, ya lo hemos señalado, una mezcla de gusto por lo "kitsch" y un recurso a estereotipos un poco cursis que, pasado algún tiempo, invitan a segundas lecturas, tal que si el escritor hiciera su juego desde un punto de secreta ironía. Diego Serrano ni lo ha oído y se atiene a una interpretación costumbrista de alta comedia, es decir, de "smoking" y traje de noche, puesto que el frac ya no se lleva. En un decorado ligeramente presuntuoso y un poco cursilón, a Elisa Ramírez le han puesto un tipo radicalmente equivocado que la desfavorece en el modelito que luce, en los ademanes y en la actitud, ¡Qué lejos de aquella fina interpretación de Amparo Rivelles, bajo la delicada batuta directiva de José Luis Alonso! Perdón por haber caído en comparación. Era inevitable..." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 25 de mayo de 1985).

ENEA. Puertollano (Ciudad Real)

EL PLAUTO

De Carlos Trías. Dirección: Pablo Céspedes. Escenografía: colectivo. Intérpretes: Emilio Gómez, José A. Ocaña, José María Torres, Vicente Redondo, Isabel Vergel, Manuela Muñoz, Miguel A. López, Eduardo Navarro, Pablo Céspedes, Gabriela Aviz. Estreno: finales de marzo de 1985.

TEATRO ENSAYO POPULAR. Málaga

Fue fundado en Málaga en 1972, dirigido por Jacinto Esteban, con carácter aficionado. Co-

"Café de Chinitas", del Teatro Ensayo Popular, de Málaga, y una escena de "La navaja", de Eduardo Quiles, por el Col.lectiu de Teatre Escena-I de Valencia. En la página siguiente, imágenes de los cinco espectáculos producidos por Espacio Cero de Madrid en esta temporada, "Camaralenta", en primer término y en la serie de la derecha, "La mandrágora", "El pequeño Frankenstein", "El bajo y el alto" y "Delante del muro". (Fotos: Fernando Suárez)

menzaron con un homenaje a Lorca que comprendía *La zapatera prodigiosa*, del autor granadino, y *Lorca frente a sí mismo*, de Ángel Rodríguez Díaz. En 1973 pasan a llamarse *Carrito de Tespis (TEP)* y centran su actividad en el teatro infantil y en la creación de aulas seminarios de expresión corporal, dicción, historia de teatro etc. En 1979, con el nombre primitivo y ya como profesionales, estrenan *Tres y una, cuatro* y *Ay, si papá levantara la cabeza*, ambas de Jacinto Esteban. En 1981, patrocinados por el Ayuntamiento de Málaga y en colaboración con otros grupos, estrenan *La hidalga del valle*, de Calderón de la Barca. *Café de Chinitas* es su estreno más importante de la temporada 84-85, al que hay que añadir *Las piedras ordenadas. Esa muralla*, de Antonio Rodríguez. Actualmente preparan una función infantil titulada *El último Robinson* y la reposición de *Tres y una, cuatro*.

CAFÉ DE CHINITAS
De Jacinto Esteban y el Tenorio erótico de Eloy Rosillo. Dirección: Jacinto Esteban. Música: Maestro Campoleón y Guillermo Carretero. Escenografía: Carlos Ximénez. Figurines: José Aguilera. Intérpretes: Pepito Vargas, M. Paz Redolí, Niño de Bonela, Sebastián Camps, Isabel, Carmen la Terremoto, Loli París, José Soleá, El Manuel, Emilia la Malagueña, Capote de los Claveles, Enrique Naranjo, Juan Santiago, Margarita Ruiz, Vicente Martínez, Rafael Estades, M. Carmen Yáñez, Ana María Ruiz, Cristóbal Borrero, Pepe Gallardo, Eduardo S. Bonela, Francisco Melero, José Gómez, Diego Gutiérrez, Miguel Ángel Crespo y María la Faraona. Estreno: 31 de enero de 1985 en el Teatro Alameda de Málaga.

"He tratado en todo momento de salirme de fechas, de citas políticas, donde quizás el espectáculo podría haberse hecho más intelectual, sin poder remediar que por graciosas y populares mencionar algunas anécdotas de la época. En resumidas cuentas, Café de Chinitas *es una función donde se unen baile, cante grande, cuplé, escenas de un D. Juan erótico que a tan buen término ha llevado el periodista y amigo Eloy Rosillo, y que en algunos momentos podrían resultar subidas de tono, pero que, según mi asesor, se han quedado en una lindeza comparadas a como se representaba en el famoso café. También añado un socarrón paso del siglo XVI y que se interpreta en exceso exagerado, como podríamos decir "agarrados a la cortina".*
No podía dejar de escribir sobre Café de Chinitas, tan malagueño, tan andaluz, lugar donde cantaron Piyallo, La Paula, la Niña de los Peines, D. Antonio Chacón, etc. Espero este sea el primer espectáculo que por popular llegue a todos los rincones y sirva para engrandecer humildemente nuestro patrimonio cultural y artístico". (Jacinto Esteban, programa).

COMPAÑÍA DE CÓMICOS ESCARNIO.
Caravaca (Murcia)

CLICIA
De Nicolás Maquiavelo. Dirección: Pedro Antonio Robles Sánchez. Escenografía: Pedro Antonio Robles Sánchez. Intérpretes: María Carmen L. Rueda, Mariano Martínez Iglesias, Pepe M. Navarro, Pedro A. Robles, Venancio Celdrán, Pepe Marín, Marisa M. Navarro, Mariano R. Donadeu, Bartolomé Hoyos, Asunción Fuentes, Mau Tudela, Andra, José E. Martínez Iglesias. Estreno: 9 de febrero de 1985.

COLLECTIU DE TEATRE ESCENA-I.
Valencia

Creado en 1983 y dirigido por Eduardo Quiles, está compuesto por artistas y técnicos valencianos, vinculados, en una u otra forma, al fenómeno teatral. En la temporada 84-85 produjeron dos espectáculos, *La navaja* y *La flor de las galaxias*, ambas de Eduardo Quiles, la última, de momento, fuera de repertorio.

Para la temporada 85-86 preparan *El frigorífico*, también del director.

LA NAVAJA
De Eduardo Quiles. Dirección: Eduardo Quiles. Escenografía: Equipo Setra. Intérpretes: Julio Salvi y Marina Martínez. Estreno: 10 de enero en la Sala Escalante de Valencia.

"Al autor, no hay duda, le importa más su obra La navaja *y las piruetas existenciales de Samuel, un ciudadano con la cabeza llena de pájaros y utopías liberadoras. Un extraviado personaje que va por ahí preguntando si es lunes o domingo, al mismo tiempo que se ofrece a retirar de donde haga falta los escombros de días fallidos".* (Monólogo de un programa de mano. Programa).

"A nivel teatral, pienso que está enmarcada dentro de lo que yo defino como teatro del personaje. A mí, como ser humano y como escritor, me interesa esencialmente el ser humano. Plasmar su problemática existencial en un escenario es uno de mis objetivos. Luego hay una estética de la liberación, en la medida que el personaje central, un ciudadano con alma de taumaturgo, intenta ser un pájaro li-

bre en una sociedad repleta de invisibles jaulas". (Declaraciones del autor al "Diario Levante". 10 de enero de 1985).

ESCUELA MUNICIPAL DE TEATRO Alcorcón (Madrid)

¿POBRES PERO HONRADOS O NO PAGAMOS?

De Darío Fo. Dirección: Francisco García-Muñoz. Escenografía: Talleres de la Escuela. Intérpretes: Eva Blanco, Rosabel Marcos, Juanjo Blázquez, Eduardo Chanero, José Manuel Aguado, Antonia de León, Matilde Castregán. Estreno: 15 de mayo de 1985.

ESPACIO CERO. Madrid

Se funda en 1978 por iniciativa de Ricardo Mac Kay y preparan la creación colectiva *Asa, Nisi Masa,* estrenada en la Sala Olimpia de Madrid en 1980, programada en el Festival "Off" de Aviñon en agosto del mismo año. Chete Lere y Pepo Oliva permanecen como responsables del grupo tras la marcha de Mc Kay, y, junto a Roberto Villanueva, estrenan *Pinocho,* año 1982, y *El Plauto,* de Carlos Trías, año 1983, obra esta con la que se presentan en el Teatro María Guerrero de Madrid (C.D.N.).

El pequeño Frankenstein, la Mandrágora, de Maquiavelo, y *Camaralenta,* de Eduardo Pavlosky son los montajes del año 1984. Los tres permanecen en repetorio durante el año 1985, junto a dos nuevos estrenos: *El bajo y el alto,* de Agustín del Rosario, y *Delante del muro,* de Antonio Fernández Lera.

LA MANDRÁGORA

De Nicolás Maquiavelo. Dirección: Roberto Villanueva. Escenografía vestuario y máscaras: Roberto Villanueva. Música: José Páez. Intérpretes: Chete Lera, David Fernández, Sixto Cid, Nieves Botella, Pepo Oliva y Aurora Montero. Estreno: 8 de Septimbre de 1984 en Benavente (Zamora).

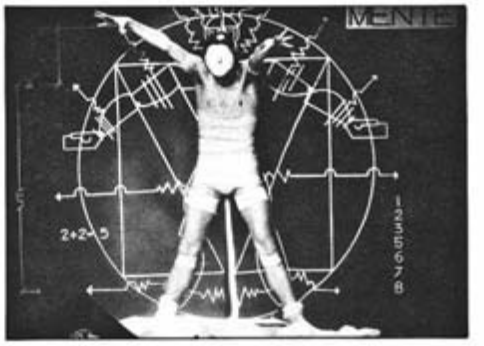
"Hay en La Mandrágora *una contraposición (...) entre la burguesía cortesana y el hombre emprendedor. Y nos interesa señalar cómo en la concepción moral de la comedia renacentista el autor vuelca sus simpatías sobre el hombre emprendedor".* (Programa).

"Esta Mandrágora *ocupa dentro de la historia del teatro el polo opuesto al de la representación sacra medieval. No es inocencia ni simplicidad: es la burla más atroz de la casuística católica".* (Dossier, Espacio Cero).

EL PEQUEÑO FRANKENSTEIN

Adaptación de José Páez. Dirección: José Páez. Escenografía y vestuario: Roberto Villanueva. Música: José Páez. Intérpretes: Sixto Cid, Alejandro Creste, Aurora Montero, Arturo Chillida y David Fernández. Estreno: 4 de septiembre de 1984 en Cabra (Córdoba).

"Obra infantil basada en el mito romántico del científico y su monstruosa criatura. Espectáculo en el que el juego circense y la música son los dos acentos primordiales. Se configura entonces una suerte de opereta infantil, de la mano de tres alocados personajes: el atormentado doctor, su simpático ayudante y Ágata, la misteriosa amiga de ambos. (Dossier).



CAMARALENTA
De Eduardo Pavlosky. Dirección: Roberto Villanueva. Escenografía y vestuario: Roberto Villanueva. Intérpretes: Pepo Oliva, Chete Lera, Nieves Botella y Aurora Montero. Estreno: 12 de septiembre de 1984 en el Teatro Avenida de Manzanares (Ciudad Real). Cabe destacar su participación en el Festival Internacional de Teatro de Manizales (Colombia).

"La obra tiene como tema central la historia de un boxeador que fue un gran campeón y que, posteriormente, es olvidado y abandonado a su mala suerte. La obra pone de manifiesto la desintegración de un ser humano que había sido sostenido por la sociedad mientras era utilizable". (Dossier, Espacio Cero).

"Mis personajes traducen mi mal. No hay gestos reparadores en mi teatro; hay odio, perversión, resentimiento, violencia abismal. No hay amor por nadie". (Eduardo Pavlosky, autor).

"...(Camaralenta) ... va más allá de su forma; es, sobre todo, el retrato de ese hombre que se hunde en la nada, en el miedo, en la angustia, de donde pueden deducirse símbolos, alegorías, alusiones a un fragmento de la historia del pensamiento teatral contemporáneo al que la obra pertenece: el existencialismo, el absurdo. (...) La obra tiene una interpretación muy adecuada. Pepo Oliva saca del boxeador que se funde, todo el partido realista posible, toda la dosis de ingenuidad, primitivismo y pérdida de identidad y de contacto con el mundo; es capaz de estar al mismo tiempo dentro de un arquetipo muy conocido y de revelar su trascendencia; y Chete Lera no se limita a ser el espejo, el interlocutor, el otro, sino que da al suyo una profundidad y una desesperación propias.
Aparte de los valores personales de los dos actores, Roberto Villanueva les ha dirigido de manera que a la acción externa se una el misterio, lo inefable, lo angustioso". (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 13 de julio de 1984).

"Pavlosky —de cuya extensa obra destaca El señor Galíndez*— es un importante psiquiatra. Y buena parte de sus obras lo reflejan. Tal es el caso de esta* Camaralenta*, análisis severo, despojado, de la conducta de un ex-campeón de boxeo. Las relaciones de este personaje, sus recuerdos, su degradación aparecen en términos que oscilan entre el más absoluto realismo y un aire fantasmal y onírico".* (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 2 de diciembre de 1984).

"Si no fuera por la fuerza del texto, estaríamos ante un filme de los tiempos de Charlort. Sólo que este film es un drama que excava en los hondones del fracaso, de la degradación humana, del sexo, de las oscuras obscenidades consistentes en la observación, en el consentimiento, juego de tres personajes igualmente degradados, aunque en distintas maneras: el manager, asido como una lapa, como una ladilla, a lo que queda de aquel ser, y la prostituta sumisa, dispuesta a satisfacer las más bajas obsesiones de los hombres". (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 15 de julio de 1984).

EL BAJO Y EL ALTO
De Agustín del Rosario. Dirección: Roberto Villanueva. Intérpretes: Chete Lera, Pepo Oliva y Sixto Cid. Estreno: 28 de enero de 1985 en la Sala Minerva del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

"A partir del texto original hemos realizado unas variaciones dramáticas. Los dos personajes de la obra expresaban una relación clásica entre amo y esclavo, mientras la versión que ahora estrenamos desmenuza el texto y lo distribuye entre tres personajes, haciendo más complejas, y probablemente más reales, las relaciones alto-bajo-alto, como relaciones humanas de dominación". (Dossier, Espacio Cero).

"El grupo Espacio Cero, tiene ya una tradición de buen teatro de ensayo y el director, Roberto Villanueva, muy buena calificación. En esta puesta en escena lo confirman. La representación de El alto y el bajo *dura poco más de media hora: el tiempo máximo tolerable para las condiciones de respiración y calor de la sala, y para la acción única de la obra".* (Haro Tecglen. "El País". Madrid. 30 de enero de 1985).

"Sin duda, lo más interesante es el trabajo actoral, la violencia de los comportamientos sadomasoquistas, la búsqueda de un teatro límite en el que ya no es posible "componer" los personajes según las viejas tradiciones psicológicas. Imposible acceder a esta propuesta actoral de Roberto Villanueva y Espacio Cero sin la cercanía del espectador, que encuentra en ella un modo distinto de integrarse al lenguaje corporal del escenario". (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 2 de febrero de 1985).

"Estamos, pues, ante un trabajo de laboratorio dramático. (...) Tres actores "en trance" recitan y gritan un texto de frases más o menos inconexas, incoherentes y repetitivas.../... mientras se intercambian los roles de las relaciones clásicas de amo y esclavo, dominio y sumisión". (Julia Arroyo. "Ya". Madrid. 30 de enero de 1985).

DELANTE DEL MURO
De Antonio Fernández Lera. Dirección: María Ruiz. Intérpretes: Aurora Montero, David Fernández, Chete Lera y Pepo Oliva. Estreno: 24 de abril de 1985 en la Estación de Chamartín de Madrid.

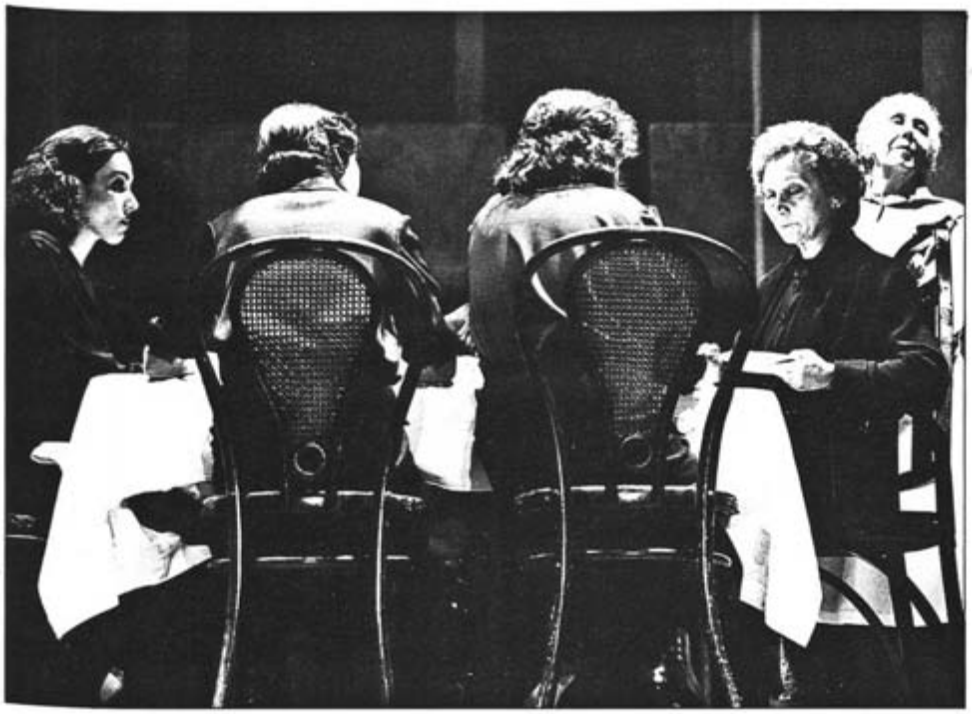
TEATRO ESPAÑOL. Madrid

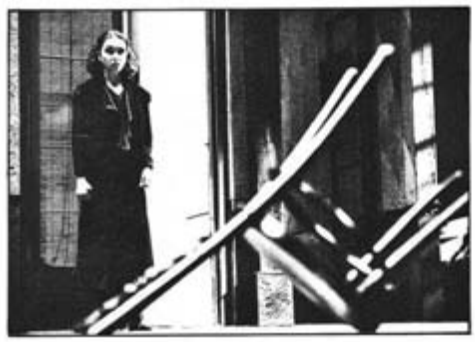
Creado en 1582 como Corral del Príncipe, el Teatro Español es uno de los edificios teatrales más veteranos de España. Desde 1980, restaurado tras el incendio de 1975, pasa a depender del Ayuntamiento de Madrid, que desde esa fecha lo mantiene como centro de producción. Desde entonces han sido sus directores José Luis Alonso, José Luis Gómez y Miguel Narros. Además de centro de producción de espectáculos, el Teatro Español se configura, de acuerdo con su diseño de teatro público como un espacio abierto al estudio y la divulgación de los acontecimientos teatrales, realizando una serie de actividades: conferencias, publicaciones, seminarios, ciclos, conciertos, lecturas o exposiciones que generalmente tratan de abundar en la obra de los autores que programa. Ese ha sido el caso de Federico García Lorca en esta temporada, a propósito de la producción de "La casa de Bernarda Alba", espectáculo que ha realizado una importante gira por otras ciudades del país".

LA CASA DE BERNARDA ALBA
De Federico García Lorca. Dirección: José Carlos Plaza. escenografía: Andrea D'Odorico. Vestuario: Pedro Moreno. Ambientación: Eduardo Naranjo. Intérpretes: Mari Carmen Prendes, Eva Gerr, María Molero, Arantxa Romero, Berta Riaza, María Rus, Paula Borrel, Ana Guerrero, Carmen Vidal, Mercedes Martínez, Consuelo Pascual, Paloma Catalán, Mercedes Calvo, Herlinda Cembrero, Pilar Bayona, Ana Belén, Enriqueta Carballeira, Mar Díez, Paca Ojea, Aurora Redondo. Estreno: 16 de noviembre de 1984 en el Teatro Español de Madrid.

"Este espectáculo es nuestro tributo a Layton; un hombre cuyo trabajo durante tantos años en favor de la escena española ha sido injustamente ignorado. Y aquí se puede observar el resultado, aparte de los directores, por unas actrices que han estado tiempo con Layton, como Enriqueta Carballeria, Ana Belén, Paca Ojea, Mar Díez... Además, hay una afinidad en cuanto que el teatro no es para que alguien se luzca, sino para que lo vea el público.
Al abordar este montaje, la premisa básica ha sido su actualización, qué le dice hoy a la gente. Nos encontramos ahora en un sistema social aparentemente no represivo, por eso nuestro interés se ha centrado en el interior de la casa, en la situación de las hijas. ¿Por qué no salen, qué razones les llevan a no tomar esa decisión? (...) Por tanto, hay que incidir en el miedo a lo desconocido, en el temor que siente el ser humano a su propia imaginación para encontrar soluciones". (Declaraciones de José Carlos Plaza a "Diario 16". Madrid. 16 de noviembre de 1984).

"...A Plaza le interesa otro camino, conectado también, sin duda, con su probada capacidad y formación para la dirección de actores. Se trata de que sean los personajes, a través de la acción, en un espacio y una luz privados de estilizaciones significativas, quienes, dentro del más absoluto realismo, conduzcan la acción dramática y sea ésta, y sólo ésta, la que nos lleve a la reflexión crítica. La confrontación de este montaje con las versiones que guardamos en la memoria es evidente. Así, por ejemplo, si las voces finales de Bernarda, reclamando el silencio y la ocultación del suicidio de Adela, parecían, en otros montajes, la decisión autoritaria e implacable que reafirmaba el carácter carcelario de aquella casa y aquella vida, en el montaje realista de Plaza adquiere la significación del grito inútil, de la tiranía que, más pronto o más tarde, será vencida por la realidad.
Podrían escribirse muchas cosas de esta Bernarda*, seria, rigurosa, fresca, distinta. Incluida la referencia al desamparo de algunos momentos de la obra, que resisten con dificultad el tratamiento a que Plaza y sus actrices lo someten. Quizá —y este es otro tema teatral*





Distintas escenas de "La casa de Bernarda Alba", de García Lorca, con dirección de José Carlos Plaza, producción del Teatro Español de Madrid (Fotos: Fernando Suárez).

apasionante— porque en la obra conviven varios estilos y el mundo de la loca María Josefa debe ser tratado de manera distinta al de las sólidas Poncia y Bernarda.
Hay siempre en Lorca un halo poemático, una elaboración conscientemente convencional, que Plaza sitúa a la luz inmisericorde de un realismo absoluto, con resultados dispares, aunque generalmente convincentes..." José Monleón. "Diario 16". Madrid. 18 de noviembre de 1984).

"*...Parece que José Carlos Plaza ha querido conciliar esta pugna permanente de los elementos dramáticos que aparecen en* La casa... *como si la verosimilitud del drama tuviera que radicar en la atenuación de estos elementos y no es su radical, dramática, riquísima oposición. A partir de ello, todo el montaje resulta fallido. Y, lo que puede ser más grave, viene a confirmar la extendida opinión entre prestigiosos críticos y estudiosos, de que* La casa..., *como otras obras de Lorca, es un drama falso, irracional, antiteatral, donde el conflicto y el lenguaje resultan inverosímiles.*
El vivo contraste lorquiano ha sido sustituido por un espacio que representa un interior de la pequeña burguesía andaluza. Y en ese espacio el drama resulta, en efecto, falso e inverosímil. Las claves no sólo no han sido potenciadas, no sólo han dejado de desarrollarse con imaginación, sino que se ha prescindido de ellas. Como si de un drama rural benaventino se tratara. Y, naturalmente, Lorca se viene abajo..." (Enrique Centeno. "Liberación". Madrid. 18 de noviembre de 1984).

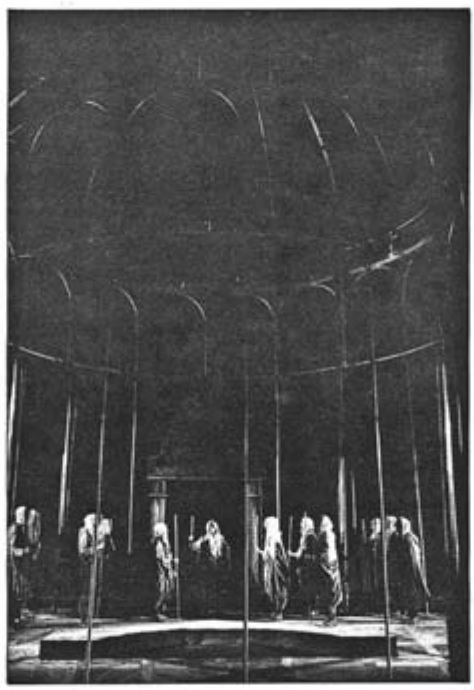
"*...Todo ello hace de esta* Bernarda Alba *un ejemplo del respeto a un autor, sin mengua de las aportaciones complementarias que acerquen su texto a la comprensión y la emoción del espectador. Un brillante trabajo. Teatro verdadero en el que la palabra vertebra con su brillo diamantino, tornasolado, la estructura dramática y la hace ondular gallardamente en los valores melódicos de su completa significación. Teatro serio, al fin, para darle a un poeta la dimensión a la que tiene derecho*". (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 18 de noviembre de 1984).

"*...La forma de interpretar* La casa... *que ofrece José Carlos Plaza en el Español es distinta. Va como hacia atrás en el tiempo de Lorca y descubre sus materiales de origen, de antes de su propio destello de innovación: el drama rural, quizá la zarzuela,* La hija de Jorio, *de D'Annunzio, o* La malquerida, *de Benavente. Le añade lo que se llamó "la exasperación naturalista" de Antoine; la reducción del protagonismo a la población del escenario, el culto al objeto, la superstición de lo cotidiano. Un naturalismo teatral, también de la época reconstruida: el sistema respiratorio en la dicción de los párrafos, su corte en palabras sonoras más que en el sentido de la frase, la reducción a lo gracioso de algunas situaciones dramáticas para aliviar las tensiones... Gustaría ver este trabajo municioso y completo aplicado, por ejemplo, a* Cavalleria Rusticana, *de Verga, que estaba escrita para ser representada así.*
De todas maneras, el sistema de volver atrás para despiezar una obra que fue tomada como de ruptura y capaz de marcar la caducidad de lo anterior afrece un gran interés de investigación. Es un Lorca de antes de Lorca..." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 18 de noviembre de 1984).

COMPAÑÍA ESPAÑOLA DE TEATRO CLÁSICO. Madrid

LA ORESTIADA

De Esquilo. Versión: Domingo Miras, Manuel Canseco. Música: Miguel del Barco. Figurines: Lorenzo Collado y Canseco. Escenografía: Manuel Galán. Dirección: Manuel Canseco. Intérpretes: Mario Martín, Francisco Portes, Julia Trujillo, Juan Calot, Miguel Palenzuela, Amparo Pamplona, Manuel Gallardo, Jaime Blanch, Manuel Tiedra, Lola Muñoz, María Jesús Sirvent, Joaquín Amores, Vicenta Domínguez, Luisa Sala, Ramón Pons, María Silva, María del Puy. Estreno: 20 de julio de 1985 en el Templo de Debod de Madrid.



"La Orestiada", de Esquilo, en dirección de Manuel Canseco por la Compañía Española de Teatro Clásico. (Fotos: Fernando Suárez). En la página siguiente, "Flasch" y "Sonidos negros", dos espectáculos de Esperpento/Mediodía, Teatro de Repertorio.

"*...Manuel Canseco, en su* Orestiada, *ha llevado a cabo durante tres meses ensayos maratorianos diarios de hasta catorce horas, y el monto total del espectáculo se aproxima a los veintiséis millones de pesetas. El esfuerzo de Canseco ha sido cuantioso, terrible, a veces incomprendido y luchando contra corriente, pero su digno quehacer no está acompañado de los soberbios resultados que tan gran pasión puesta al servicio de una idea teatral de* La Orestiada *merecería, porque la reducción a tres horas y media de las seis horas de la tragedia original no hace que pierda efectividad el conjunto dramático unitario de las tres piezas que componen la magna tragedia de Esquilo, pero existen otros problemas que rompen el equilibrado molde originario de la pieza estrenada 458 antes de Cristo en el corazón de Atenas (...) La dirección de Canseco, sin acierto, merecía un mejor logro, porque Canseco se ha vaciado en esta aventura y ha tenido las agallas imprescindibles para vincularse a un acontecimiento teatral que otros con mejores medios humanos y mayores vuelos técnicos ni siquiera han intentado...*" (Carlos G. Osuna. "Ya". Madrid, 30 de julio de 1985).

"*...Modesta, sencilla y leal, esta representación excluye, en cambio, toda imaginación. Mantiene los largos relatos de la historia de los Atridas; la tragedia —y lo teatral, en el sentido que damos hoy a esta parte de la literatura dramática— empieza realmente con el monólogo de Casandra, probablemente el fragmento más bello de Esquilo; la voz rasgada y auténticamente trágica de Amparo Pamplona y su figura de gesto medido lanza el gran párrafo donde se mezcla el pasado, el presente y el porvenir, y todo sube de tono. (...) Los coros están gravemente afectados por la música monjil de Miguel del Barco, y gustaría que fuesen más unánimes; muchos actores sostienen el vicio de cortar las frases para respirar donde les parece y de acentuar o recalcar palabras que a ellos les parecen significativas y, en general, se va un tonillo al final de las frases...*" (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid, 3 de agosto de 1985).

"*...Julia Trujillo hace una Clitemnestra vigorosa, de clara dicción, que sólo alcanza cierta densidad trágica en su escena final con Orestes. Amparo Pamplona, hace, muy a su peculiar manera, una Casandra obstinada en sus alucinaciones que nadie creerá. Están sobrios, encajados, Palenzuela en Agamenón, Gallardo en Egisto, más dramático Blanch en Orestes, Lola Muñoz en Electra, Luisa Sala en Pitia, Pons en Apolo y María de Puy en Atenea. Capitanean los coros con eficacia, Portes, María Jesús Sirvent y María Silva. Están disciplinados, funcionales, los actores y actrices en los coros. Se ajusta la música a unos subrayados inevitablemente modernos de la acción trágica. El espectáculo alcanza un valor didáctico estimable y una calidad plástica suficiente y superadora de los necesarios, inevitables*

anacronismos. Hay, por decirlo así, un atinado equilibrio entre la arqueología dramática y el espectáculo para públicos de nuestro tiempo... (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid, 1 de agosto de 1985).

ESPERPENTO/MEDIODIA TEATRO DE REPERTORIO. Sevilla

Un grupo de actores y actrices, procedentes del Teatro Universitario, crean en 1968 Esperpento, compañía de Teatro Independiente con vocación de teatro estable. Comienzan su trayecto con *Antígona* (Sófocles/Brecht) y, en 1973, se dividen en dos grupos de trabajo. Uno de ellos, Esperpento, dirigido por Pedro Álvarez Ossorio, y el otro, dedicado preferentemente a Andalucía, dirigido por José M.ª Rodríguez Buzón, bajo el nombre de Teatro del Mediodía.
Esperpento —grupo en cuyas filas participó el actual vicepresidente del gobierno, Alfonso Guerra— y Mediodía vuelven a unirse en 1979, para formar la sociedad Teatro de Repertorio. Su trabajo, en el que figuran nombres como Shakespeare, Brecht, Valle-Inclán, Calderón, Adamov, Cervantes, Tolstoi o Karl Valentin, está especialmente preocupado por profundizar la reflexión en torno a la cultura tradicional andaluza.

FLASCH (FLASH)

A partir de textos de Karl Valentin. Traducción: Hiltrud Hengst. Dramaturgia y dirección: Pedro Álvarez Osorio. Escenografía: Antonio Pérez Escolano. Música: Francisco Aguilera. Coreografía: Pilar Pérez Calvete. Intérpretes: Consuelo Trujillo, Manuel Monteagudo, Juan Montilla, Antonio Campos, Fernando Bulnes y Aurora Sánchez. Estreno: 15 de noviembre de 1984 en el Gran Teatro de Huelva dentro de la Muestra de Teatro Andaluz.

"Flachs *(Flash) es un espectáculo de cabaret en el que la singular personalidad de sus componentes provoca un constante conflicto. Música en directo, números bailables, equilibrismo, magia y canciones envuelven en un ambiente frívolo de divertimento a un público que desde el inicio forma parte del espectáculo"* (Programa).

"Querido hombre, querida mujer, querido público, querida pública: Te escribimos estas letras porque, como normalmente no vas al teatro, para que por lo menos no perdamos el contacto. Además nos han dicho que el título de nuestra obra no se entiende bien (Flasch), *y por eso lo hemos traducido en el paréntesis (flash). (...) Creemos que todo se solucionaría si pusieran el teatro obligatorio y, así, todos tendríamos que ir al teatro obligatoriamente"* (Programa).

"...Flasch *pretende ser, al parecer una parodia de los espectáculos de cabaret, pero lo es de manera tan torpe, que se convierte en caricatura de sí misma. Durante la escasa hora y cuarto que dura la función, seis actores, de los cuales tres son además músicos, intérpretan diversos números de cabaret, que compiten en sosería. Se pretende lograr una participación del público que ni remotamente esboza una risa o aplaude. Se improvisa a raudales y los chistes y gags ensayados tienen la pólvora mojada..."* (J. R. J. "El Día". Zaragoza. 12 de enero de 1985).

"...El Flasch *de Esperpento es un montaje divertido. Una visión ruinosa de un cabaret en el que todo sale mal, una fiesta en la que los invitados se ponen bordes, los músicos desentonan y los guapos son feos. De la caja china no salen objetos maravillosos, sólo suministros, las sutilezas retóricas son trabalenguas y los trabalenguas se encabritan y filosofan atrevidos. El circo, la dialéctica del clown y el augusto con una malicia inusual.*
Flasch *es una creación de actores. Un trabajo de recuperación de un modo de actuar: el mundo visionario de Karl Valentín. Sus pretensiones se cumplen en un grupo de intérpretes disciplinado y eficaz..."* (Pedro Barea. "La Gaceta del Norte". Bilbao. 6 de junio de 1985).

SONIDOS NEGROS

De José A. Moreno Jurado, Antonio A. Lapeña y José M. Rodríguez Buzón. Dirección: José M. Rodríguez Buzón. Espacio Escénico y vestuario: Juan Ruesga. Máscaras: Alcides Moreno. Coreografía: Pepa Coral y Pilar P. Calvete. Intérpretes: Martín Vega Sanz, José M. Padilla, Rosario Lara, Juan Dolores, Canela Terriza, Pepe Vantura, María del Mar Fernández, Macarena Béjar, Elena Camúñez, Juan Ortega y Juan Didier. Estreno: 7 de febrero de 1985 en Alcalá de Guadaira (Sevilla).

"El hacer ahora Sonidos negros *tiene la coherencia de seguir una línea dramatúrgica en la que el espectáculo era hablar, desde el punto de vista conceptual, de la cultura tradicional en un ejemplificación escénica de nuestra cultura, tomando como motivo central el duende de la célebre conferencia lorquiana pero que es, en fin, una llamada de atención a esa cultura tradicional en Andalucía, que nunca estuvo suficientemente atendida".* (J. M. Rodríguez Buzón, director de la compañía, en declaraciones al "Diario de Granada").

"...Teatro del Mediodía presenta un espectáculo fundamentalemente flamenco, en busca del duende que puede surgir del cante, el baile y la poesía andaluces (...) La teoría lorquiana se desarrolla en clave escénica, con apoyatura pantomímica para la narración. Los hilvanes están a cargo del diálogo de los personajes-símbolo, encarnados por José M. Padilla y Martín Vega Sanz, quienes, pese a la debilidad dramática del texto, ejecutan magníficas interpretaciones, superando la ruptura de ritmo que el coloquio representa frente al ritual festivo..." (Martínez Velasco. "ABC". Sevilla. 12 de abril de 1985).

"...Pero la apuesta de Rodríguez Buzón al frente de T. del Mediodía llega, incluso, a incorporar sin cortapisas el elemento cálido por primera vez en la trayectoria de este grupo. No sólo por el cambio de concepción lumínica o de introducción en vivo del elemento sonoro, sino también y esto es más sorprendente, porque todo es un desmenuzamiento de elementos teóricos y de puesta en escena no al servicio de un efecto de distanciamiento auspiciado por la reflexión exhaustiva, sino mediante una nueva dimensión sensorial que hace que lleguen al corazón antes que al intelecto los hallazgos y propuestas del trabajo realizado. Quizá por ello, el elemento visceral se alíe con la peculiar puesta en escena y se vuelva sobre sí mismo favoreciendo las opiniones más diferentes en el espectador que asiste a Sonidos negros". (M. Martín Rubi. "Ideal". Granada. 11 de marzo de 1985).

LOS ESQUIZOS. San Feliu de Llobregat (Barcelona)

EL GENERALITO

De Jorge Díaz. Dirección: J. Delgado. Escenografía: colectivo. Música: Zape. Intérpretes: Iluminada Ramos, Mercedes Sierra, Carmen Sánchez, Juan Carlos Alonso, José Moreno. Estreno: mayo de 1985.

TEATRO ESTABLE DE MARBELLA. Marbella (Málaga)

Como consecuencia de la desaparición de la Compañía de Actores del Teatro Municipal de Marbella, creada en 1981, se forma el Teatro Municipal Estable de Marbella en noviembre de 1984, bajo la dirección de Miguel Gallego. La obra con la que intentan darse a conocer es *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín,* de García Lorca, que estrenan en ene-

ro de 1985. Tras veintitrés representaciones, y debido a dificultades económicas, el grupo se disuelve al final de la temporada.

AMOR DE DON PERLIMPLÍN CON BELISA EN SU JARDÍN
De Federico García Lorca. Dirección y escenografía: Miguel Gallego. Intérpretes: Juan Caracuel, Auxi Tapia, Mercedes Carrillo, Marcelo Pellicer, Victoria Mora y María Bel Rey. Estreno: enero de 1985.

TEATRO ESTABLE DE NAVARRA. Pamplona

Nace en 1978 de la mano de Juan Pastor. Por sus filas han pasado cientos de nombres importantes del teatro español, entre los que destacan los miembros del TEC (Layton, Paca Ojeda, José Carlos Plaza...), a quien el TEN ha estado estrechamente vinculado.
Entre sus montajes destacan *La boda de los pequeños burgueses,* 1981; *Ameli-Catalina,* sobre textos de Artaud, y *En el quinto cielo,* de Mastrosimone, ambas en 1985. *Abismo,* de José Laínez, premio Artur Carebonell 1985, y *Cuatro mujeres,* de Pascual Gens, son sus últimos trabajos.

ABISMO
De José Laínez. Dirección: José Laínez. Intérpretes: Ángel Sagües y Javier Ibáñez. Estreno: Festival Internacional de Sitges de 1985.

...Abismo, *intriga, inquieta, hace pensar. Pero no es bastante, quizá porque el espectador se le lleva por el camino de una cierta incomprensión, de un enfatismo elitista. Algo así como trampeándole —si esto tiene premio es que será bueno, se dice así mismo el desorientado— para que se coma las dudas y el aburrimiento. Porque, ¿pasan tantas cosas entre los cuadrángulos que forman los tubos de la estructura metálica? No, ¡que va! Analizándolas, apenas llegarían a unas cuantas, eso sí, definitorias y definitivas.*

Hacer vanguardia de esto. Jugárselo, renunciar al público inmenso para elegir el público intenso. El TEN se la ha jugado y ya sólo por su decisión merece el aplauso. (...) La búsqueda de expresividades es una aventura apasionante que nos lleva a encuentros parecidos a este de Abismo, *donde las economías de medios técnicos y humanos priman sobre todo lo demás...".* (C. B. "El Correo Español". Bilbao. 7 de septiembre de 1985).

...La historia que se impone a los espectadores basa su fundamento en la relación sexual entre los dos personajes. La homosexualidad como un arco iris de deseo buscado. Para bien y para mal, esa homoxesualidad recorre todo el arco de color, todo gira a su derredor. Tal vez el acto sexual, en ese contexto sin palabras, es la imagen que más posibilidades ofrece de comprensión a los espectadores. Quizás no han sabido contar con el cuerpo las demás sensaciones o no se han querido destacar, justamente para que quede como la sensación verdadera y profunda el acto homosexualizado...". (José Luis Merino. "Deia". Bilbao. 6 de septiembre de 1985).

TEATRE ESTABLE DEL PAÍS VALENCIA. Valencia

DOÑA MARGARITA
De Roberto Athayde. Dirección: Carmen Portaceli. Intérprete: Teresa Lozano. Estreno: 7 de febrero de 1985 en la Sala Escalante de Valencia.

"Doña Margarita *es una metáfora sobre el poder de los diversos poderes: el de la cultura, el de la palabra, el político. No desdeña un lenguaje agresivo, ni la definición de un escepticismo desesperanzador ante la evidencia de que todo, en efecto, puede ser nombrado. Uno puede preguntarse por lo que le queda cuando cualquier sentimiento, incluso el más enrevesado, es suceptible de ser resumido en palabras. Lo que se cree propio resulta tener una nomenclatura universal. Y hasta es posible que las cosas existan precisamente porque pueden ser nombradas".* (Declaraciones de Carmen Portaceli a "Liberación", 7 de febrero de 1985).

"...(La del feminismo)... es una consideración que también forma parte de nuestro trabajo. Difícil sería que se debiera a algo tan deliberado como el azar. Algunas peculiaridades de las mujeres fundamentan el propósito feminista; nosotras las mostramos, exponemos esa clase de particularidad. A partir de ahí, el entendimiento puede ser diverso". (Declaraciones de Teresa Lozano, actriz, a "Liberación", 7 de febrero de 1985).

"...Sugerente e ingenioso, aunque en ocasiones reiterativo, el texto de Roberto Athayde llega a resultar apasionante gracias a la labor conjunta de dos mujeres: Carmen Portaceli, su directora y Teresa Lozano, su Intérprete. El espectáculo está dotado de un ritmo furioso, donde los silencios son meras contenciones, y gracias a ello se sufren pocos baches. Durante más de una hora y media, la atención no decrece; tal es el grado de posibilidades —léase alucinaciones— al que llega el personaje central, extremadamente decadente, tan bien construido sobre el escenario. Teresa Lozano pone de manifiesto sus dotes como actriz cómica, desbordando en todo momento energía en forma de cinismo y acidez. Está perfectamente equilibrada en ese desequilibrio sin elección que encierra la maestra, llenando completamente el escenario y manejando al público-alumno, mediante actitudes y disquisiciones hilarantemente estrafalarias". (Jaime Pujol. "Levante". Valencia. 28 de febrero de 1985).

TEATRO ESTABLE DE VALLADOLID. Valladolid

Nace en 1976, a partir del Aula de Teatro de la Universidad. La base de sus componentes está constituida por el grupo Corral de Comedias, que venía trabajando desde 1968. Entre ambas formaciones han acumulado catorce premios nacionales.
Su primer montaje fue *La zapatera prodigiosa* (1968), de García Lorca, obra que montarían en segunda versión en 1983. *El desván de los machos y el sótano de las hembras;* de Luis

Riaza, es la otra obra que ha visto dos montajes del Estable de Valladolid, el primero en 1975 y el segundo en 1977. Siempre bajo la dirección de Juan Antonio Quintana han montado a Cervantes, Valle-Inclán, Weskeer, Goldoni, Brecht y Strindberg, este último en dos ocasiones, *Los acreedores* en 1969 y *La danza de los muertos*, en 1985.
Han participado en el Festival de Sitges, del que han obtenido galardón en 1971 y 1972, en el I Festival Internacional de Madrid, en el Festival de Teatro Clásico de Almagro (1981) y en el Festival Internacional de Nantes, año 1980.

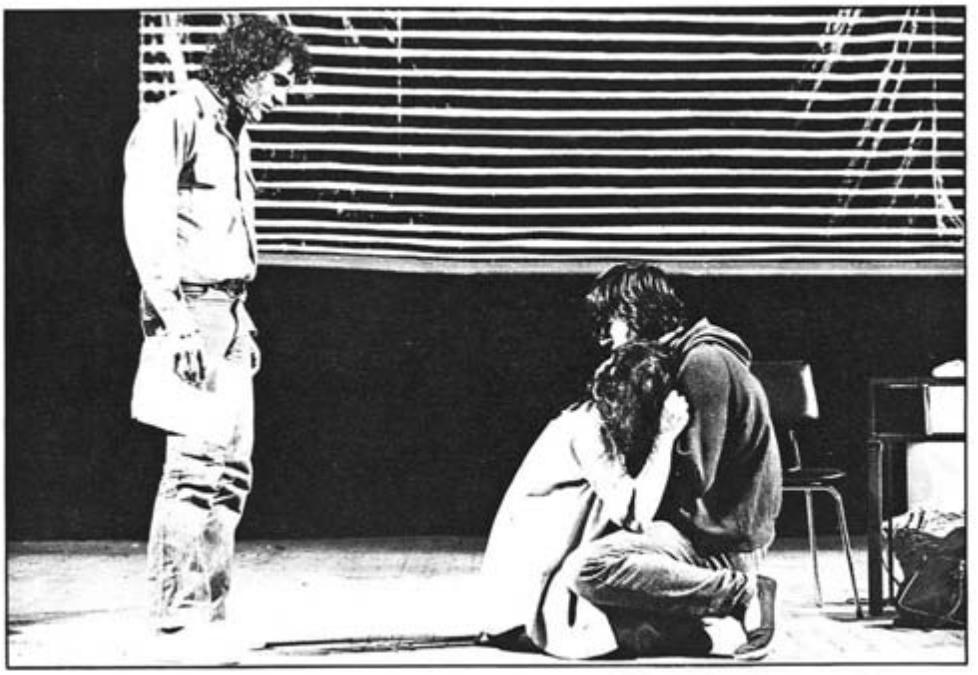
LA DANZA DE LOS MUERTOS
De August Strindberg. Dirección: Juan Antonio Quintana. Escenografía y figurines: Mery Maroto. Intérpretes: Juan Antonio Quintana, Fe Pérez del Castillo, Carlos Martín, Mar Castrillo y Carlos Domingo. Estreno: 7 de mayo de 1985, en el Gran Teatro de Huelva, dentro de la Muestra de Teatro de los Pueblos de España.
"Es una propuesta escénica en que la densidad del diálogo es el recurso para representar el infierno conyugal y la conciencia de la muerte que, inevitablemente, se cierne sobre la figura del capitán, al que a veces se le considera ya muerto en una de sus sucesivas crisis cardiacas. (...) Es una historia terrible de desamor, riquísima de matices y situaciones". ("El Norte de Castilla". Valladolid).

"...Strindberg es un clásico que no ha perdido actualidad, pero que representa serias dificultades por la densidad de los textos. Un primer acierto de Quintana, al refundir en dos partes los cinco actos, ha sido el de respetar en todo su valor la palabra escrita y mantener un ritmo escénico que convierte al espectador en un mudo testigo nada indiferente a la tragedia de desamor que presencia.
La concepción del espacio escénico, obra de Mery Maroto (...) cumple su función con toda fidelidad al espíritu del drama, idealizando y esquematizando los objetos con los que Strindberg jugaba siempre en su teatro de sombras para lograr la misma eficacia con los elementos imprescindibles (...) Juan Antonio Quintana, actor y director, se enfrenta con un atractivo papel (...) En esta hora de madurez le van bien estos papeles complejos en que es necesario luchar con la expresión teatral y la correcta dicción de un texto literario tan grandioso.
Fe Pérez del Castillo, en Alice, realiza su hasta ahora mejor labor escénica, enganchada en la personalidad rencorosa, irreflexiva y cruel de la esposa del viejo capitán... (Emilio Salcedo. "El Norte de Castilla". Madrid. 25 de mayo de 1985).

TEATRO ESTABLE DE ZARAGOZA. Zaragoza

Dirigido por Mariano Cariñena, se formó en el año 1963. Sus montajes han ido de Torres Naharro a Brecht, de Molière a Bernard Shaw, de Cervantes a Darío Fo y Fernando Arrabal... El último trabajo realizado, *Parejas cruzadas*, es una adaptación de *La cuadratura del círculo*, de Katayef, y se estrenó en junio de 1985.

PAREJAS CRUZADAS
De Mariano Cariñena sobre *La cuadratura del círculo*, de Katayeff. Intépretes: siete componentes de la compañía. Estreno: 14 de junio de 1985.



En página precedente y de arriba abajo, "Abismo", del Teatro Estable de Navarra; "La danza de los muertos", de Strindberg, en versión del Teatro Estable de Valladolid, y "Parejas cruzadas", del Teatro Estable de Zaragoza. Sobre estas líneas, "Marea blanca", del Teatro Estudio de Gijón. (Foto: Fernando Suárez);

TEATRO ESTUDIO DE GIJÓN. Gijón (Asturias)

Dirigido por Manuel Pizarro, el TEG montó su primer espectáculo en 1982: *Historias para ser contadas*, de Oswaldo Dragún. En el mismo año estrenan *Pedro y el capitán*, de Mario Benedetti, y un año después *El mitiricón*, creación colectiva. Su último trabajo, *Marea blanca*, también creación colectiva, es una propuesta sobre el tema de la droga, con la que han participado en el ciclo Joven Escena Libre, del CNNTE.

MAREA BLANCA
Del colectivo. Dirección: Miguel Ángel Expósito. Intérpretes: Manuel Pizarro, Mariano Alfonso, M.ª Cruz Rodríguez, Elena Marañón y J. Álvaro García. Estreno: 14 de septiembre de 1984.

"La representación de Marea blanca *alcanza, en algunos momentos, una verdadera crudeza documental. Es una obra que discurre en torno a la droga: claramente, en torno al horror absoluto de la droga. (...) Es el que ofrece* Marea blanca *un modelo de teatro que puede, naturalmente, mejorarse desde el punto de vista de la técnica dramática, pero que cubre una necesidad —la de plantear problemas reales de la vida cotidiana de una manera clara y directa— de una sociedad que tiende demasiado, en el terreno del teatro, a lo evasivo".* (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 2 de abril de 1985).

"Seguramente detrás de este espectáculo existen intenciones o reflexiones muy diversas. Quizá a eso se debe que el tema de la droga no sea sometido, esta vez, a un esquemático discurso moral. (...) A través de esta investigación dramática, cuya autoría corresponde al propio grupo, se insinúan algunas de las posibles causas inmediatas de la drogadicción, entre las que se subraya cierta decepción política o, si se quiere, la conciencia de que el viejo activismo, ejercido con riesgos, ha sido inútil. (...) La generosidad y sinceridad del trabajo hacen de Marea blanca *un testimonio irrefutable. La simplicidad del lenguaje, el terror, el infantilismo, el dolor físico, la autodestrucción emergen de un documento dramático cargado de salud civil y de corrección teatral.* (J. Monleón. "Diario 16". Madrid. 30 de marzo de 1985).

ESTUDIO DE TEATRO. Madrid

MANTIS RELIGIOSA
De Lorenzo Piriz Carbonell. Dirección: Lorenzo Zaragoza. Escenografía y vestuario: Elisa Ruiz. Música: Gustavo Ros. Intérpretes: Tonia Albadalejo, María Mateo y Antonio Chaves. Estreno: 7 de marzo de 1985. Teatro Alcázar de Madrid.

"Es la historia de dos seres humanos cuyo comportamiento social les ha llevado a la misma posición de clase, aun perteneciendo a diferentes esferas ambientales.
Estos elementos se desvirtúan en presencia

mutua, creándose una sombra monstruosa con un desenlace imprevisto". (Lorenzo Zaragoza, director, Programa)

"...A Piriz Carbonell le gusta forzar las situaciones, eludir la ambigüedad, explicitar los sentimientos, con lo que, a fin de cuentas, corre siempre el riesgo de pagar por su teatralidad con la truculencia y la simplificación de los personajes.
Así ocurre en esta Mantis religiosa, *interpretada con entusiasmo y seriedad por dos únicas actrices. (...) La pieza se vuelve romance de ciego o pliego de cordel, sin que exista por parte del autor —contrariamente a lo que ocurre en algunos textos juveniles de Max Aub o aun de Valle, en los que se jugaba deliberadamente con el folletín— la conciencia literaria que le permita distanciarse del tema o manejarlo como, pongamos por caso, hacen respecto de la fotonovela los brasileños en su Nelson 2 Rodrigues.* (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 18 de marzo de 1985).

"Melodrama carcelario que podría ser encasillado en el hiperrealismo que ha llevado a ciertos pintores a fotografiar literalmente con los pinceles un bote de "cocacola" o una silla de cocina. Mantis religiosa *plantea el encuentro de dos presas: una que tras veinte años de cárcel va a salir en libertad, y otra que entra la víspera de esa liberación en la misma celda. (...) El tratamiento hiperrealista, como ya se ha dicho, consiste en que durante los dos actos se agote un repertorio de obscenidades, de frases de la más baja realidad coloquial, quizá naturales en un presidio, aunque no lo sean tanto en la necesaria transposición del arte, y de extremosas demostraciones innecesarias, como la escena del "water", que llevan el suceso escénico a una degradación torpe, de mal gusto. (...) El escenario diseña una celda de desproporcionadas dimensiones. Menos mal que se nos dice que se trata de una cárcel norteamericana. Como aquel país es tan grande... En ese ámbito, la sordidez está en los actos, en el lenguaje desgarrado y soez que Tonia Albadalejo exacerba hasta el rugido, la crispación gestual y María Mateo reduplica de tics epileptoides encaminados a sugerir la condición patológica del personaje..."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 9 de marzo de 1985).

COMPAÑIA DE EUSEBIO LÁZARO. Madrid

WOYZECK

De Georg Büchner. Dirección: Eusebio Lázaro. Versión: Eusebio Lázaro. Vestuario: Antonio Cascales. Colaboración musical: José Páez. Iluminación: José Luis Escolar. Escenografía: Antonio Saura. Intérpretes: Eusebio Lázaro, Paco Plaza, Marina Saura, Jorge Viroga, Eva del Palacio, Carlos Manuel Díaz, José Luis Sanjuán, Manuel de Blas, Eduardo Mac Gregor, Miguel Gallardo, Mauro Muñiz. Estreno: 27 de febrero de 1985 en el Teatro Martín.

"...El montaje que ha concebido Eusebio Lázaro no deja fisura alguna en los elementos que van configurando al personaje, de modo que cada escena potencia su nuclearidad y marca, al mismo tiempo, la progresión en la comprensión de Woyzeck. En la misma línea de rigor está su propia interpretación y la dirección de los demás personajes, muy especialmente en la simplicidad y grandeza de María, para cuya interpretación Marina Saura ha sabido desdeñar tentadores y fáciles recursos. Antonio Saura ha creado casi un antiespacio escénico, abierto, infinito, que permite la multiplicidad de acciones con un elemento escenográfico fijo, pleno de sugerencias, que conforma una síntesis plástica de muchos ismos y que otorga al montaje su necesaria universalidad.
La gran dificultad del montaje es sin duda la vertiginosa sucesión de las 27 rápidas escenas, en las que forzosamente se producen altibajos. En todo caso, bienvenido sea este Woyzeck, *a pesar de opiniones contrarias que escuchamos a la salida la noche de su estreno".* (Enrique Centeno. "Liberación". Madrid. 2 de mayo de 1985).

"...Eusebio Lázaro, responsable de la versión, director y protagonista, ha realizado una gélida puesta en escena, con un ritmo lento y una interpretación objetiva y distanciada, acaso para resolver la dualidad de realismo y poesía presente en el drama. Apoyado en una escenografía de Antonio Saura, absolutamente inexpresiva, el montaje queda muy por debajo de las posibilidades de este texto, considerado revolucinario en su tiempo. Falta imaginación, teatralidad y recursos expresivos. El espectáculo queda en el escenario como algo

Junto a estas líneas, una escena de "Mantis religiosa", de Piriz Carbonell. Debajo, una escena y el cartel de Saura para el "Woyzeck", de Büchner, que ha dirigido Eusebio Lázaro. (Foto: Ana Arabolaza). En la página siguiente, "En el quinto cielo", de W. Mastrosimone, dirección de José Pedro Carrión y una escena de "El beso de la mujer araña", de Manuel Puig, por el Teatro Experimental Independiente de Zaragoza.

inanimado y el espectador no logra entrar en ese drama del más pobre entre los pobres, que es maltratado sin que pueda ni sepa defenderse.
Marina Saura es una joven bella que representa con naturalidad su personaje, mientras que Manuel de Blas y Eduardo Mac Gregor fuerzan sus personajes casi hasta la parodia, en una equivocada teatralidad, marcada por Lázaro, cuyo Woyzeck es más grotesco que patético, sin matices expresivos, con una monótona repetición gestual..." (Julia Arroyo. "Ya". Madrid. 2 de mayo de 1985).

"...La mezcla de abstración y naturalismo hace pensar en algunos de los montajes de Brecht. Pero del Brecht de la segunda etapa, distinto de aquel otro más joven que vio en Büchner el gran renovador, el espíritu iconoclasta que se atrevía a mostrar el submundo que la sociedad reservaba a amplios sectores. Marginalidad, lumpen, la soledad insuperable de los humillados, la cosificación de los seres como Woyzeck, *todo ello, tratado con pasión y lucidez, está en el drama del anarquista Büchner, drama a la vez político y humanísimo que se destiñe en el tratamiento frío y solemne de este montaje.*
En todo caso, como decíamos al principio, encarar el Woyzeck *es un empeño que merece respeto".* (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 4 de marzo de 1985).

TEATRO EXPERIMENTAL INDEPENDIENTE (TEI). Zaragoza.

Este TEI zaragozano nace en 1985, bajo la dirección de Antonio Magén. Hasta el momento sólo han estrenado *El beso de la mujer araña,* de Manuel Puig. Para la próxima temporada tienen previsto incluir en repertorio el monólogo *Antes del desayuno,* de Eugène O'Neill.

EL BESO DE LA MUJER ARAÑA

De Manuel Puig. Dirección: Antonio Magén Merino. Escenografía: Escuela San Valero. Intépretes: Alberto Moreno, Jesús Mª Temprano. Estreno: 31 de mayo de 1985. Teatro del Mercado (Zaragoza).

"Se unen aquí las más diversas problemáticas del ser humano. En el día que declina, en el crepúsculo que abdica, en la noche que avanza, dos hombres, solos en una celda, luchan cada uno por un ideal. Enfrentándose al pasado y al presente, a lo real y a lo imaginario, estallando frente a frente bajo la noche mental de los mitos, figuraciones y fantasmas de la nostalgia y el deseo. Homosexualidad y soledad frente a idealismo, todo bajo un prisma surrealista..." (Programa)

TEATRO EXPRESO. Madrid

EL QUINTO CIELO

De William Mastrosimone. Dirección: José Pedro Carrión. Música: Mariano Díaz. Iluminación: José Miguel López Sáez. Intérpretes: Julia Torres y José Pedro Carrión. Estreno: 26 de febrero de 1985 en la Sala Cadarso de Madrid.

"...El quinto cielo *es una obra joven que está en la larga línea del mito del sueño americano y su fragmentación. El título original (The woolgatherer: aquel que vive de ensueños, con la mente ausente de la realidad) indica ya su materia. La protagonista tiene la misma filiación que Blanche du Bois en* Un tranvía llamado deseo, *con la locura rondando en torno a la esperanza. Resuenan* El zoo de cristal, La muerte de un viajante, American dream, Panorama desde el puente. *(...) Lo más valioso de todo es lo que pueda tener de arranque de muchas cosas y la incertidumbre de cómo se desarrollarán.*
Primera obra de un autor, primera dirección de un actor, Carrión, intérpretes que buscan papeles para asegurar su puesto, son elementos que por sí mismos transcienden del simple cálculo de calidades o del juego de medidas: comunican fe, voluntad, espíritu de busca, de forma que los defectos se hacen virtudes..." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 2 de mayo de 1985).

"De esta obra de William Mastrosimone, autor nuevo en nuestras carteleras, quizá podría decirse algo de lo ya dicho sobre el teatro de Israel Horovitz, otro recién llegado. Son textos que coinciden en la atención a los seres marginados y en supeditarse al juego de los actores. (...) Quizá sea una historia de amor. Pero lo cierto es que son identidades tan castigadas que en, definiftiva, nunca sabemos si sus palabras expresan un proceso sentimental o una agonía. (...) Yo soy de los que creen que es absurdo reducir la importancia fundamental de los actores. Un teatro en el que éstos no sean los protagonistas vivos, la referencia directa e inmediata que nos permite acceder a los personajes, no es teatro. Pero si la materia dramática es pobre, si las palabras no consiguen remitirnos a un mundo subtextual que valga la pena, el actor no es suficiente. Y eso es lo que, a mi modo de ver, ocurre con todas estas piezas norteamericanas..." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 2 de marzo de 1985).

"...El quinto cielo *es, pues, un largo diálogo muy cercano a la manera de Edward Albee en que dos seres se descubren, se miden y al mismo tiempo condensan en el choque de sus dos caracteres, la aspereza del difícil mundo que los circunda. Mundo aspira a un encuentro fortuito, superficial, sin consecuencias. La dulzura soñadora, asustada y firme de Rosa lo arrastrará, muy a su pesar, a ese grado más profundo de adivinación, que no de conocimiento, que es el amor.*
Julia Torres ha hecho una bella versión, límpida, expresiva, realista hasta el exabrupto, poética hasta la emoción, sin pasarse y sin quedarse corta. (...) Pero todavía hay más. Julia

Arriba, una escena de "Doctor Jekyll & Mr. Hyde Co", de La Favorita. (Foto: Virgilio Crespo/Clarion). Debajo, un momento de "Carmeta buscamis", de la Falaguera Teatre.

Torres es una actriz exquisita. Una deliciosa actriz en el centro de una verdadera creación que es digna de ser trasladada de la estupenda y meritoria Sala Cadarso a la sala, digamos comercial, más prestigiosa de Madrid, para que un público más amplio la conozca y la admire. (...) Junto a ella, Miguel Muñárriz, estupendo de naturalidad, da la exacta dimensión del contrapunto dramático: es el candor brutal, el realismo inmediato, la grosería inocente. (...) Una de las mejores noches de teatro de la Sala Cadarso, actualmente el centro más eficaz de la renovación, de la prospección de tendencias teatrales..." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 28 de febrero de 1985).

"...Dos minuciosos y sensibles intépretes muestran que los años de estudio y preparación son imprescindibles para subir con dignidad a un escenario. El naturalismo de El quinto cielo *ofrece, sin duda, el lenguaje más apropiado para estos actores, formados en el "método" al igual que José Pedro Carrión, actor que en esta ocasión ha asumido inteligentemente la labor de dirección. Parece conveniente destacar este hecho porque se trata de un trabajo poco común, desnudo de tics, de apoyaturas fáciles, desprovisto de eso que se ha venido en llamar "oficio"..."* (Enrique Centeno. "Liberación". Madrid. 28 de febrero de 1985).

FALAGUERA TEATRE. Sagunto-Puerto (Valencia)

Compañía fundada en 1984 por actores procedentes de *Espai, Cercle de Teatre* y *Karagoz*. Fundamentalmente dedicados al teatro para niños, Falaguera ha realizado desde su formación *Gran Magic, Cafeibol i Pipa i Pip, Contes Jocs i Cançons, La leyenda de Falaguera, Capa açi, Cap alla* y *Carmeta Buscamics*.
En la temporada 85-86 presentarán un montaje para adultos basado en la novela *El jorobado de Notre Dame*, de Víctor Hugo.

GRAN MAGIC, CAFEIBOL I PIPA I PIP

Del colectivo. Intérpretes: M.ª José Boyer Canto, María Colomer Pache, Jesús Jara Fernández, Ximo Mico, Toni Ruiz Martínez y Nati Sancho Blasco. Estreno: 3 de enero de 1985, en la Casa de la Cultura de Chirivella (Valencia).

CONTES, JOCS I CANCONS

Del colectivo. Intérpretes: M.ª José Boyer, María Colomer, Jesús Jara, Ximo Mico, Toni Ruiz y Nati Sancho. Estreno: 8 de febrero de 1985 en el Hospital General de Valencia.

CARMETA BUSCAMIS

De Antonio Ruiz Martínez. Dirección: Antonio Ruiz. Intérpretes: M.ª José Boyer, María Colomer, Jesús Jara, Ximo Mico, Toni Ruiz y Nati Sancho. Estreno: 17 de marzo de 1985 en la Plaza del Ayuntamiento de Burriana (Castellón).

LA FARÁNDULA TRIGUEREÑA. Trigueros (Huelva)

LA PÚRPURA DE LA ROSA

De Calderón de la Barca. Dirección: Francisco Arroyo. Escenografía: Diego Reyes. Música: Sonatas de Scarlatti. Intérpretes: José Mari Minchón, Mari Huelva, Paco Flores, Isabel Rodríguez, Paqui Cruz, José Rodríguez, Milagros Bermejo, Nicolás Rodríguez, Antonio Holguin, Juan Robles, Paco Rescalvo, Antonio Huelva, Juan José Aroca, Victoria Caro, Fali Ramos, Pepa Ruiz, Falia Peñate y José María Álvarez-Falcón (piano). Estreno: septiembre 1984.

FARÁNDULA G.T.I. Barcelona

Aficionados de distintos grupos decidieron formar en 1979 el Grupo de Teatro Independiente Farándula, como compañía estable con sede en Santa Coloma y con unos objetivos presididos por la misión fundamental de elevar el nivel pedagógico de la ciudad.
Entre sus montajes, que cubren una buena

parte de la historia del teatro, destacan, *La metamorfosis*, de Kafka (1983); *Libertad en Bremen*, de Fassbinder (1984); *Historias de la Edad de Oro*, sobre textos de Lope de Rueda y Gil Vicente (1983); y *El Quijote libertado*, con textos de Lunacharski, Mayakovski y León Felipe, estrenada en 1985.

EL QUIJOTE LIBERTADO
Sobre textos de A. Lunatcharsky, V. Mayakovsky y León Felipe. Dirección y dramaturgia: Josep Navarro. Escenografía: Josep M.ª Turell. Música: Jordi Parramón. Intérpretes: Juan Miguel Díez, Victoria Sojo, Carlos García, Conchi Molero, Gloria Navarro, Juani Gómez, Ana M.ª Pozo, Jorge E. Navarro y Joan Clavell. Estreno: mayo de 1985.

"¿Cuál podría ser el conflicto de nuestro Quijote libertado*?: La realidad.*
Esa fría realidad de un siglo que lo envuelve, que lo engaña, que lo ata. Entonces, la libertad para este Quijote se convierte en un sueño. Su ficción. Estar convencido de que en esos sueños utópicos de gran caballero está encerrada la esperanza de reencontrar su libertad individual. "Libertarse" al ser capaz de unir en un sueño el deseo y la realidad. En este siglo, donde manda y funciona el cálculo de la informática y los métodos de la cibernética, el ser capaces de recobrar una ficción nos puede demostrar que el hombre es el único ser capaz de engendrar dioses, simplemente porque es el único capaz de imaginarlos". (Programa).

COMPAÑÍA DE COMEDIAS LA FAVORITA. l'Hospitalet (Barcelona)

LA FAVORITA
Integrado por Manuel Barceló, José Antonio Ortega, Gloria Muñoz y Artur Costa, estrenan su primer espectáculo en 1978: *Juguemos a las verdades*, de Luis Matilla. Todos sus miembros han estado de una u otra forma vinculados al teatro independiente, de donde han heredado el gusto por el trabajo colectivo, actividad que ha dado sus frutos: *Sopa de mijo para cenar*, en la temporada 1979/80, y *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, en 1984.
Completa la nómina *Tenía dos pistolas*, de Darío Fo, estrenada en la temporada 1981/82.

DR. JEKYLL & MR. HYDE CO.
Basado en la novela de R. Louis Stevenson. Dirección: José Antonio Ortega. Escenografía y figurines: Ricard Calventus. Música: Sergio Andrés. Intépretes: Gloria Muñoz, Joan Dalmau, Artur Costa, Manuel Dueso y Juan M. Orfila "Polac". Estreno: 7 de marzo de 1985 en el Cinema-Valencia de Valencia.

"...A diferencia de otras propuestas cinematográficas basadas en el Dr. Jekyll y Mr. Hyde, uno de los rasgos del montaje de La Favorita es que cada una de las dos caras del yo del Dr. Jekyll es interpretada por un actor distinto. Esto da sobre el escenario unas mayores posibilidades de movilidad y de trueque, y permite que la historia, en principio siniestra y horripilante, se deslice ahora por las vertientes del humor, ligeramente ribeteadas de color negro. (...) Sin duda los momentos más agradecidos se producen cuando las interferencias entre el Dr. Jekyll y su juerguista contrafigura dan lugar a sucesivas apariciones y desapariciones ante la mirada consternada de la muchacha y del criado que no entienden absolutamente nada. (...) Dr. Jekyll y Mr. Hyde Co. *requiere, aunque sean pulidas, algunas escenas, que su ritmo resulte más ceñido; con ello va a ganar sin duda de cara a su próxima presentación en la temporada de la Sala Villarroel".* (X. F. *"La Vanguardia"*. Barcelona. 31 de julio de 1985).

"Ante el mito del Dr. Jekyll, ese desdoblamiento de la personalidad, o del comportamiento, al alcance de cualquier ser humano, por mediocre y frágil que parezca su chapa anímica, puede reaccionarse de muy diversas maneras. Se puede optar, por ejemplo, por la trasladación poética del mito, por el melodrama neorramántico, o por la conversión filosófica de esas implícitas cuestiones de identidad, o se puede, como han querido los de La Favorita, ir por detrás, destriparlo, y echar a correr por la pendiente de la carcajada. (...) A medida que avanza el espectáculo, revolcándose en ese escaso y casi seco barrizal cómico, los dos personajes acaban sumergidos en esa comicidad superficial, amparada por unos gestos disparatadós y grotescos que no consiguen renovar su potencia irrisoria. El leve apoyo musical en vez de facilitar el ritmo del espectáculo, lo entropece o, más bien, lo hunde definitivamente, porque las pocas canciones están cantadas con una poca gracia increíble, con una letra nada agradecida". (F. Burguet i Ardiaca. "El País". Barcelona. 2 de agosto de 1985).

FESTIVAL GRAN-FELE. Valencia

LA PISTA
De Rafael Pla. Dirección: Rafael Pla. Escenografía: José M.ª Pla. Títeres: Ana Cardós y José M.ª Pla. Intérpretes: José M.ª Pla, Salvador Elurduy, Rafael Pla. Estreno: 6 de junio de 1985.

WILLIAM CHESPIR
De Rafael Pla. Dirección: Rafael Pla. Escenografía: José M.ª Pla. Intérpretes: José M.ª Pla, Salvador Elurdy y Rafael Pla. Estreno: 26 de abril de 1985.

TEATRO FÉNIX. Albacete

A finales de 1984 nace Teatro Fénix, cuando un profesor de la Escuela Municipal de Teatro, Julián Herrero, reúne a un grupo de actores que habían terminado los estudios. Aparte del montaje de obras, dedican su tiempo a la formación y a la organización de seminarios. *Homo Sapiens*, original de Julián Herrero, es el único montaje de Fénix y se estrenó el 17 de mayo de 1985.

HOMO SAPIENS
De Julián Herrero. Dirección: Julián Herrero. Intérpretes: Llanos Campos, Rosa Díaz, Francisco Úbeda, Arsenio Jiménez y Julián Herrero. Estreno: 17 de mayo de 1985, en el Certámen de Teatro Contemporáneo de Villarrobledo (Albacete).

"El significado de la creatividad en nuestro trabajo se refiere al hecho de conseguir que esas experiencias sean compartibles por otros seres humanos, mediante un acto social que aún llamamos teatro.
Nuestros espectáculos procuran clarificar cuestiones conflictivas subyacentes en esta sociedad, sin recurrir a recetas ni a soluciones fáciles. Transmitir fuerza interior a todos los seres humanos que aspiran a un mundo mejor, luchar contra los miedos y limitaciones comúnmente aceptados.
En ocasiones se tratará de compartir un acto transgresor". (Programa).

FILA 13. Madrid

PROAVITOI
Sobre textos de Julio Cortázar, Rosa Montero, Jorge Luis Borges y Lewis Carroll. Dirección: Chana Larregui. Intérpretes: Isabel Ordaz, Alicia Mohino y Magdalena Muñoz. Estreno: mayo de 1984 en la Sala Rock-Ola de Madrid.

"... La situación parte de un grupo de tres personajes —tres mujeres— que llega a nuestro planeta desde el espacio exterior para llevar a cabo varios programas previamente computados. (...) Una sucesión de sketches graciosos, burlescos, donde los textos, por su propia inadecuación a las situaciones, se disparan hilarantes o nos sumen en superficiales reflexiones, chistes hábilmente apoyados por tres actrices que cantan, se mueven, actúan con desenvoltura e incluso con ingenio. A veces, la distorsión entre texto y expresividad gestual produce eficacísimos efectos donde también hay que incluir el encanto personal de las intérpretes. Ellas no lo ignoran y sacan el partido preciso de esa circustancia, el espectáculo basa su escenografía en un espacio libre sobre el cual se proyectan diapositivas y un sonido de canciones o de música de fondo acompaña o sustituye a la acción. Son, por tanto, recursos típicos del escenario, de lo que podríamos llamar nuestro cabaret joven: las nuevas discotecas. Allí actúa generalmente el grupo y eso enseguida se hace notar: el ámbito del hecho teatral es esencia para la concepción de un espectáculo y Proavitoi *no está concebido para una sala convencional. Con todo, la frescura, el buen humor y el talento con desparpajo de las actrices, hicieron pasar un divertido rato a todos, que suponemos era el objetivo pretendido. Quizás nos faltaba una copa mientras lo mirábamos".* Enrique Centeno. "Liberación". Madrid. 14 de diciembre de 1984).

"...Las Proviatoi recopilan materiales entre los terrícolas para burlarse de sus comportamientos contradictorios, una moraleja inevitable para dar un sentido dramatúrgico al potpurrí de textos cómicos (de cómic) de Cortázar, Montero, Borges y Carroll.
Sin embargo, el hallazgo de esta propuesta integrada en el ciclo Joven Escena Libre es fundamentalmente mecánico. Las mezclas, los juegos de luces y sombras, las incrustaciones musicales y las diapositivas dan sentido al potpurrí textual de este juego cómico-musical..." (J. P. G. "Ya". Madrid. 14 de diciembre de 1984).

COMPAÑÍA DE COMEDIAS CÓMICAS DE FLORINDA CHICO. Madrid

MI TÍA Y SUS COSAS

De Rafael Mendizábal. Dirección: Víctor A. Catena. Escenografía: Enrique López. Intérpretes: Mercedes Aguirre, Florinda Chico, Rafaela Aparicio, Jesús Enguita, Manolo Cal, Celia Castro y Belén García. Estreno: 21 de febrero de 1985, en el Teatro Fígaro de Madrid.

"...Con una cabecera de extrema popularidad como la que forman Florinda Chico y Rafaela Aparicio, el teatro apunta a ese público extenso y sencillo que quiere reírse ante imágenes inocentemente deformadas de la realidad inmediata. (...) Las frases de Rafaela o de Florinda, cargadas de pimienta, chocantes de sentido común y sentido crítico de la actualidad que se palpa en la calle y en las salas de estar con "tele" y ventilador, suscitaban terremotos de risa y aplausos. (...) El juguete cómico es un subgénero que se ha quedado sin autores. Mi tía y sus cosas *es barato, ingenuo, sin calidades dramáticas, pero da pie a Florinda y Rafaela, a Rafaela y Florinda, para hacer de las suyas. Hay un extenso público que las quiere. A ése van dirigidos los disparos. A juzgar por la sesión y el lleno dominicales, hacen diana. De todas formas, el toque a las pensiones de hambre, el retrato quizá tosco, pero vivaz, de las gentes que malviven soportándolas y a cierta picaresca de la pobreza que quiere disimularse, resultan de activísima actualidad. También a eso reponden los espectadores".* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 27 de febrero de 1985).

"...El peso mayor de la supuesta comicidad de esta supuesta obra de teatro de Rafael Mendizábal estrenada la pasada semana en el Teatro Fígaro de Madrid, recae sobre las dos actrices principales —Rafaela Aparicio y Florinda Chico—, depositarias de una gran simpatía popular: ambas trabajan denodadamente y reciben su cosecha de carcajadas y aplausos, en unión de sus compañeros de escena y del autor de este remedo del viejo teatro cómico". (E. H. T. "El País". Madrid. 28 de febrero de 1985).

"...Y de esto, ni más ni menos, se trata: de hacer reír al público con las situaciones más disparatadas que en algunas ocasiones, como el "tránsito" de las dos actrices al otro mundo, estemos ante una especie de surrealismo festivo. Todo es un recital que llevan adelante estas actrices tan compenetradas en estos menesteres. El argumento es muy vario, pues se entrelazan mil situaciones de carácter sentimental, económico, festivo y el superdiálogo establecido entre Florinda y Rafaela no decae a lo largo de toda la representación. Aquí no se engaña a nadie. Se trata de una obra ligera para entretener a un auditorio que, en estas ocasiones, pretende estar fuera de tostones servidos con aire pedantesco..." (M. D. C. "El Alcázar". Madrid. 23 de febrero de 1985).

EL TEATRO FRONTERIZO. Cataluña

Se constituye en 1977, bajo la dirección de José Sanchis Sinisterra, y presentan su primer espectáculo en 1978: *La leyenda de Gilgamesh*. El éxito comercial les llega con *La noche de Molly Bloom*, adaptación del último capítulo de *Ulises*, de Joyce, en 1979. Su trabajo, que abarca distintos aspectos del quehacer teatral, desemboca, tras un período de investigación textual y dramatúrgica, en *Ñaque o de piojos y actores*, obra con la que consiguen el premio Artur Carbonell en el XIII Festival Internacional de Sitges, año 1980... Han participado en festivales y seminarios. Su preocupación por los distintos aspectos del hecho teatral les llevó a constituir la Asociación Cultural *Escena Alternativa* en 1981, dedicada a la investigación y experimentación teatrales.

En la temporada 84-85 han realizado dos montajes: una versión de *Días felices*, de Samuel Beckett, y *Conquistador o el retablo de Eldorado*, de Sanchis Sinisterra, sobre las crónicas y relaciones de la conquista y colonización de América.

CONQUISTADOR O EL RETABLO DE ELDORADO

De José Sanchis Sinisterra. Dirección: J. Sanchis Sinisterra. Escenografía y vestuario: Rafael Bartolozzi. Trabajo corporal: Pavel Rouba. Canciones: J. A. Labordeta. Intérpretes: Silvia Castelló, Pablo Valenzuela, Manuel Carlos Lillo y Eufemia Román. Estreno: finales de enero. El espectáculo es una coproducción con el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.

"Las relaciones entre conquistadores y conquistados están ahí, se expresan a través del lenguaje. Uno de los personajes es una nativa que habla nàhualt, una lengua indígena que no es comprendida por los conquistadores ni por el público. Otra idea, siempre presente en mi teatro, es la de reflexionar sobre el hecho teatral. Aquí también la presencia del público es importante; no está como mero invitado, sino que participa en un juego desconcertante. (...) La obra es un homenaje a Cervantes. El propio conquistador tiene muchos puntos en común con Don Quijote. El libro de cabecera con el que he elaborado el texto, ha sido esta obra genial de Cervantes. Lo consultaba una y otra vez para meterme en el lenguaje, quería captar el humanismo trágico y burlón, la profundidad que aparece en El Quijote. (Declaraciones de Sanchis Sinisterra a "El Día", 7 de marzo de 1985).

*"...*Conquistador o el retablo de Eldorado *no nos enfrenta directamente con el hecho de la conquista, sino con su recreación emprendida a partir del tenderete de los saltimbanquis: teatro dentro del teatro, o conquista dentro de la conquista, si la comparación puede resultar válida. Ello permite a Sanchis Sinisterra, tomar una posición distanciada desde la cual resaltar la crueldad de la gesta conquistadora, el egoísmo y la zafiedad de quienes vertieron en ella su sudor y su sangre, pero a la vez, mostrarnos la humanidad de Rodrigo Díaz de Contreras, el protagonista de su retablo.*

Este, cuando menos, es el propósito, porque los resultados de este Conquistador, *desde el punto de vista escénico, no pueden ser más modestos. Sanchis Sinisterra ha pretendido remedar los estilos literarios de géneros dramáticos periclitados y darles la vuelta, descubrir en ellos nuevas posibilidades de comunicación. Y esto es lo que no se ha conseguido..."* (Xavier Fábregas. "La Vanguardia". Barcelona. 28 de febrero de 1985).

"...Sanchis parte a la conquista de Eldorado llevando en sus alforjas una treta que ya le

En la página anterior, Florinda Chico y Rafaela Aparicio, protagonistas de "Mi tía y sus cosas". (Foto: Fernando Suárez). Sobre estas líneas, "Conquistador, o el retablo de Eldorado", del Teatro Fronterizo, con dramaturgia y dirección de Sanchis Sinisterra. (Foto: Barceló).

dio óptimos resultados en un anterior espectáculo, Ñaque. *La conquista, ese "traumático encuentro de España con América", va a sernos mostrada a través de una pareja de cómicos de la legua que, en pleno siglo XVI, en una población española donde se prepara un auto de fe, van a representar, con la ayuda de un esperpéntico aventurero, don Rodrigo Díaz de Contreras, "anónima carne de tropa" de Cortés, Alvarado, Pizarro, Orellana y un largo etcétera, y una india medio bruja que se trajo a España el tal don Rodrigo y que se expresa en correcto lenguaje nàhuatl, van a representar, digo,* El retablo de Eldorado, *vamos, que no van a ofrecernos nada nuevo: van a desmitificar la conquista, a contarnos, como otros nos habían contado ya, una serie de atrocidades cometidas por los españoles en beneficio de la sacra, católica, cesárea majestad del emperador, nuestro señor, como solía decirse entonces..."* (Joan de Sagarra. "El País". Madrid. 2 de marzo de 1985).

LA FUGA. Madrid

Se forma el grupo en 1984, con componentes de El Gato Itinerante y la Calesera, dos formaciones independientes. Su primer montaje, original de Juan Campos Araujo, Dionisio Ávila Torrente y Candelas Mnez. Durántez, fue *Crimen sin castigo*.
En 1985 estrenan su segunda producción, *No hay función por defunción*, del colectivo.

NO HAY FUNCIÓN POR DEFUNCIÓN
Del colectivo. Dirección: Javier García Yagüe. Escenografía: Pepa Iriarte. Intérpretes: Miguel A. Vela, Fernando Cano, Juan González Camacho y Alicia Mohino. Estreno: 24 de abril de 1985.

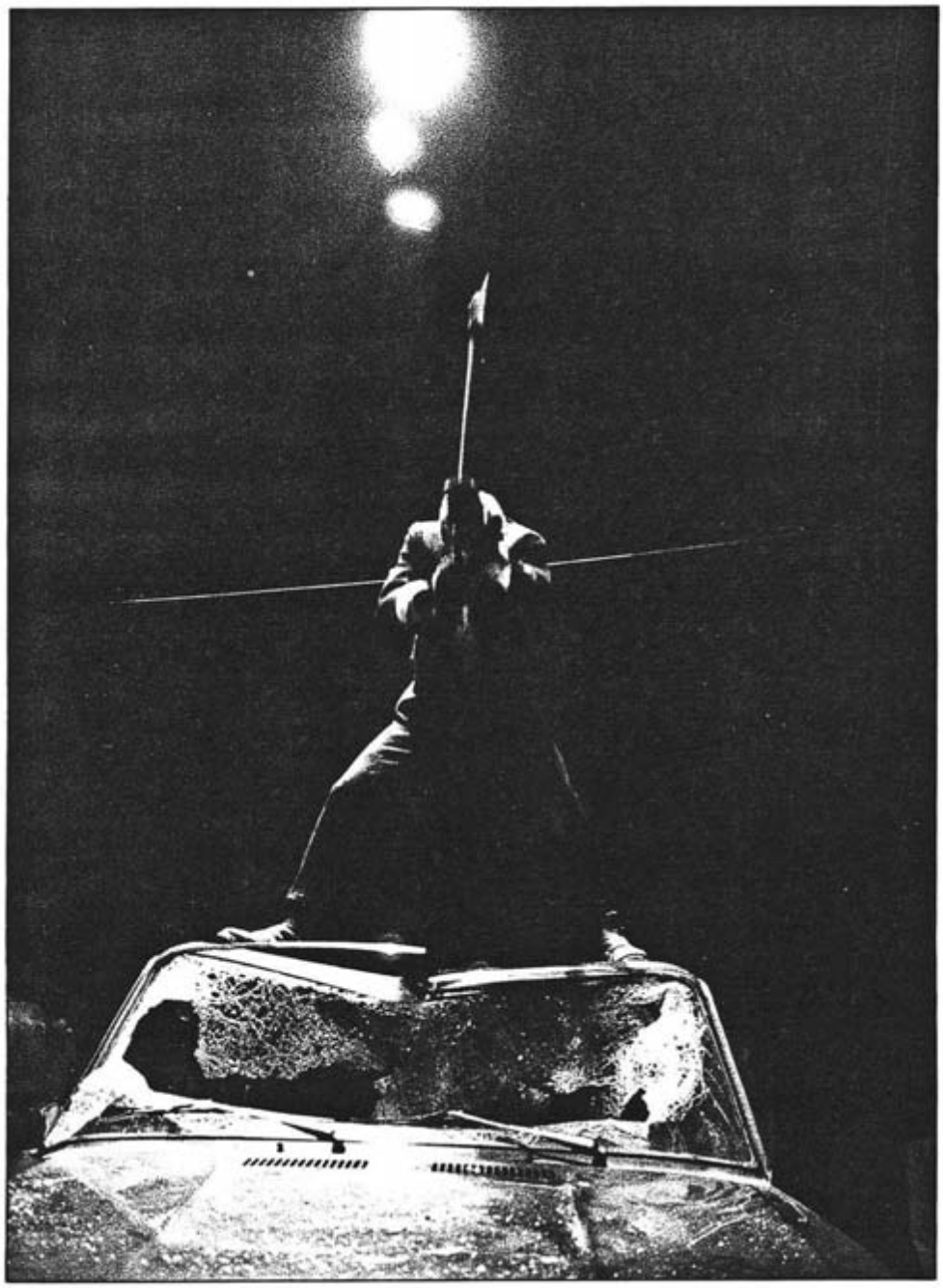
LA FURA DELS BAUS. Barcelona

La prehistoria de La Fura dels Baus se remonta a 1979 y sus primeras actuaciones están marcadas por el propósito de la animación, la fiesta, los espacios abiertos y la música. Apartir de 1981 inician un período de retiro que se prolongará durante el año y que dará como resultado la gestación de una estética rotunda con *Accions, alteración física de un espacio,* que se presenta en Barcelona el mes de mayo de 1984 dentro del ciclo de Teatre Obert, que programa el Centre Dramàtic de la Generalitat. A partir de ese momento su impacto nacional e internacional resultará imparable. *Suz/o Suz*, su siguiente espectáculo confirma y madura el proceso emprendido por la joven compañía catalana, cuyo nombre está tomado de un barranco de la comarca de Moia, que fue su lugar de origen.

ACCIONS
Espectáculo del colectivo en el que se integran Miquel Badosa Ricart, Pere Tantiñá Almela, Carles Padrisa Singla, Jürgen Muller, Alex Ollé Gol, Marcelli Antúnez Roca, Jordi Arús Gorina, Pep Gatell Calvo, Hansel Xavier Cereza García y Andreu Morte Terés. Estreno 22 de octubre de 1983.
"...Las Accions *tienen lugar en la osamenta de un edificio abandonado de la avenida de Dressanes, un paraje desolado —cemento, altas paredes rugosas— especie de feto dejado a su suerte antes de nacer.*
El mundo que nos propone La Fura dels Baus es un mundo sin piedad, la membrana se agita después que el golpe fatal ha abatido al individuo, fingiendo una vida que ya no es; el verdugo, víctima a su vez, se apresura a rasgarla. Por los cables que atraviesan el espacio, dos figuras deformes comienzan a deslizarse ortopédicamente.
Si después de la alucinación queremos recurrir al análisis, los elementos que las Accions *nos proporcionan son abundantes. La Fura dels Baus parte de un trabajo de actores que se relaciona con las técnicas del "buto" japonés, algunas de cuyas muestras hemos podido ver en Barcelona. Ahora bien, si el "buto" se encamina, en líneas generales, hacia una interiorización ascética, los componentes de La Fura dels Baus aprovechan el método para ensayar un descenso hacia la crispación, hacia el infierno. Pero el suyo no es un infierno metafísico, y mucho menos aún un infierno mitológico, su infierno es real e inmediato, su infierno es la Humanidad. (...)*

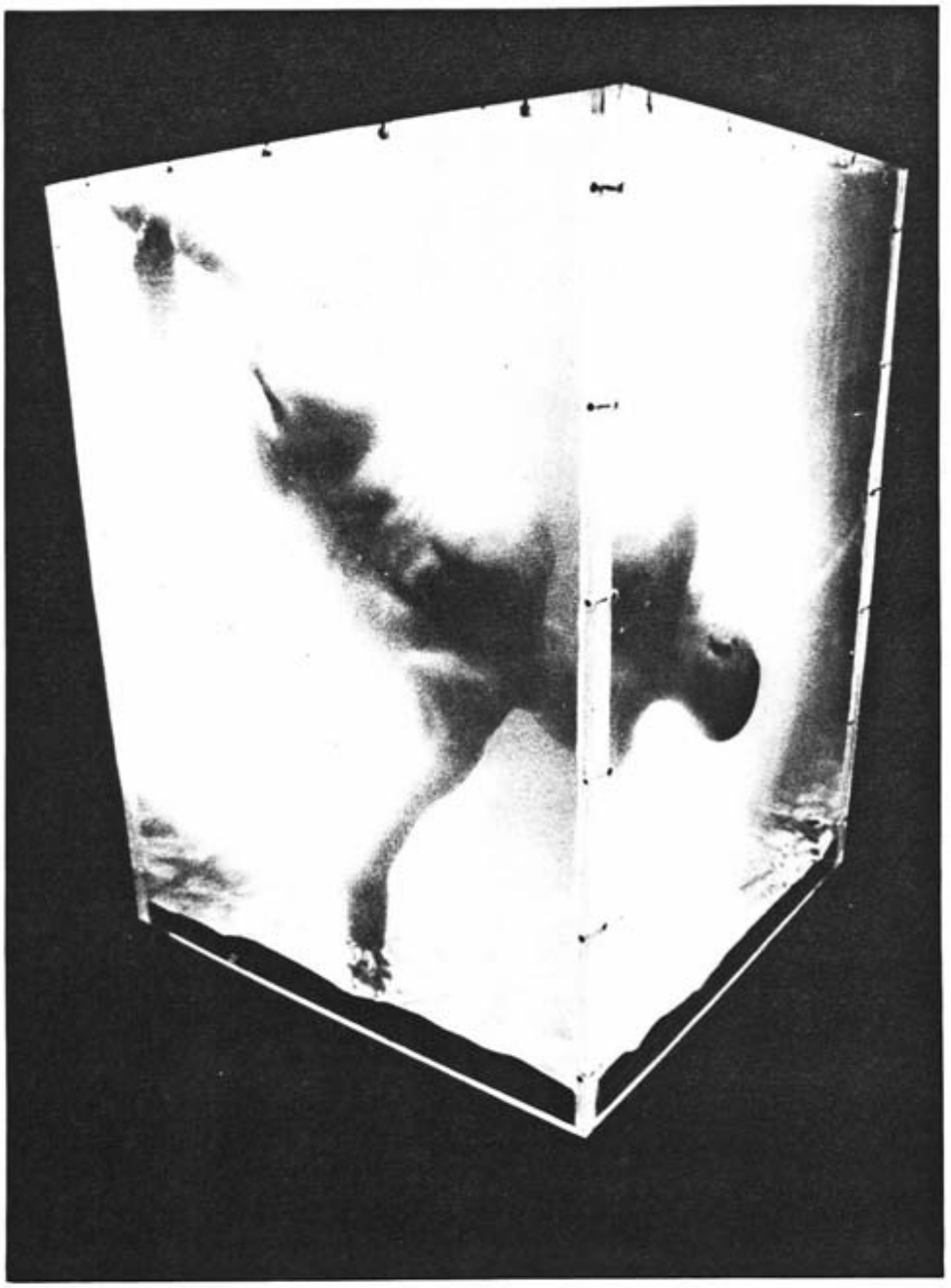
Las Accions *nos ponen ante una realidad que nos hipnotiza y nos repugna porque es una realidad cotidiana, que sólo por una actitud de defensa queremos negar. La Fura dels Baus lo único que hace es tirar del paisaje amable que con paciencia hemos pintado sobre la frenética violencia del siglo XX y decirnos: "¡Mirad!". A juzgar por los resultados de la primera noche, la visión resultó lo bastante terrorífica y, sobre todo, lo bastante sugestiva para complacer al numeroso público que se había congregado".* (Xavier Fábregas. "La Vanguardia". Barcelona. 5 de mayo de 1984).

"...Llegué al local, un edificio en construcción, donde iba a celebrarse el "ejercicio práctico", tal y como se le nombra en el programa de mano, vistiendo un viejo jersey, unos viejos tejanos y calzando unos viejos zapatos, por si acaso le daba al hurón (Putorius furo), fura en catalán, por llenarnos de barro o pintura. El público se apiñaba frente a la puerta del local... Una vez dentro, Pablito, el del sonido, recitaba las ordenanzas al público. Esas ordenanzas consistían en prohibir el acceso a la primera planta del local, en aconsejar al público que se dispersara por toda la planta baja, y en informar que los materiales plásticos que iban a utilizarse eran totalmente inofensivos y lavables. En el patio del local había instalada una manguera y junto a ella había un par de bomberos. (...) Y, después de ese calentamiento, zas, salió el primer hurón. Salió del suelo, de un trampilla, desnudo, llevando tan sólo un taparrabos, cubierto de barro, de tierra, de arena, de ceniza, de yo qué sé qué. Luego salió otro hurón, desnudito como el primero, hecho un asco, retorciéndose y ensuciándose como su compañero. (...) Salió un tipo con un hacha y se dedicó a destrozar concienzudamente, a desciuartizar la carrocería de un automóvil; hubo traca, bengalas y cohetes, luego apareció otro hurón, también hecho un asco, andando sobre una especie de zancos, un tipo que imponía, algo así como una momia, avanzando frente al público y soltando un rollo en alemán. La cosa terminó de manera brillante. Un número de funambulismo. Dos hurones, envueltos en plástico, llevando bolsitas de pinturas atadas al cuerpo, se deslizan lentamente colgados de unos cables hasta llegar a la pared recubierta de tela blanca. Al llegar a ella, se dejan caer y quedan suspendi-



dos contra la pared. Las bolsitas se revientan y la tela y ellos se manchan de rojo, de verde, de azul. La gente se puso a aplaudir. En verdad que hacía muy bonito. Y ya está. Por el micro, Pablito dijo que el ejercicio se había terminado y que abandonásemos el local. Bueno, pues ya hemos visto el teatro punk. No voy a hacer una valoración crítica. Para qué. Como dice Oller, es cuestión de vísceras, "incomputables para el frío acero de la razón bienpensante". Me lo pasé bien, que es de lo que se trataba. Pero no me sentí desprotegido, ni acojonado... Y es que eso del teatro punk, del impacto y del choque, dura muy poco. Sin ir más lejos, hoy en Madrid se reúnen unos señores, catedráticos para más señas, en una mesa redonda sobre el tema vanguardia y posvanguardia en las artes... (Joan de Sagarra". "L'Espai-Dressanes". 3 de mayo de 1985).

SUZ/O/SUZ
Espectáculo colectivo en el que han participado Miquel Badosa, Pere Tantiñá, Jürgen Muller, Carles Padrisa, Allex Ollé, Marcelli Antúnez, Jordi Arús, Pep Gatell, Xavier Cereza, Andreu Morte, Vidi Vidal, Leo Mariño. Coproducción del Centro Nacional de Nuevas Tendencias y el Ayuntamiento de Madrid, estrenado en Madrid, Antigua Funeraria de la calle Galileo, el 30 de agosto de 1985.



En la página anterior, distintas escenas de "Accions". (Fotos: M. Zavala y Gol). Sobre estas líneas, un momento de "Suz / o /Suz". (Foto: Fernando Suárez).

"...Estos actores-caníbales que parecen seres de una civilización postapocalíptica, residuos feroces de un gran cataclismo, que descoyuntan todas las costuras del hecho teatral a golpetazos, a dentelladas de música y color, han vuelto ahora a la capital para ofrecer un nuevo montaje, Suz/o/Suz, en un escenario acorde con la truculencia de sus producciones: la antigua funeraria. La Fura dels Baus arroja a la cara de los espectadores cuajarones de vida en el solemne recinto marcado por el sello de la muerte. En esta ocasión, menos agresivos con el público que en citas precedentes, el grupo recupera del baúl la máscara del buen salvaje roussoniano y le da la vuelta hasta hacer del canibalismo una actividad filantrópica. (...) La destrucción y la creación son, al cabo, las dos caras de una misma moneda, y perfectamente Hamlet pudo haber sido un príncipe nuba.

La cuestión es entrar en el juego o lograr escapar antes de que la máquina implacable triture la inocencia pervertida del espectador. No hay vuelta de hoja. El espectáculo de La Fura dels Baus es de la modalidad de "lo tomas o lo dejas", de lanzarte en audaz zambullida o poner pies en polvorosa. Aceptado el pulso, la experiencia puede resultar fascinante..." (Juan I. García Garzón. "ABC". Madrid. 1 de septiembre de 1985).

"Lo más admirable de estos atletas es la forma de controlar sus propios movimientos duros y aparentemente agresivos en medio de una multitud móvil; y su conocimiento de esa masa y de lo previsible de sus movimientos. (...) Se representa una barbarie, se representa una banda de jóvenes predadores humanos, el estadio final animalesco de una civilización que pudo empezar con el animal; utilizando la chatarra y los símbolos rotos: la máquina, el televisor, el carro de supermercado. Y la música: comparada con la de estos educados forajidos, la de los tambores de Calanda podría resultar un cuarteto de Haydn. Pero, al mismo tiempo, es música y no ruido: está firmemente sujeta al ritmo, no trata de ser simplemente cacofonía. (...) En cuanto a la transgresión, está sabia y moderadamente controlada. (...) Es el teatro, el remedo, la representación de la furia: ese es su gran valor.

Lo que, por consiguiente, y por ese cuidado de no transgredir el orden, no sale de este espectáculo es la participación del público.

Hay un arranque en el que quizá hay más voluntad de correr y moverse por parte de los jóvenes espectadores, que por la de los actores; luego se ve que no hay ningún riesgo, y que se asiste a una representación ensayada, pautada, medida, y que hasta la presencia de un servicio de orden numeroso y bien infiltrado va a evitar cualquier intervención no calculada. Para una gran parte de los que acuden, atraídos por la leyenda de salvajismo de este grupo, esto supone una frustración. Más importante que eso es haber visto un gran teatro y un gran circo, una gran exhibición de bellos cuerpos masculinos desnudos, capaces de fingir la violencia y representar el caos, pero dentro de las medidas del arte, de la inteligencia, del racionalismo..." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 2 de septiembre de 1985).

Junto a estas líneas, tres escenas de "Tot esperant a Godot", de Beckett, dirigido por Jordi Mesalles en La Gabia. (Fotos: Ros Ribas). En la página siguiente, "Ruinas Romanas en la M-30", espectáculo del GAD. (Foto: Lluna). Abajo, "Aquí no paga nadie", de Fo, por el Grupo Teatral Gasteiz.

LA GABIA. Vic (Barcelona)

Comenzó sus actividades en 1963, pero no fue hasta 1973 cuando se convirtió en un verdadero grupo estable. Desde entonces hasta 1985, fecha del estreno de *Tot esperant a Godot* (Esperando a Godot), de S. Beckett, han realizado más de veinticinco montajes, entre los que cabe citar otros dos de S. Beckett: *La última cinta* (1976) y *Fin de partida* (1979). Completan la nómina de estrenos destacados, *Escorial*, de M. de Ghelderode (1977); *La cavalcada sobre el llac de Constança*, de Peter Handke (1980) y (1982); *Laura a la ciutat dels sants*, de Miquel Llor, y *Crónica d'Ann*, de Joan Borrell, ambas en 1983.
Para la temporada 85-86 han preparado el montaje de *El Berenar dels Generals*, de Boris Vian, obra de la que realizaron un preestreno en junio de 1985.

TOT ESPERANT A GODOT

De Samuel Beckett. Traducción: Joan Oliver. Dirección: Jordi Mesalles. Escenografía: Alfons Flores. Intérpretes: Joan Anguera, Ramón Vila, Eduard Naudó, Perot Torras y Carme Fernández. Estreno: 16 de mayo de 1985 en la Sala Villarroel de Barcelona.

"A menudo, la labor del crítico resulta antipática y desagradable, pues tiene que ir a buscar los cabellos en la sopa del plato ajeno y exhibirlos públicamente. Por ello, resulta excepcional y estimulante hallarse ante un espectáculo cuyo comentario no tiene otra dificultad, a la hora de enjuiciarlo, que escoger con cuidado los elogios adecuados. Este es el caso de Tot esperant Godot, *que La Gábia de Vic estrenó anteanoche en la Sala Villarroel, en un montaje coproducido con el Centre Dramàtic de la Generalitat. (...)* Tot esperant Godot *es una obra divertidísima —una sagaz caricatura de nosotros mismos, de nuestra situación escénica y cansada bajo un cielo cuajado de misiles— que, cuando se representa con acierto, provoca la carcajada del espectador desde el principio al fin de su andadura. Puede que una carcajada masoquista, inconsciente o simplemente catártica, pero carcajada al fin, como ocurrió anteanoche en la Sala Villarroel.*
Jordi Mesalles, que ha colaborado con La Gábia en calidad de director invitado, ha tenido el acierto de trabajar a partir de los estímulos del propio texto, potenciando las características personales de cada actor. Nos hallamos ante un cometido emprendido a fondo, un estudio gestual y vocal realizado réplica a réplica, a través del cual Jordi Mesalles ha sabido subrayar en todo momento la extraordinaria pirotécnica verbal de Beckett..." (X. F. "La Vanguardia". Barcelona. 18 de mayo de 1985).

G.A.D. Madrid

Carlos Borsani y Carlos di Paola pusieron un anuncio en un pub madrileño allá por 1979. Se formó entonces el colectivo G.A.D. y estrenaron *La escuela del amor*, sobre textos de Sade, en el Teatro Martín de Madrid. El monstruoso escándalo no les impidió volver al mismo teatro en 1981, esta vez con *El tercer rostro de Ivon y Carlos*, de Borsani-Di Paola. En 1982 estrenan en la Sala Rock-Ola de Madrid, tres espectáculos: *Marylin Flashes, La marca del Zorro* y *Gol*. Se instalan en la sala y forman una escuela. Vendrían después la Sala Olimpia y la Sala Lavapiés, para volver al Rock-Ola y otros lugares de madrugada, como es el caso del Pub Damajuana, donde estrenaron *La mansión de mister Jons y otras historias*, en 1983.
Con *Ruinas romanas en la M-30* intervienen en la I Semana de Teatro de Vanguardia de Madrid, celebrada en la Sala Rock-Ola en el otoño de 1984. Actualmente, para la temporada 85-86, preparan un nuevo espectáculo titulado *Faltan 14 años para el año 2.000*.

RUINAS ROMANAS EN LA M-30

Del colectivo. Dirección: Carlos Borsani. Intérpretes: Carlos Borsani, Kike Seoane, Tizi Sifredo, Ricardo Rivero, Manuel Duelo, Lucía Alfaro, Luis José Ventín y Ramón Sanz. Estreno: 13 de septiembre de 1984 en la Sala Rock-Ola de Madrid, dentro de la I Semana de Teatro de Vanguardia de Madrid.

"Los conocedores de este espectáculo del G.A.D., afirman la condición burlona y cáustica del mismo, de una enorme imaginación en lo caótico de las acciones, que no dejan tiempo al espectador para reaccionar. Es un teatro taquigráfico, de ritmo veloz, hecho para personas elaboradas por la sintaxis del cine, por la velocidad narrativa de ciertos "spots" de televisión". (Programa).

"(...) P.— Básicamente, ¿qué ingredientes tiene el espectáculo Ruinas Romanas *en la M-30?*
R.— Es un espectáculo terriblemente directo. Nosotros vamos desde el sainete de Arniches hasta elementos de la revista. La obra tiene humor, monólogos cómicos, números coreográficos... Pero nuestra intención y el tema es lo que lo vuelve una expresión de vanguardia.
P.— En este tipo de espectáculos es frecuente jugar con la ambigüedad sexual, con las señoras despampanantes, con el travestismo, ¿incorporáis también estos elementos?
R.— Hay una chica que es muy bonita. Muy, muy, muy bonita. Hay una actuación de travestismo... Pero no apelamos a esas cosas; apelamos al espectáculo en sí. El espectáculo en sí tiene que ser ya cachondo, en el mejor sentido de la palabra, gozoso". (Entrevista con Carlos Borsani. "El Día". 8 de junio de 1985).

"...Tardó al menos un día en llegar a los ambientes y foros de discusión. El Grupo G.A.D., de Madrid, propuso un juego, una alegoría titulada: Ruinas romanas en la M-30 *que muy pocos vieron. De ahí que las palabras hayan tardado tanto en subir al cielo astorgano. Pero ya han llegado. La obra, en principio sorprendió, luego indignó y ahora es motivo de preocupación. Los madrileños del G.A.D. ofre-*

cieron parábolas de un dudoso gusto, con un tratamiento muy peculiar. El Ayuntamiento, en esta ocasión, pecó de ingenuo y no advirtió a los posibles espectadores que la obra podía herir sensibilidades, que el tema podía ser fuerte y que la forma era bastante descarnada. El resultado son las protestas que estos mismos días se oyen en ambientes astorganos, molestos por este nuevo argumento que se adentra en lo chavacano. Al menos podía haberse avisado". (I. M. "El Faro". Astorga-León. 30 de agosto de 1985).

GALADRIEL TEATRO. Aragón

ES MEDIANOCHE EN ALEJANDRÌA
De Damián Torrijos. Dirección y escenografía del colectivo. Intérpretes: Javier Ibarz, Damián Torrijos. Fecha de estreno: 29 de agosto de 1985.

TEATRO GALERÌA MIRÓN. Burgos

Grupo formado en 1984 por Miguel Ángel Vieira, procedente del grupo pantomima Parábola, y cuatro músicos. La única obra que han realizado, que aún permanece en repertorio, es *It's raining*, con la que han participado en el Festival Greenbelt'85, Northampton (Inglaterra), y en Estival-85, Burgos.

IT'S RAINING
De Miguel Ángel Vieira. Dirección: Miguel Ángel Vieira. Música: José Manuel Alonso y Pedro Zubiaurre. Intérpretes: Miguel Ángel Vieira, Chema Alonso y Pedro Zubiaurre. Estreno: 27 de diciembre de 1984 en la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros (Burgos).

"Miguel Ángel Vieira y Teatro Galería Mirón estuvieron llenos de sorpresas. Esta fue la única vez que alguien paró para subastar un pollo en medio de su espectáculo. (Simon Potter". Revista Británica de Artes Strait. Agosto, 1985).

"El espectáculo está constituido por sucesivos "sketches" independientes y ciertamente absurdos que resultan de una deformación de lo cotidiano. Esto y todo lo demás hilvanado por un presentador loco, salido de una revista del corazón y salpicado por las notas de un maestro desafinado de origen italo-angoleño. (...) Un teatro visual, gestual, sonoro, sin miedo al ridículo, que te acompaña si tú quieres y al que puedes y debes contribuiiirrrrrr. (Programa).

GRUPO TEATRAL GASTEIZ. Vitoria

Se formó en 1978 con el montaje de *Mal año de lobos*, de Manuel Linares Ribas. Hasta 1985, en el que montan *Aquí no paga nadie*, de Darío Fo, realizan ocho espectáculos, de los que destacan *El cuervo*, de Alfonso Sastre (1979); *Balada de los tres inocentes*, de Pedro Mario Herrero (1980); *La otra orilla*, de José López Rubio (1981) y *El médico a palos*, de Molière.

AQUÌ NO PAGA NADIE
De Darío Fo. Versión de Carla Matteini. Dirección: Carlos Gil. Escenografía: José M.ª Vaquero. Intérpretes: Carmen San Esteban, Marian Rodríguez, Pedro Mtz. de Arenaza, Kali Beltrán de Lubiano, José M.ª Vaquero y Pilar Leche Ibáñez. Estreno: 22 de marzo en el Teatro Principal de Vitoria. Cabe destacar su participación en la V Muestra de Teatro Vitoriano.

"Se plantea la situación de una familia y de sus amigos, sin trabajo, con problemas de dinero, que tienen que buscarse la vida como sea. Las mujeres son muy religiosas, los hombres son más de izquierdas. El protagonista es del "partido", otro podía encajar perfectamente en la CNT de Michelín. La obra es muy divertida de principio a fin, pero a la vez plantea reflexiones muy serias, de mucha tensión. Hay frases muy duras contra sindicatos y partidos, y la gente que está en el rollo se va a sentir aludida. Otro tipo de público se quedará en la anécdota, en lo divertido, pero nos vale". (Declaraciones del director, José María Vaquero, al "Correo Español, El Pueblo Vasco", 20 de marzo de 1985).

G.A.T. GRUP D'ACCIÓ TEATRAL. L'Hospitalet (Barcelona)

Se formó en 1978 como sociedad cooperativa y como tal continúa bajo la dirección de Alfons Flores. Su primer trabajo fue *La zapatera prodigiosa*, de García Lorca, en el año de su formación.
Ha estrenado ocho espectáculos sobre textos de Lorca, Valle-Inclán —*La cabeza del dragón* (1979) y *¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?* (1982)—, Moliere —*Don Juan* (1980)—, Melville, Ruzante —*Histories de sobrevivents* (1983)—...

En la temporada 84-85 repitieron Lorca, esta vez, *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* y estrenaron la penúltima obra de Alfonso Sastre, *La tragedia fantástica de la gitana Celestina*, que supuso la vuelta de este autor a los escenarios, tras varios años de ausencia.
El G.A.T. cuenta con un presupuesto anual de 25 millones de pesetas, cubiertos entre la Generalitat de Catalunya y el Ayuntamiento de L'Hospitalet.

EL AMOR DE DON PERLIMPLÌN CON BELISA EN SU JARDÌN
De Federico García Lorca. Dirección: Enric Flores. Escenografía: Alfons Flores. Música: Teresa Flo. Intérpretes: Alfons Flores, Eufemia Román, Josefa Calvo, Consol Álvarez, Barto-

Arriba, a la izquierda, una escena de "El amor de don Perlimplín...", de García Lorca. Al lado, tres momentos de la "Tragedia fantástica de la gitana Celestina", de Alfonso Sastre, los dos espectáculos del GAT de L'Hospitalet. (Fotos: Barceló).

lomé Fernández. Estreno: 30 de noviembre de 1984 en el Teatro del Centre Catolic de Hospitalet (Barcelona).

"Es una comedia amarga y apasionada que recrea un tema ya tratado por su autor en otras piezas teatrales: el matrimonio de un hombre senil con una mujer joven. Don Perlimplín es una persona sabia, rica y honorable, pero impotente ante la sensualidad de la joven Belisa. El matrimonio le despierta sus sentidos y se ve envuelto en un torbellino de pasiones contradictorias que enfrentan su moral liberal, fruto de su razón, con el llamado de la venganza por honor". ("Diario Llobregat", 30 de noviembre de 1984).

"...Con Belisa y don Perlimplín, García Lorca recrea la clásica fábula de la joven hermosa que se casa con un hombre maduro y rico. Pero Lorca trasciende la trivialidad aparente del argumento casamentero. (...) Trasciende la trivialidad con ese contraste entre lo lírico y lo grotesco, entre esos versos bellísimos que son un manantial de símbolos y esos dorados cuernos de ciervo que lleva el marido engañado, o esos cinco amantes que tiene Belisa, uno de cada raza, y que penetran en la casa por cinco balcones distintos. (...) Don Perlimplín, el marido engañado, el viejo decrépito, será también el amante deseado, el cuerpo prohibido. Y la patética paradoja, esa dualidad imposible, no tendrá solución, o mejor dicho, sí, pero el precio será la muerte. (...) Con El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, *el G.A.T. y su director, Enric Flores, han logrado un espectáculo muy equilibrado, sin filigranas de ningún tipo, pero digno y macizo. (...) El mismo Alfons Flores, como don Perlimplín, y Eufemia Román, como Belisa, cumplen bien en su difícil tarea y sin llegar a la brillantez antológica realizan una interpretación ajustadísima. Ambos consiguen dar vida a esa historia fatal entre Belisa, sensual e insaciable, y don Perlimplín, temeroso y enigmático..."* (Francesc Burguet i Ardiaca. "El País". Barcelona, 22 de diciembre de 1984).

"...El amor de don Perlimplín... *es una obra donde están presentes todas las constantes vitales del teatro de Lorca y donde la pasión amorosa se erige como protagonista absoluta. Con un montaje muy bien concebido y dirigido por Enric Flores a lo largo de sus cuatro cuadros y el prólogo, la interpretación del G.A.T. sabe sacar provecho en todo momento del texto: Alfons Flores en un Perlimplín que pasa de la ilusión a la realidad más dura con aplomo y convicción. Eufemia Román, guapa y vehemente Belisa. Josefa Calvo, una convincente Marcolfa. Todos ellos bien secundados por el resto del reparto..."* (Luis Herrero. "El Noticiero". Barcelona. 7 de diciembre de 1984).

TRAGEDIA FANTÁSTICA DE LA GITANA CELESTINA

De Alfonso Sastre. Dirección: Enric Flores. Escenografía: Alfons Flores. Intérpretes: Ramón Teixidor, M.ª Josep Arenós, Minerva Álvarez, Inmaculada Alcántara, Pere Vidal, Pepe Miravete, Alfons Flores, Tomás Vila y Teresa Vilardell. Espectáculo coproducido por el Centre Dramátic de la Generalitat. Estreno: 30 de abril de 1985 en la Sala Villarroel de Barcelona.

"Yo la admiro demasiado. Y al ponerme a trabajar decidí darle la vuelta, hacer otra obra distinta, que sólo coincide con el original en algunas citas literales, muy pocas. Decidí darle la vuelta a los personajes y su traslación cronológica a una actualidad donde las dificultades de relación entre Calixto y Melibea estuvieran más agravadas.
Efectivamente es (una versión) muy libre y, algunas veces, casi atroz, pero las situaciones lo exigen así..., esos gestos de gran desesperación en la obra, que han de expresarse también en el plano del habla. Y a este tema de Celestina le va muy bien el habla más libre y desenvuelta que pueda imaginarse". (Declaraciones de Alfonso Sastre a "Diario 16". Madrid. 30 de julio de 1985).

"...Tratándose, como se trata, de una pieza que tiene muchísimos más puntos de contacto con cualquier película de Pedro Almodóvar que con "La Celestina", de Rojas, resulta increíble que los elencos más modernos de nuestra querida España no se la hayan disputado. En fin, no le demos más vueltas al asunto, son los misterios de un país que constantemente se está quejando de falta de autores teatrales...
Con esta Tragedia fantástica..., *Alfonso Sastre no ha querido hacer un "remake" actualizado de "La Celestina", sino que ha preferido coger a los personajes de Fernando de Rojas y jugar con ellos. Se nota a la legua que el autor se lo ha pasado pipa escribiendo esta pieza. Sastre ha llenado el texto de chistes, guiños y situaciones cómicas que el espectador ríe con ganas. Por ello, y pese a que el rimbombante título de la obra pueda indicar lo contrario, nos encontramos ante un "divertimento" urdido con picardía y mucho oficio. (...) Los actores cumplen todos con su cometido, con mención especial para Ramón Teixidor y Minerva Álvarez, y para un joven actor, Pepe Miravete, quien en su no demasiado extensa intervención se desenvuelve con una naturalidad y un "savoir faire" a los que no nos tiene acostumbrados las nuevas generaciones de comediantes".* (Carles Torra. "El Correo Catalán". Barcelona. 7 de mayo de 1985).

"...La acción se sitúa en la Salamanca del siglo XVI, dominada por la Inquisición; Calixto es un ex-fraile perseguido por la Inquisición; Melibea es una antigua prostituta llegada a abadesa de un convento y Celestina, una gitana a lo Carmen pasada por la esencia de Drácula. Mezclen estos personajes, añádanle extraños policías vestidos de gris, métanlos en una atmósfera síntesis de un convento y un burdel, piensen en unos diálogos directos, salpicados de tacos y groserías y, sobre todo, tengan en cuenta que el cocinero de todo esto es un hombre como Sastre; (...) tendrán un espectáculo difícil, con lagunas graves, gratuito en momentos, pero globalmente lleno de interés (...). Enric Flores ha montado la obra resaltando el posible humor del texto, un humor ácido, desvergonzado y provocativo. Flores lleva hasta el final algunas de las posibilidades del montaje, sobre todo en el orden de los efectismos y busca siempre que la denuncia de la represión esté en primer término, lo que ocurre es que, entre autor y director, el público se queda más en la anécdota que en la reflexión ética. Sastre aparece aquí muy atento a la construcción de la obra, al engarce de las escenas..." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 13 de mayo de 1985).

"...(El autor) Compendia una serie de situaciones, nombres propios, sistemas de escritura, que viene practicando en sus libros, ensayos, artículos, y en la espera de su cajón. Demasiadas cosas para una obra de teatro: la unidad la da el autor por dentro de sí mismo y no lo que pasa en escena, donde todo se desborda, se deshace. (...) Y además está La Celestina. ya se sabe que ésta es otra obra, o lo que al conjunto inconexo de escenas, diálogos y situaciones se llama obra. Pero está La Celestina: sus nombres propios, sus referencias, el aprovechamiento, aunque sea residual, del texto magistral. Con esta obra pasa como con Shakespeare, como con todos los puntos culminantes de la literatura: se haga lo que se haga con ella, siempre reclama sus derechos. Aunque se haga de ella una ricahembra gitana, frescachona, jamona, siempre lleva una vieja dentro que reclama su propia condición torva y decrépita.
Aunque Calixto y Melibea quieran ser maduros, rufianescos, de vuelta de la vida, siempre está la pareja inocente, apasionada, joven, pidiendo que se cuente su historia. Y está la fuerza orgánica del original de Fernando de Rojas, que sufre del desorden y la desintegración. (...) Se nota demasiado que Alfonso Sastre se ha agarrado a la ocasión de una Celestina viable para colocar su propia literatura, de vías más difíciles. Y su codicia por meterlo todo, como sea, perdiendo cualquier hilo, con una orientación que sólo él puede seguir por dentro. Pierde toda la consistencia por una falta de sentido de la economía y de la precisión que parece necesaria y que todos los personajes están reclamando todo el tiempo..." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 1 de agosto de 1985).

"...La estructura es lineal y rudimentaria. El texto interpola frases vacías o buscadamente malsonantes con otras llenas de calidad literaria, entre las que encajan bien algunas del autor de la obra maestra que ha servido de pretexto al autor de Escuadra para la muerte *que era cosa más lograda y que prometía más. El escenario aburre con la repetición del juego giratorio de su parte central y el encender y apagarse del fondo diorámico de bombillas como estrellas. Los figurines se complacen, como ya es viejo uso, en las anacronías, en las mezclas intemporalizadoras e incluso simbólicas, pero sin alcanzar ni un grado de plasticidad aceptable ni una fuerza expresiva que añadir a un asunto que tampoco la prodiga..."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 3 de agosto de 1985).

"...La escenografía resuelve la mayor parte de las escenas, (...) tiene una bella apariencia, poniendo de manifiesto, al igual que los últimos montajes de Sastre, que la elementalidad funcional no está reñida con la estética y tampoco elimina sus valores intrínsecos.
El texto es cáustico, con alusiones directas a la realidad (las patrullas urbanas, el barrio nuevo), especialmente críticas hacia los estamentos que configuran diversos aspectos del orden público, pero también con golpes inteligentes, muy divertidos y con imaginación, unificado en lenguaje coloquial, directo y eficaz.
La dirección es ágil en la primera parte y reiterativa y confusa en la segunda, a la que no sirve un elenco romo en su interpretación, con aires de naturalidad que, sin embargo, hacen que apreciemos un supremo esfuerzo para transmitirnos sinceridad y claridad expositiva. (...) La sorpresa final, con "ruidos" demasiado actuales, no son más que una sugerencia ideológica del autor, cuyas tesis no compartimos..." (Carlos García-Osuna. "Ya". Madrid. 1 de agosto de 1985).

"...Si no conociéramos "La Celestina" o los enamorados se llamaran Juanito y Pepita, diríamos simplemente que se trata de una broma mala: barata, vulgar, de efectos burdos. Y, lo que es peor, totalmente gratuita. Todo sucede y se dice porque el escritor así lo quiere. Nada responde a una necesidad interna. Lo peor es que sí conocemos "La Celestina": con su recuerdo, el espectáculo resulta especialmente penoso. En el naufragio del texto se hunde también el montaje del G.A.T., un grupo estimable..." (Andrés Amorós. "Diario 16". Madrid. 1 de agosto de 1985).

GENTE. Palencia

LA TERCERA PALABRA
De Alejandro Casona. Dirección: Gerardo Aguado. Escenografía: Luis F. Tejerina. Intérpretes: Miguel A. Ampudia, Ana Sáez, Teresa María García, Pilar Matia, Antonio Pascual, Fernando Toledo, Rafael Negrete, José Luis Blanco, María Luisa García, María Jesús Boudón. Estreno: 24 de mayo de 1985.

GEROA. Durango (Vizcaya)

Creado en 1969 y después de pasar por distintas etapas como grupo aficionado, se consolida como estable profesional en 1978, fecha en la que fundan el taller de teatro Antzerki Eskola. En 1985 se constituyen en sociedad cooperativa.
Su primer montaje profesional es *Kaixo Aguirre*, creación colectiva dirigida por Antonio Malonda, estrenado en 1979. Con A. Malonda en la dirección, también se realizan *Muerte accidental de un anarquista*, de Darío Fo, año 1981, y *Molière o la intriga de los beatos*, de Mijail Bulgakov, año 1982.
Herr Puntilla y su criado Matti, de Brecht, dirigida por Carlos Vides, año 1984, y *El casamiento*, de Nicolai Gogol, dirigida por Paco Obregón, 1985, son sus últimos montajes.

EL CASAMIENTO
De Nicolás Gogol. Dirección: Francisco Obregón. Escenografía: José Ibarrola. Intérpretes: Izaskun Asua, Elena Leza, Mar Aláez, Manuel Moreno, Alfonso Torregrosa, Javier Villalba, Iñaki Irisarri y Alberto Lebracón. Estreno: 31 de mayo de 1985 en el Teatro Astarlos de Durango (Vizcaya).

"(...) Nosotros, detrás de esta comedia de costumbres y absoluta genialidad, lo que vemos es que Gogol nos está planteando, a través del comportamiento de los personajes, aquello que de absolutamente loco e irracional hay en los individuos ortodoxos, en aquellas buenas formas asumidas por las personas como producto de diversas exigencias sociales". (Programa).

"El ingenuismo y la intrascendencia, el juego por el juego, son la esencia de El casamiento, *un texto de Nicolás Gogol que Geroa ha tratado de manera muy especial. (...) Geroa ha "desrusizado" la historia, conservando del original sólo los nombres primitivos. Sacada de ambiente, la obra ha gustado sólo del texto, que ha exagerado hasta la saciedad, convirtiendo a los personajes en bufones, acrecentando los caracteres de farsa que, en ocasiones, son superlativos. Hay toques de la comedia del arte, notas esperpénticas y apuntes de viejo tablado de farsa..."* (Carlos Bacigalupe. "El Correo Español". Bilbao. 21 de junio de 1985).

"...La función, en definitiva, ha logrado el extrañamiento querido sin ir en detrimento del texto gogoliano, que conserva y es destacado suficientemente el sentido del conflicto planteado. El fondo de la cuestión, el contenido, no es otro que un análisis irónico de las motivaciones que llevan al matrimonio burgués, el gran relieve que tiene lo económico. (...) Lo interesante del trabajo de Geroa es el tratamiento grotesco que se le ha dado. El resultado es un buen espectáculo teatral. El nivel de interpretación es bueno, en ocasiones muy bueno, con sólo pequeños reparos a las desigualdades de dicción dentro de la labor de un mismo actor..." ("El Día". Zaragoza. 19 de octubre de 1985).

"...Los del grupo Geroa se han metido en escena con el propio Gogol. Lo que pasa es que no estamos demasiado seguros si el arte de Gogol se debe ubicar en la lectura más que en la escena. Creemos que la mecánica de la lectura nos conduce a mundos aún más absurdos que la intención de absurdidad puesta en escena por Geroa con El casamiento. *(...) Texto sencillo, movimientos no menos sencillos, trajes disparatados (con algunas semejanzas a personajes de Alicia a través del espejo), grandes narizotas postizas para disparatarlo todo. Y un actor que, de pronto, nos gana a todos. El oficial retirado de la Marina. Su voz, sus expresiones, parecen surgidas de una casa de juguetes. Sus palabras nos transportan a un mundo de magia disparatada, pero a la vez real..."* (José Luis Merino. "Deia". Bilbao. 24 de junio de 1985).

GIANNI RODARI. COLECTIVO DE TEATRO INFANTIL. Lucena (Córdoba)

EL VIAJE DE PEDRO EL AFORTUNADO

De Augusto Strindberg. Dirección: José Cañas. Escenografía: Colectivo. Música: Colectivo. Intérpretes: diecinueve actores. Estreno: abril de 1985. Campaña de la Diputación de Córdoba.

Arriba, "El casamiento", de Gogol, por Teatro Geroa y "El casament dels petits burguesos", de Brecht, por El Globus. (Foto: Barceló). En la página siguiente, imágenes de dos montajes de La Gotera, "Listos para el desguace" y "Campo de Marte".

SE ARMÓ LA REVOLUCIÓN

De José Manuel Ballesteros Pastor. Dirección: José Cañas. Escenografía: Colectivo. Intérpretes: José Carvajal, María José González, Agustín González, José A. Nieto, Miguel A. Trujillo, Clari Ramírez, Cheli Morales, Juan López, Nati Gálvez, Tere Gradit, Felipe Moreno. Estreno: 3 de marzo de 1985.

EL GLOBUS. Terrassa (Barcelona)

Estrechamente vinculada al Centre Dramàtic del Vallés, que coproduce a menudo sus montajes, la compañía El Globus nació en 1972, de la fusión de algunos grupos de teatro independiente de Tarrasa.
Hasta el momento llevan realizados veinticuatro montajes de autores nacionales y extranjeros, clásicos y contemporáneos. Sartre, Chejov, O'Neill, Brecht, Bernard Shaw, han alternado con Teixidor, Quart o Joan Maragall. De entre sus espectáculos cabe destacar: *Fatalitats,* de Karl Valentin (1980); *Hi ha un gall dins el piano,* de Georges Feydeau (1982); *Anna Christi,* de E. O'Neill (1982), o *La boda dels petits burgesos,* estrenada en la temporada 84-85.

EL CASAMENT DELS PETITS BURGUESOS

De Bertolt Brecht. Traducción de Feliu Formosa. Dirección: Pau Monterde. Escenografía: Joan Jorba. Intérpretes: Josep M.ª Casanovas, Anna Güell, Angels Poch, Anna Cabeza, Jordi Estivill, Philips Rogers, Marissa Josa, Josep Minguell y Ricard Boluda. Estreno: 16 de noviembre de 1984 en el Centre Cultural de la Caixa de Terrassa (Barcelona).

"La obra pasa de un ambiente realista a una situación casi absurda, que recuerda constantemente las pequeñas obras humorísticas del bavarés Karl Valentin, maestro reconocido como tal por el propio Brecht en diversas ocasiones. Este terrible contraste entre la confianza ciega en la propia existencia y el descalabro de esta misma existencia, es presentado por Brecht con un lenguaje teatral personalísimo, al que se podría aplicar la teoría valleinclanesca de espejo deformado". (Declaraciones de Feliu Formosa al diario "Sabadell").

"...La obra es perfecta en su construcción lineal y corta. Pero Pau Monterde ha utilizado con sabiduría los silencios y la acción, los tiempos muertos, para construir su propia caricatura de la clase social que representa —y la versión de Feliu Formosa le ayuda en la tarea— multiplicando las referencias y acercando la obra a un modelo que nos es cercano.
La pieza se aguanta porque texto e interpretación dan unos tipos directos, porque el ritmo está trabajado y porque el realismo se disfraza en una suave caricatura apenas cabaretera —del cabaret de Karl Valentin, pongamos por caso— que duplica su eficacia. Un elenco absolutamente compenetrado da coherencia a este trabajo, donde El Globus muestra y utiliza todo lo que tiene aprendido en su ya importante trayectoria..." (Patricia Gabancho. "Noticiero Universal". Barcelona. 17 de enero de 1985).

"...Es un espectáculo divertido que esconde (para quien quiera verla) una crítica sobre determinados comportamientos de la burguesía. Pero se nota el empeño del director, Pau Monterde, por hacer de la obra, en primerísimo lugar, un montaje ameno. (...) Brecht acaba utilizando el absurdo en El casament dels petits burgessos, *para evidenciar la mediocridad de un puñado de personas fácilmente reconocibles en nuestro entorno social.*
Pau Monterde ha jugado fuerte, y hasta sus últimas consecuencias, la carta de la diversión, de lo cómico, contando con una excelente versión de Feliú Formosa. Pero cuidando todos los detalles y gestos de los actores —buen trabajo de Angels Poch y Jordi Estivill, la pareja recién casada— que parten de una situación realista para desembocar en otra desbordantemente absurda..." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 21 de enero de 1985).

"(...) El joven Brecht de los años veinte (veinte años también él), nos habla en los años ochenta. Y sin esfuerzo alguno. (...) La reflexión se vuelve contundente cuando nos damos cuenta de que han pasado sesenta años desde que B. Brecht escribió este texto y no se ha superado en modo alguno la moral pequeñoburguesa que la obra nos muestra. (...) Naturalmente, hemos de destacar las intencionadas aportaciones de Feliu Formosa, que firma la versión catalana. Una versión que, siendo fiel,

no duda en buscar adecuaciones que nos aproximen al texto. Y, aparte de la esencialidad de Brecht, encontramos a un Feliù Formosa que nos "pica l'ullet" de cuando en cuando. (...) Todo es un juego sarcástico que se pone en marcha al apagarse las luces de la sala y rueda imparable y violento, destrozando todo lo que encuentra, en una amarga y cruda parábola que termina por convertirse en una ceremonia de la destrucción". (Joaquim Vilá i Folch, "Avui", Barcelona, 18 de enero de 1985).

GORGONA TEATRO URBANO. Madrid

PERFUMES
Sobre textos cortos de Mario Fratti. Dirección: Javo Rodríguez. Escenografía y vestuario: La Gorgona. Intérpretes: Nieves Román, Antonio Guirado, Javo Rodríguez, Julio Ruano y Nati Tormo. Estreno: abril de 1985.

LA SUDACA
De Mario Fratti. Dirección: Javo Rodríguez. Escenografía y vestuario: La Gorgona. Intérpretes: Nieves Román. Estreno: marzo de 1985.

LA GOTERA. Asturias

Por iniciativa de Santiago Sueiras se funda el grupo en 1982. El primer año se dedica a la preparación de actores, que da como resultado el montaje de *Espejos rotos*, recopilación de tres obras cortas de Carmen Resino, estrenado en 1984. A partir de ahí, fieles a la idea de realizar espectáculos de creación propia, montan, en la temporada 84-85, *Listos para el desguace, El fabuloso Cirkus Ferencia* y *Campo de Marte*.

LISTOS PARA EL DESGUACE
Creación del grupo. Dirección: Santiago Sueiras. Escenografía: Santiago Sueiras. Intérpretes: Martina Bueno, Toño Criado, Xosé Monteserin, Joaquín Tres, Santiago Sueiras, Claudio Vereterra y Luis Vigil. Fecha de estreno: 20 de octubre de 1984.
"*Y este mes, la sorpresa de* Listos para el desguace, *algo totalmente distinto a* Espejos rotos...
Santiago Sueiras: *Efectivamente, algo completamente distinto. Pasamos de hacer una obra en la que el texto era muy importante, a otra en la que lo que es importante es lo que ves, la estética, que te puede sugerir muchas cosas.* Listos para el desguace *es, básicamente, teatro para los sentidos.*
—El espectáculo no tiene texto, ni argumento, ni mensaje. ¿Qué es, entonces, Listos para el desguace?
Santiago Suerias: *La obra surge, fundamentalmente, de la necesidad de experimentar con el propio cuerpo y las propias emociones, y del deseo narcisista de dar a conocer esa necesidad. Es un espectáculo de creación colectiva a partir de las improvisaciones surgidas de los ensayos, que fueron plasmadas posteriormente en un guión estructurado en trece cuadros hipotéticos, en los que utilizamos diferentes géneros teatrales y del espectáculo, como el cabaret, el happening, la danza, teatro surrealista, etc..* (Declaraciones de Santiago Sueiras, director de La Gotera, a la "Hoja del Lunes" de Asturias el 5 de noviembre de 1984).

EL FABULOSO CIRKUS FERENCIA
Del colectivo. Dirección: Santiago Sueiras. Intérpretes: Martina Bueno, Toño Criado, Xose Monteserin, Santiago Sueiras, Claudio Vereterra y Luis Vigil. Fecha de estreno: 17 de febrero de 1985. N.º de actuaciones: 49.

CAMPO DE MARTE
De Etelvino Vázquez. Dirección: Santiago Sueiras. Intérpretes: Martina Bueno, Toño Criado, Xose Monteserin, Claudio Vereterra y Luis Vigil. Estreno: 11 de mayo de 1985. N.º de representaciones: 6.

GRALLA. Igualada (Barcelona)

CONTROL DE SEGURIDAD
Dirección y escenografía: Gralla. Intérpretes: Jordi Bertrán, Salvador Baliu, Josep Calzada, Emi Carbonell, Teresa Carles, Toni Casellas, Mingo Fernández, Maite Franquesa, Anna García, Toni Moncvlus, Lluís Segura, Jordi Solé, Joan Valenti, Toni Vilella. Estreno: 1 de septiembre de 1984.

TEATRE LA GRANOTA. Novelda (Alicante)

ASPIRINA PARA DOS
De Woody Allen. Director: José Ramón Pérez Botella. Escenografía: La Granota. Intérpretes: Joan Montoya, Gloria Tortosa, Francesc Amorós, Manuel García, Victoria Cremades, Maribel Becerra. Estreno: 27 de julio de 1985.

COLECTIVO TEATRAL GUESTIA. Asturias

Nacidos en la Universidad Laboral de Gijón, su primer montaje es *El convidau* (El convidado), de M. M. Mediero, estrenado en 1980. Desde entonces han funcionado como compañía estable y han estrenado, entre otras, *Homenaxe a Harold Pynter* (1983), *Ragnarok* (1984) y *A'Ragnarok* (1985), estas dos últimas sobre textos de Adolfo Camilo Díaz, miembro del grupo.
Autoconsiderados sucesores del Grupu Teatru Yesca, también de la U.L. de Gijón, Güestia es uno de los grupos más veteranos de Asturias, a cuya lengua han vertido todos los textos que representan.

RAGNAROK
Del colectivo. Basado en un cuento de Adolfo Camilo Díaz. Dirección: Del colectivo. Escenografía: Víctor Nel Picallo. Música: A. Camilo Díaz. Intérpretes: M.ª Belén Suárez Puerta, Xuan Xose Bello Fernán, Víctor Nel Picallo, M.ª Sol Velasco Castañón, Adolfo Camilo Díaz.

GUIRIGAI COLECTIVO TEATRAL. Madrid

El colectivo teatral Guirigai nace a finales de 1979 por iniciativa de Agustín Iglesias y se plantea desde el principio que la práctica teatral es, también un proceso de aprendizaje. Su primer trabajo, *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, de Lorca, estuvo dirigido por Antonio Malonda. En los siguientes, la dirección y la dramaturgia corrieron a cargo de Agustín Iglesias, excepto *La bella y la bestia*, que dirigió Luis González Carreño.
A pesar de figurar con un solo estreno en la temporada 1984-85, Guirigai mantiene en repertorio y pone en escena con asiduidad *La bella y la bestia*, original de Antonia Bueno, Luis González Carreño y Agustín Iglesias, y *Ágape*, también del director de Guirigai, metáfora culinaria para hablar de los antiguos progres.

El último montaje del colectivo, *Enésimo viaje a Eldorado*, se estrenó en Madrid, el 24 de abril de 1985.

ENÉSIMO VIAJE A ELDORADO
Dramatización de espacios públicos. Estreno: 24 de abril de 1985 en la estación de Chamartín de Madrid.

"Es el viaje iniciático de una expedición que, partiendo del siglo XVI, desembarca en el anacronismo de nuestras ciudades.
Los espacios son redescubiertos: una plaza se transforma en océano, la farola en tótem luminoso, unas escaleras mecánicas pueden ser la subida al altar del sacrificio, el parque un laberinto lleno de peligros.
El público, los "indígenas", va recorriendo atónito este itinerario que músicos en vivo y efectos especiales apoyan, creando las diferentes atmósferas en que la expedición se ve envuelta en su lucha por el preciado oro". (Programa).

"...La función convirtió las calles de la ciudad en una peligrosa travesía salpicada de selvas, templos paganos y cuevas del tesoro. Aguerridos y ambiciosos exploradores desembarcaron en el quiosco de la Florida y tomaron posesión del parque y de "todos los territorios de más allá", en busca de Eldorado. (...) Las calles dejaron de ser vías de tránsito para constituirse en escenarios, cuyo objetivo fue divertir a la gente.
La espectacularidad y el montaje otorgan al Enésimo viaje a Eldorado *un calificativo distinto al de teatro de calle. Guirigai antepone una obra continua frente al carácter intermitente del pasacalles y los "skechts" sueltos que definen el género callejero".* (Alfonso Azkorreta. "El Correo Español. "El Pueblo Vasco". Bilbao. 30 de septiembre de 1985).

"...El grupo Guirigai nos ofreció su particular aventura americana, con un Lope de Aguirre que surgía espectral de los urinarios de la Alameda (y de la memoria de Werner Herzog), seguido de un cortejo alucinado para atravesar la jungla compostelana hasta alcanzar Eldorado. Un espectáculo rebosante de sentido del humor, de sentido crítico y, sobre todo, de sentido plástico. (...) La belleza plástica y un lirismo que difumina lo narrativo (como acaba ocurriendo siempre en toda epopeya) fueron las notas principales del trabajo de Guirigai..." ("El Correo Gallego". Santiago de Compostela. 27 de julio de 1985).

Imágenes de "Enésimo viaje a Eldorado", de Guirigai, en la madrileña Estación de Chamartín. (Fotos: J. L. Prieto y Fernando Suárez). En la página siguiente, "Dos docenas de rosas", del Teatro Itinerante Enero.

HISTORIAS APARTE. Madrid

LA NOCHE DE SABINA
De Ignacio del Moral. Dirección: Javier García Yagüe. Escenografía: Pepa Iriate. Música: Pacho G. Castilla. Intérpretes: Begoña Caparrós, Luis Castilla, Pacho González, Antonio González, Coral Ortiz, Alejandra Pérez, Rosario Santesmases y Cristina Torrecilla. Estreno: 19 de julio de 1985.

TEATRO HÓRDAGO. Euskadi

MOCO, LOCO BAJITO
De Ernesto Mtz. de Marigorta. Dirección: Ernesto Mtz. de Marigorta. Esecenografía: Emilio Fernández de Pinedo. Música: Joseba Galindo. Intérpretes: Ernesto Mtz. de Marigorta, Idoia Ayestarán, Quitxu Ribero y Amparo Ibarra. Estreno: 23 de junio de 1985 en Vitoria.

"Estoy harto de tantas monsergas, que se lo diga a su abuela, a mí no me comen el coco, por eso me llaman Moco.
En vez de misiles prefiero jardines,
voy a buscar a mis amigos
que es lo más divertido.
A mí no me comen el coco, por eso me llaman Moco.
Y soy del barrio más loco.
Moco, callejero, sincero, alegre,
se ve envuelto en problemas
ajenos a él
que le afectan directamente
por su abierta forma de ser". (Programa).

TEATRO IBÉRICO DE MADRID. Madrid

¡AY, FEDERICO GARCÌA!
De. F. Angulo. Dirección: F. Angulo. Música: José Vallecas. Intérpretes: Paco Angulo, José Villomar y Antonio Pintado. Estreno: noviembre de 1984.

LA MOSQUETA
De Angelo Beolco-Ruzante. Dirección: Paco Angulo. Escenografía: Francesco Ruzantini. Intérpretes: Eugenia López, José A. Flores, Paco Angulo y José Barake. Estreno: junio de 1985.

IMAG-T. Madrid

METAMORFOSIS
Del colectivo. Estreno: 24 de abril de 1985.

COMPAÑÌA DE TEATRO INFANTIL. Madrid

Fundada por Vicente Aranda en 1974, ha mantenido una actividad intermitente hasta 1985, con intervalos en los que su director ha estado dedicado al teatro para adultos. En 1985 estrenaron *El deshollinador feliz*, del mismo Vicente Aranda, que también la dirige.

EL DESHOLLINADOR FELIZ
Autor y director: Vicente Aranda. Escenografía y vestuario: Benjamín Grande. Coreografía:

L. Díaz. Coordinador: Alberto A. Lomas. Intérpretes: dos actores y una actriz bailarina. Estreno: marzo de 1985.

TEATRO INFANTIL MUÑECOS. Madrid

Compañía fundada en 1981. En 1982 estrenan *Acróbata de un sueño*, de Hillyer Schurjin, de quien también estrenan, en 1985, *El vampiro Camilo*. Entre medias estrenaron *Cotorro, ¿dónde vas?*, de Ana Martínez, 1984, y *Superfodo*, de Benet i Jornet, año 1985.

EL VAMPIRO CAMILO
De Hiyer Schurgin. Intérpretes: José Ramón Argueso, Miguel Corbacho, Pilar Hernández, Ana Martínez y Petra Giménez-Ortiz. Estreno: 12 de julio de 1985.

INTEATREX. Gerona

Se formó el grupo en Gerona, en 1978. Dirigido por Martiriá Coll, han realizado obras de Sartre, Shakespeare, Schiller, etc. Sus últimos montajes han sido *El cantir trencat*, de H. von Kleist, año 1983; *Medea*, de Eurípides, y *El princep Carles*, de Schiller, año 1984, y *Estrategia per dos pernils*, de Raymond Cousso, en el año 1985.

ESTRATEGIA PER DOS PERNILS
De Raymond Cousse. Intéprete: Martiriá Coll. Estreno: 25 de noviembre de 1984.

INTERNATIONAL PRODUCTIONS. Madrid

A CHORUS LINE
De Michael Bennett, J. Kirkwood y N. Dante. Música: Marvin Hamlish. Canciones: E. Keblan. Versión española: Artime y Azpilicueta. Espacio escénico: Robin Wagner. Dirección musical: Tom Hancock. Coreografía: Roy Smith. Intérpretes: Michelle Beteta, Erin Noyd, Sergio Cal, Alina Ceñal, Lisa Christensen, Frank Cruz, A. Denis, Slivya Dohl, Michelle Emanuel, Claudia Fenton, Porfirio Figueroa, M. González, Lon Hurst, A. Iglesias, R. Lowe, J. Martínez, Marisol Morales, Paco Morales, L. Rhodes, Cilda Shaur, A. Stevans, J. Vázquez, Scott Wagner y R. Yánez. Estreno: 13 de diciembre de 1984 en el Teatro Tívoli de Barcelona.

"...La libertad y la ausencia de divos hacen de A chorus line *un musical de arrebatadora humanidad. No hay protagonistas. Hay gente joven, marginada, ansiosa de identificación personal y de triunfo social. Las historias autobiográficas se suceden en un ritmo vibrante de números musicales. Ritmos diversos, balletomanía, desde el rock al clásico.*
Azpilicueta ha realizado una gran hazaña teatral: seleccionar en Broadway un valioso grupo de jóvenes actores y actrices muy completos y enseñarles a decir en español, aprendido de oído, un texto cargado de sentimientos auténticos, actuales. El exotismo que brota de las pronunciaciones con acento sirve para colocar al espectador en situación. Lo que ocurre pasa en Broadway, no en Madrid. Distinguir entre estos chicos y chicas estupendos sería injusto. Cualquiera de ellos da ciento y raya en lo de cantar y bailar a un actor español. Cualquiera de ellos goza de una personalidad cargada de expresión. Todos constituyen un conjunto jamás logrado antes aquí. (...) Gran musical A chorus line. *Hazaña de importación en la que hay que apuntar un amarraco muy fuerte al trabajo de Jaime Azpilicueta y otro a los insensatos empresarios que se han metido en esta locura teatral. Un gran éxito que puede costarles caro".* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 22 de febrero de 1985).

La fama de A chorus line, *de su idea argumental, es universal e indudablemente justificada. Se trata de un huevo de Colón plantado a su justo tiempo sobre las tablas de Broadway. (...) Pero el caso es que la mayor parte de los integrantes de la compañía que se ha presentado en Barcelona no son nada especial bailando, que en lo de cantar dejan todos mucho que desear, y en lo que respecta al trabajo actoral lo tienen muy cuesta arriba, ya por el mero hecho de verse obligados a charlar de intimidades en una lengua que no puede decirse la propia de los actores sin faltar a la propiedad. El resultado final resulta discreto. Más que las realidades que ofrece sobre el escenario, lo que sostiene la línea de coro es el espíritu del original. Vemos una buena pintura en una mala reproducción. (...) La compañía que presentó* A chorus lines *en Barcelona no es de primera, no nos engañemos. Mostrarse satisfecho sin reservas equivale a aceptar que, como provincia muy alejada de Broadway, lo máximo que podemos aspirar a ver son compañías de provincias en el sentido peyorativo de la expresión. (...) Pero el caso es que por culpa de otros medios extrateatrales pueden verse excelentes ejecuciones artísticas en el género que nos ocupa. Fama, un ejemplo al alcance de todo consumidor".* (Mingus B. Formentor. "El País". Madrid. 15 de diciembre de 1984).

INVOLANTES. Granada

Son un grupo de calle y de animación nacido en la Alpujarra en 1981 y funcionan como colectivo. Para sus espectáculos utilizan elementos tradicionales (zancos, gigantes, cabezudos, personajes de circo...) con el afán de buscar agilidad y fantasía en el contacto con el público.
Entre sus montajes destacan *Estropiciana Nait Chou*, obra de cabaret, y *El insólito mundo de los Involantes*, de animación de calle. Participan, en 1984, en el Festival Internacional de Teatro de Calle de Madrid y en el II Festival Internacional de Granada, con los montajes *La familia Capirotti* e *Igor el Volatinero*.
En 1985 estrenaron *Caídos del cielo*, de la serie de la Familia Capirotti, y *Tupicambo*.

CAÌDOS DEL CIELO
Del colectivo. Intérpretes: Alain García de Navarrete, Ignacio Molina, M.ª José de Rus, Arancha de Juan, Loreto Rosón, Angelina Martín, Anunciación y Gonzalo Arias. Estreno: mayo de 1985.

"La aparición, en primer lugar, de los Capirotti (clowns) con su ruidosa, pero no menos melodiosa fanfarria, llevará a grandes y chicos

por las calles anunciando el grandioso acontecimiento del día, de la tarde: La Fiesta Nacional. Un apretado cartel de figuras del toreo más moderno y competitivo de la actualidad completan la jornada. Tras un breve incidente con una de las manolas de la presidencia, que debe resolver utilizando sus artes de escalada ya olvidadas, se da paso a lo que todos esperan: la lidia. Aquí comienza y acaba a la vez, lo que fue, es y será la quintaesencia de la España cañí". (Programa).

TUPICAMBO
Del colectivo. Intérpretes: Grupo Involantes (10 personas) y 6 actores elegidos en el lugar donde se realice el espectáculo. Estreno: 19 de agosto de 1985, en San Lúcar de Barrameda.

"Ahondando en las tradiciones y ritos más primitivos, y basado musicalmente en ritmos continuados de percusión, la aparición en un espacio urbano de cualquiera de las hordas de los Tamajara, proveniente de lejanas tierras otrora descubiertas por los conquistadores, rompe inicialmente con la barrera existente entre público y actor. La realización del viaje iniciático estará jalonada por diversas pruebas que habrá de superar hasta encontrar y recuperar a Tupicambo, espíritu del Fuego; Tierra, Aire y Agua, los tres elementos restantes, intervienen activamente en este proceso". (Programa).

TEATRO ITINERANTE ENERO. Madrid

Inician su andadura teatral en 1980 con un espectáculo de poemas dedicado a Antonio Machado. En 1981 montan *Los enanos*, de Harold Pinter y, en 1982, *El pelícano*, de Strindberg, con la que se presentan en Madrid, Gayo Vallecano y Sala Olimpia.
Su último montaje es una versión de Adolfo Lozano Borroy de la obra *Dos docenas de rosas rojas*, de Aldo de Benedetti, estrenada en Madrid en 1985.

DOS DOCENAS DE ROSAS ROJAS
De Aldo Benedetti. Versión de Adolfo Lozano Borroy. Dirección: Miguel Ángel Aranda. Escenografía: Irene Piñal. Intérpretes: Francisco Velázquez, Irene Piñal, Teresa Uria y Miguel Ángel Aranda. Estreno: 14 de junio de 1985.

TEATRO DE LA JÁCARA. Sevilla

La compañía se forma en 1975 por iniciativa de un grupo de estudiantes de la Universidad de Sevilla. *El relevo*, de Gabriel Celaya, es el primer y único montaje de su etapa de aficionados, que dura hasta 1979, año en el que se produce su paso al campo profesional con *La balada del Gran Macabro*, de Michel de Ghelderode y un año después *El cuadro*, de Eugene Ionesco.
Alfonso Zurro, director de la compañía, es el autor de los dos siguientes montajes, *El canto del gorrión* y *Pasos largos*, que intentan recuperar el carácter itinerante de los cómicos de la Edad de Oro. Tras una incursión en el teatro del siglo XX, con *La lección*, de Ionesco (1982), una nueva obra de Alfonso Zurro, *Farsas maravillosas*, les devuelve al camino del teatro festivo y popular, es el año 1983. El último proyecto del teatro La Jácara es una versión, exclusivamente interpretada por hombres, del drama lorquiano *La casa de Bernarda Alba*, estrenada en 1985.

LA CASA DE BERNARDA ALBA

De Federico García Lorca. Dirección: Alfonso Zurro. Escenografía: Javier García. Intérpretes: Joaquín Foncueva, Manolo Linares, Paco Pena, J. Carlos Jiménez, Manuel Olmedo, Jaime J. Velázquez, Alfonso Zurro, Julián Manzano y P. Casablanc. Estreno: 21 de marzo de 1985, Gran Teatro de Huelva.

"Bernarda y sus hijas, encerradas, guardando luto de ocho años por la muerte del marido y padre. Mujeres solas. Hombres solos en la propuesta dramática del Teatro de La Jácara. (...) Nueve hombres, reclusos de una cárcel de máxima seguridad, realizan prácticas teatrales, como actividad de reinserción social. Ellos han desarrollado el montaje de la obra La casa de Bernarda Alba. *Es el Ministerio de Seguridad Ciudadana quien los presenta antes los espectadores. (...) Ahora, Bernarda Alba puede tomar, o hacernos ver, otras lecturas. Los textos de los personajes atraviesan ahora otras configuraciones insospechadas. Ya no es solamente la Bernarda lorquiana quien dice ¡Silencio! Los reclusos también tienen su Bernarda".*

"...Si el poeta situaba el drama en una casa "blanquísima" (...), La Jácara lo ha situado en un espacio rodeado de rejas, cual jaula de fieras salvajes. El trasplante ha sido, en verdad, arriesgado. Porque es innegable que las acotaciones de García Lorca no son gratuitas. (...) El resultado ha sido sorprendente: el drama conserva toda su fuerza. El espectador no echa de menos esas solteronas de los pueblos de España al escuchar los lamentos en boca de los reclusos. Es una válida forma de distanciación y una rotunda demostración de que sin expresión de pasiones no hay teatro". (Martínez Velasco, "ABC" de Sevilla, 21 de abril de 1985).

"Sobre las cabezas de estos nueve presos gravita una palabra con mayúsculas: la Pasión (...), pasión primaria, lucha entre autoridad y libertad, pulso en el que finalmente coinciden la historia lorquiana de Bernarda y la propia realidad de los presos que le dan vida. La coincidencia entre el drama y quienes lo representan es, sin duda, el logro fundamental de La Jácara con La casa de Bernarda Alba" (Lola Domínguez. "El Correo de Andalucía". Sevilla. 20 de abril de 1985).

Sobre estas líneas, dos escenas de "La casa de Bernarda Alba", de Lorca, en versión del Teatro de La Jácara. Abajo, "El cruce sobre el Niágara", de La Jarana. En la página siguiente, dos escenas de "El cianuro, ¿solo o con leche?", de Alonso Millán. (Fotos: Miguel Zavala).

TEATRO LA JARANA. Puerto Real (Cádiz)

Comienzan sus actividades en 1980 con *El retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*, de Valle-Inclán. Hasta 1985, fecha del estreno de su último espectáculo, *El cruce sobre el Niágara*, de Alonso Alegría, han realizado espectáculos infantiles y de calle, al tiempo que afrontaban empresas de sala de teatro, entre las que destaca *La paz*, de Aristófanes, según lectura de Francisco Nieva.

EL CRUCE SOBRE EL NIÁGARA

De Alonso Alegría. Dirección: Alfredo Los Moreno. Escenografía: Juan Antonio Álvarez García. Música: Sebastián Durán. Intérpretes: Juan Antonio Álvarez García y Sebastián Ruiz Flores. Estreno: 24 de mayo de 1985.

"En definitiva, es un grito contra el aburguesamiento y un canto hacia la cópula universal del ser humano, y para ello se ha escogido la historia de un hombre de vida atípica, excepcional, pero que, a fin de cuentas, puede llegar a resultar cómoda". (Programa).

COMPAÑÍA JENNY LLADA. Madrid

EL CIANURO, ¿SOLO O CON LECHE?

De Juan José Alonso Millán. Dirección: Juan José Alonso Millán. Decorador: José Miguel Ligero. Vestuario: Marbel. Coordinador: Nino Bastida. Intérpretes: Gemma Cuervo, María Isbert, Teresa Tomás, Diana Salcedo, Rafael Guerrero, Gracita Morales, Vicente Parra, Jenny Llada, José Álvarez y Minervino de la Vega. Estreno: 12 de abril de 1985 en el Teatro Príncipe de Madrid.

"Al margen de otros antecedentes, es un hecho que el humorismo teatral español intentó salir de su atasco temático en los últimos cincuenta recurriendo al llamado "humor negro". (...) Juan José Alonso Millán con su El cianuro, ¿solo o con leche?, *que estrenó en el 63. Iniciaba por entonces su carrera de autor profesional y el "humor negro" le sirvió de puente entre sus juveniles batallas en el teatro universitario y la aventura, a menudo ingrata, de ganarse el éxito ante el público tradicional español. (...) Así nació este* Cianuro *y así ha vuelto veintidós años después.*
La dirección, que debe ser del propio autor, es perfectamente consciente de ello. A un reparto eficaz —que registra, tras una larga ausencia en México, el regreso de Gemma Cuervo— se le pide, sobre todo, que le saque partido cómico a cada frase, que sean las carcajadas del público las que definan el ritmo, que la composición de los tipos y la gestualidad de los personajes se subordinen, absolutamente, a la posible gracia del texto, exceptuando, como ocurría en algunas comedias de Jardiel, a la pareja convencional de enamorados..." (J. Monleón. "Diario 16". Madrid. 20 de abril de 1985).

"El cianuro, ¿solo o con leche?, *es una obra de Juan José Alonso Millán estrenada en 1963 con un gran éxito. (...) Hoy vuelve a la ofensiva, estrena y reestrena y, dentro de este renacer, repone su* Cianuro. *La obra se comporta bien. No están tan lejos ni tan definitivamente extinguidas las costumbres satirizadas, e incluso hay grupos sociales que tratan denodadamente de resucitarlas; en todo caso, el ingenio, el desparpajo y la rotura de lo respetable sigue funcionando y despertando carcajadas...*" (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 23 de abril de 1985).

"...En 1963, bajo una censura quisquillosa, rigurosa, la comedia aparecía como una parodia del género negro, triunfante en los escenarios y en la pantalla. (...) Casi un cuarto de siglo ha desvanecido en gran parte los elementos paródicos. (...) La escritura de autor de Alonso Millán tiene una fuerte personalidad. Esencialmente no ha variado de aquel estreno de hace casi un cuarto de siglo a los últimos de anteayer. Entonces parecía un grito de libertad y de protesta, un látigo a la hipocresía del momento. Algo, digamos, para utilizar estereotipos desgastados, pero inteligibles; algo, repito, de izquierdas. Ahora esa misma protesta resulta, diríamos que de derechas. Pero el autor está donde estaba. (...) Una muy larga y aguda galería de tipos españoles degradados al plano burlesco de la farsa. Y una capacidad increíble de ruptura coloquial. Suenan como chasquidos, como explosiones que incitan a la risa, las frases situadas con habilidad de autor, no siempre tan precisamente colocadas por algún actor o actriz, que jaspean un texto lleno de desenfado. Los años no han pasado. La farsa sigue en pie. (...) Con lunares, y no de bata flamenca, El cianuro... ¿solo o con leche? *produce, hoy como ayer, torrentes de risa, cataratas de carcajadas. Hay en su comicidad, en su tono de farsa exacerbada, motivo para un seminario de sociología española. Alonso Millán es tan inocente que lo ignora".* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 17 de abril de 1985).

ANIMACION TEATRAL JERIGONZA. Salamanca

El grupo Animación Teatral Jerigonza nace en 1983 para tratar de cubrir dos vertientes de la práctica teatral: animar la expresión dramática escolar y sentar las bases de un grupo de teatro. Dirigidos por Víctor-Juan Ventosa Pérez, montaron en 1983 *Viva el duque nuestro dueño*, de J. L. Alonso de Santos y, en 1984, *Los cuentos del Juglarón*, de León Felipe. El último espectáculo, preparado para la temporada 85-86, *Los piratas jerigonzones y la princesa Jiringuilla*, supone la primera incursión en el terreno de la autoría colectiva.

CUENTOS DEL JUGLARÓN

De León Felipe. Dirección: Víctor-Juan Ventosa. Escenografía: José Miguel Blanco Serrano. Vestuario: Rosa M.ª García Cano. Intérpretes: Federico Martín Mata, Luis Garrido Aparicio, F. Javier de Prado, José Miguel Blanco y Rosa M.ª García Cano. Estreno: 8 de diciembre de 1984 en el Teatro León Felipe de Sequeros (Salamanca).

"El Juglarón es un peregrino y un pregonero. Tiene la edad del tiempo y los rasgos personales de la humanidad. En su rostro se mezclan la sonrisa infantil con la mueca socarrona y acumula rasgos de la historia y las culturas.
Ha encarnado la prosopopeya del rapsoda, del bufón, el juglar, el narrador, la abuelita, el payaso y el soñador.
El Juglarón será tierno o burlón, según lo que pretenda rellenar. Porque ante todo está para rellenar los vacíos de la espera, del cansancio o del contratiempo... Aprovecha cualquier silencio para dar suelta a un cuento". (Programa).

COMPAÑÍA DE JESÚS GUZMÁN. Madrid

CUANDO LOS NIÑOS NO VIENEN DE PARÍS

De González de la Torre y Mihura. Dirección: Ángel G. Toledano. Intérpretes: Jesús Guzmán, Mary Leiva, Francisco Ruiz, Raquel Daina, Marina Carresi, Juan Alcántara, Mabel Padín y José María Sabate. Estreno: junio de 1985, en el Teatro Rosalía de Castro de La Coruña. 3 de julio de 1985 en el Teatro Progreso de Madrid.

"...Entre el juguete cómico y la comedia de enredo Cuando los niños no vienen de París *es una pieza menor cuya trama fue calculada para divertir al espectador... Guzmán que es un estupendo actor de muy buena línea, hace concesiones a su público en la construcción de un tipo muy conocido de enredador sentimental, un tanto golfo pero generoso y simpático como nadie. Mary Leiva pone en pie con sencillez, con naturalidad, el tipo de la esposa aparentemente moralista y enérgica, pero que traga carros y carretas llevada de su amor por el marido y los hijos..."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 6 de julio de 1985).

ELS JOGLARS. Barcelona

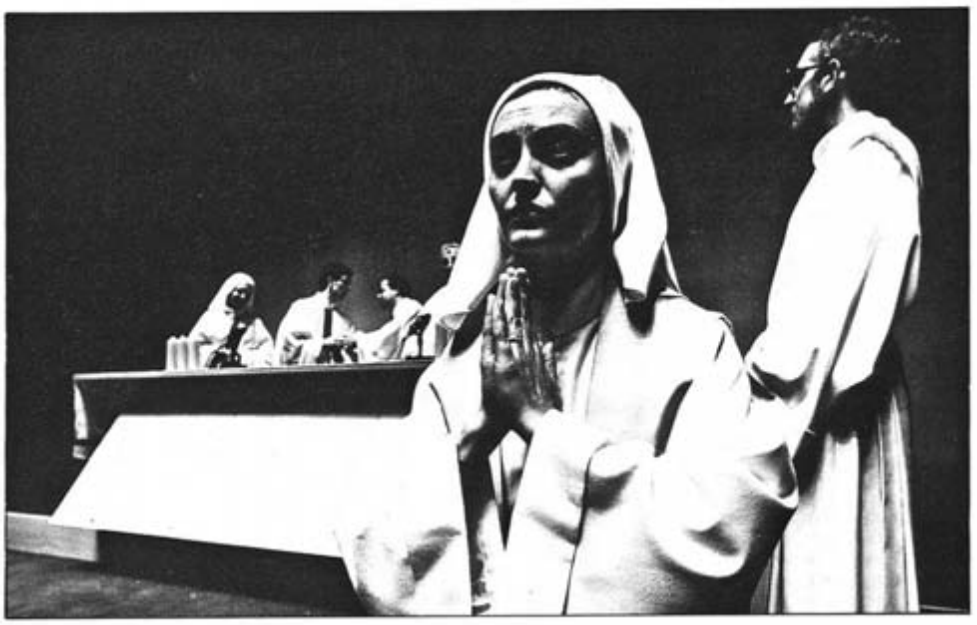
Carlota Soldevila, Antoni Font y Albert Boadella forman Els Joglars, como agrupación amateur, en 1962. En esta primera etapa, que se alarga hasta 1967, el grupo trabaja exclusivamente el mimo clásico. Su primer espectáculo fue *Mimodrames*, estrenado en 1963.
En 1968 el grupo se profesionaliza y varía su concepción artística hacia un trabajo más basado en la expresión corporal que en el mimo clásico, que ya tiene la palabra como soporte.

A esta época pertenecen, entre otros, los espectáculos *Cruel Ubris*, 1972; *Mary d'Ous*, 1973, y *Alias Serrallonga*, 1974.
El inicio de la tercera etapa, en la que actualmente se encuentran, viene marcado por el estreno de *La Torna*, 1977, que les costó la cárcel, el exilio y el desmembramiento del grupo, el mismo año que conseguían el Premio de Teatro de la Generalitat de Cataluña. Tras el altercado, Albert Boadella reconstruye el grupo en Francia, donde estrena *M-7 Catalonia*, en 1978. A partir de esta fecha, el grupo se instala en Pruit (Barcelona), lugar donde produce los espectáculos posteriores: *La Odisea*, 1979, y *Laetius*, 1980. Desde entonces hasta la temporada 85-86 han estrenado *Olimpic man movement*, *Teledeum* y *Els virtuosos de Frontainebleau*. Aparte de esto, Albert Boadella ha colaborado con otros grupos u organismos, tal es el caso de *Operació Ubú*, montada para el Teatre Lliure, o *Gabinete Libermann*, para el CNNTE.

TELEDEUM
De Els Joglars. Dirección: Albert Boadella. Intérpretes: Jesús Agelet, Pep Armengol, Gilbert Bosch, Jaume Collell, Clara del Ruste, Ramón Fontsere, Maribel Rocatti, Santi Ibáñez y Xevi Vilar. Estreno: enero de 1984.

"...En tanto que espectador, el hecho de que los protagonistas de Teledeum *sean unos eclesiásticos que ensayan una ceremonia ecuménica concelebrada me trae sin cuidado. (...) En todo caso, lo que hay que achacarle a Boadella es que se haya quedado corto, que sus trucos no tengan, en alguna ocasión, la agudeza y la imaginación que él ha derrochado en otras ocasiones (pienso en* M-7 Catalonia *y en* Operación Ubú, *sobre todo).*
En Teledeum, *lo importante no es que los personajes que salen a escena sean cardenales, pastores evangélicos o testigos de Jehová; lo que realmente cuenta es el trazado psicológico de unos hombres y unas mujeres, que igual hubieran podido ser representantes de partidos políticos, del gremio de pasteleros o de lo que cada cual prefiera. Los mejores hallazgos de* Teledeum *residen en la progresiva descripción de una serie de psicopatologías que se esconden tras unas ideas, o unos ideales, que hoy a la mayoría de los ciudadanos nos parecen inocuos. (...) Que duerman tranquilos los funcionarios bienpensantes: el espectáculo de Els Joglars puede que no sea un gran espectáculo, pero es ideológicamente de una inocencia y un candor ejemplares. Se ha dicho que* Teledeum *es la broma de un monaguillo adulto e inteligente que ha podido, al fin, plasmar en realidad sus sueños. Buena parte de verdad hay en ello. Es, además, un espectáculo divertido, ocurrente, en el que la pericia teatral de Boadella y de sus intérpretes queda demostrada una vez más".* (Xavier Fábregas. "La Vanguardia". Barcelona. 6 de enero de 1984).

"Dejando un rastro de cuescos, dejando un rastro de lágrimas, el mejor mercader de escándalos de Cataluña, un tal Boadella, prosigue su maloliente gira por las inocentes provincias españolas en las que suscita un clamor amatista de prelados mucho menos ladinos que los del trío mudo, ciego, sordo, de las Vascongadas. (...) No es más que un espectáculo montado con tanta grandilocuencia como falta de ideas importantes. Una reunión de fantoches descritos con intención maniquea como drogadictos, homosexuales descubiertos o en potencia, tontos sin remedio, autoritarios de un nazismo eclesiástico reunidos en un ensayo televisivo, que no es una verdadera celebración litúrgica.
En el ensayo se han introducido algunas ceremonias más pederásticas que blasfematorias, del mismo modo que en las viejas escenografías se quemaba un poquito de magnesio con azufre para sobrecoger a los espectadores con la aparición del diablo por el escotillón. Si todo eso pudiera dañar la fe, habría que admi-



tir que la fe de los españoles que la tienen sería demasiado frágil e insegura. Lo que sí puede hacer y hace el festival Boadella, es estragar los estómagos de buen gusto. El espectáculo de la grosería por la grosería, y la estupidez presuntuosa, nada tiene que ver con la fe. Si algo, como agravio al buen gusto y a la cultura. (...) Si no le armaran en cada ciudad, en cada provincia, su apetecido escándalo al espectáculo, éste pasaría sin pena ni gloria. Es malo, torpe, maniqueo. Es aburrido, de comicidad torpe y barata. Rociándolo de herética provocación, lo engrandecen". (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 21 de septiembre de 1984).

"El treinta de octubre fue presentada en el Teatro Principal de Zaragoza la gran farsa o inmundicia sacrílega Teledeum, *al frente de sus juglares y nutrida concurrencia de conspicuos camanduleros por el suplente del genial intérprete y titiritero mayor de la comedia, Boadella. (...) Ahora, en esta España nuestra, cualquiera que inventa un chiste se considera un genio. La actitud estrafalaria y ridícula de los volatineros de Boadella no responde sólo al grado de permisividad, sino también es consecuencia del apoyo putrefacto y decidido de los que constitucionalmente manipulan el cotarro y con cínica desidia nos mangonean. (...) Hace poco preguntaban al melifluo Albert cómo formalizaba los contratos con los elementos de su elenco y aquél respondió que no existían contratos entendidos como tales; solamente había palabras de honor entre caballeros.*
Juro como hombre de tal que soy que jamás vi a un caballero dar la espalda a su responsabilidad ni huir por las claraboyas de los retretes, burlando la justicia, como vulgar delincuente". (Antonio Forcada. "El Alcázar". Madrid. 15 de noviembre de 1984).

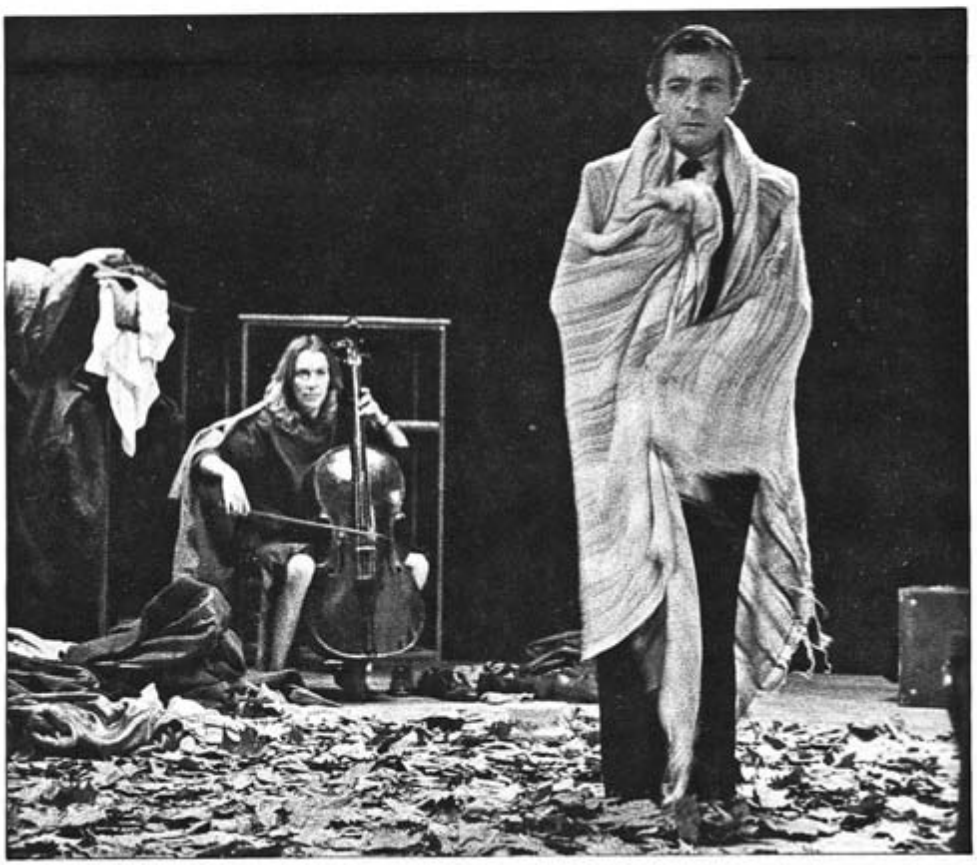
"...Burla, mofa, atropello, atentado, múltiple atentado:
1. Atentado contra la Salamanca de ayer, contra su historia, sus hombres, su cultura, sus figuras célebres. Tenemos que recordar, ante todo, los grandes teólogos del Concilio de Trento que fueron salmantinos: Melchor Cano, Domingo de Soto. Los grandes místicos: Teresa de Jesús, Juan de la Cruz, Fray Luis de León, etcétera. (...) Venir a emporcar ante las piedras de Salamanca estas sutiles, pero reales y profundas, auras eucarísticas es demasiado descaro, es monumental procacidad por parte del grupo Els Joglars y los que lo amparan. Teledeum *es un auto "antisacramental".*
2. Atentado contra la Salamanca de hoy que no se la puede tratar como si fuera atea. El pueblo salmantino sigue llenando los templos, sigue celebrando la Eucaristía con fe (...).
3. Atentado contra la misma democracia, porque si ésta implica la libertad de expresión y de ideología no puede comportar, de ninguna manera, la falta de respeto al pueblo, ni mucho menos, a sus sentimientos religiosos, muy serios y sagrados para él.
4. Atentado contra la mismísima Divinidad y sus misterios. Esto es lo peor. "El que escupe al Cielo, en la cara le cae"...
(Rafael Sánchez Pascual. "El Adelantado de Segovia". 3 de agosto de 1984).

"...Para mí, Teledeum *es más una especie de ajuste de cuentas entre Boadella y los comportamientos públicos de las Iglesias, que un intento de llegar al fondo del tema. La televisión interviene como un factor que desencadena la exhibición de las contradicciones normalmente silenciadas. La banalidad o el carácter tópico de muchos materiales y, por supuesto, la fruición irreverente de todo el espectáculo son, supongo, características difícilmente sos-layables en el punto en que, desde hace algún tiempo, se encuentra Albert Boadella".* (J. Monleón. "Diario 16". Madrid. 15 de mayo de 1984).

COMPAÑÍA DE JOSÉ LUIS GÓMEZ. Madrid

Comienza sus estudios teatrales en Alemania, donde trabaja como actor y coreógrafo.
Tras su regreso a España, su primer espectáculo en su país se estrena en 1972, en el Festival Internacional de Madrid. Se trata de *Informe para una academia*, de Kafka. Sigue trabajando como actor y como director, tanto en España como en el extranjero, tanto en el teatro como en el cine. Estrena *La resistible ascensión de Arturo Ui, La historia del soldado Woyzeck* y *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, de José María Rodríguez Méndez, obra con la que se inaugura el CDN, en 1978. El año siguiente, 1979, asume la dirección del CDN, puesto que comparte

"Teledeum", de Els Joglars, el espectáculo más polémico de la temporada. (Fotos: Gol).



de forma colegiada con Nuria Espert y Ramón Tamayo. Posteriormente dirige *La velada en Benicarló*, de Azaña (1980); es nombrado director del Teatro Español, donde dirige *Absalón*, de Calderón de la Barca (1983), y actúa en *Juicio al padre*, sobre "Carta al padre" (Kafka), dirigido por Augusto Fernándes. En 1985, en compañía de José Luis Morata, funda la compañía Teatro de la Plaza, S. A., con la que estrena *Bodas de sangre*, de García Lorca.

JUICIO AL PADRE
Travesía escénica sobre la "Carta al padre", de Franz Kafka. Dirección: Augusto Fernándes. Escenografía e iluminación: Simón Suárez. Vestuario: Toni Miró. Intérpretes: José Luis Gómez y Asunción Sancho. Producción del Teatro Español. Estreno: marzo de 1984.

"...Juicio al padre *se convierte en una causa pública de un documento íntimo, y para hacerlo Gómez y Fernándes han dado a la figura de este hijo, que se venga del padre y le invoca aplastado aún por su presencia, el calado de un hijo sobre quien pesa no sólo una paternidad biológica sino todas las filiaciones de la moderna "conciencia desdichada". (...) Gómez surge con los rasgos físicos y el atuendo de la "criatura furtiva", palabras con las que Kafka se pinta a sí mismo. Pero en cuanto rompe a hablar, el actor sufre una metamorfosis de doble dirección; lo que dice le fija como esclavo de la memoria, la manera como lo dice le convierte en señor de su imaginación. Gómez habla como quien ha escuchado el lenguaje de todas las neurosis, (...) Por esa razón no es caprichoso el timbre vocal que Gómez adopta en la obra, inspirado en la peculiar tonalidad estilizada, histriónica, de los hermanos Panero —Leopoldo María en especial— hablando ante la cámara mirona de Chávarri en "El desencanto". Gómez, que estudió la película antes de crear su personaje, eligió con acierto un registro que evoca al mismo tiempo la sombra psicológica de una figura paternal abrumadora y la claridad bufonesca del hijo que se libera de la obra del padre".* (Vicente Molina Foix. "Diario 16". Madrid. 12 de marzo de 1985).

"...*Hay en el escenario de* Juicio al padre *un esforzado, valeroso trabajo de actor; un estudio minucioso de cada frase, de cada inflexión de voz, de cada transición. Se acumulan gestos, símbolos, signos: luces, sonidos, efectos. Esa es una cuestión. Otra es Kafka, lo kafkiano, la "Carta al padre". Pueden no corresponder.*
Kafkiano es una palabra que ha pasado del uso culto al popular. Vivimos en un mundo kafkiano, donde no somos capaces muchas veces de discernir las causas del mal que sufrimos (...). El término así utilizado se enlaza con el del absurdo como gran corriente literaria. Kafka vio y vivió un arranque de ese mundo y lo contó; (...) Yo no he visto nunca a Kafka como kafkiano; era un observador lúcido del mundo que le rodeaba y en el que podía representar la norma de la razón. (...) Cierto que puede verse al contrario: Kafka como anormal, como desprendido por sí mismo de todo, y la sociedad en torno como regular. Yo no comparto esta visión. Los textos

de Kafka son, precisamente, la tersura de la imperturbable, el relato del observador, la tranquilidad del lenguaje. (...) La "Carta al padre", teóricamente no destinada a la publicación, sino realmente una carta, es precisamente uno de los textos más simples, más lineales y más cargados de esa lucidez: es un ensayo biográfico, una explicación de su conducta y de su comportamiento. (...) Sin dudar de la licitud de José Luis Gómez para ver a Kafka como le parezca, queda la sospecha de la utilización de un nombre y de un texto para una exhibición de actor. (...) José Luis Gómez no renuncia a ningún teatralismo, antiguo o moderno, y le añade efectos escenográficos de choque: fogonazos, nieve, manos que emergen del suelo, violonchelo mudo, hongo del que brota sangre, transparencias, legajos, acomodación del texto hacia una idea de proceso. (...) Lo kafkiano, lo kafkiano..." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 14 de marzo de 1985).

COMPAÑÍA DE JOSEP MARÌA FLOTATS. Barcelona

Barcelonés de treinta y ocho años, comienza su contacto con el teatro en los años sesenta. En 1964 abandona Barcelona y se traslada a estudiar Arte Dramático a Estrasburgo. Años más tarde, de la mano de Jean Mercure, entra en el Théâtre de la Ville de París. De ahí pasa a trabajar con Jean Louis Barrault en la compañía Rond-Point y después, en 1981, entra en la Comedie Française, donde interviene en obras de Corneille, Racine, Giraudoux, Molière, etc.

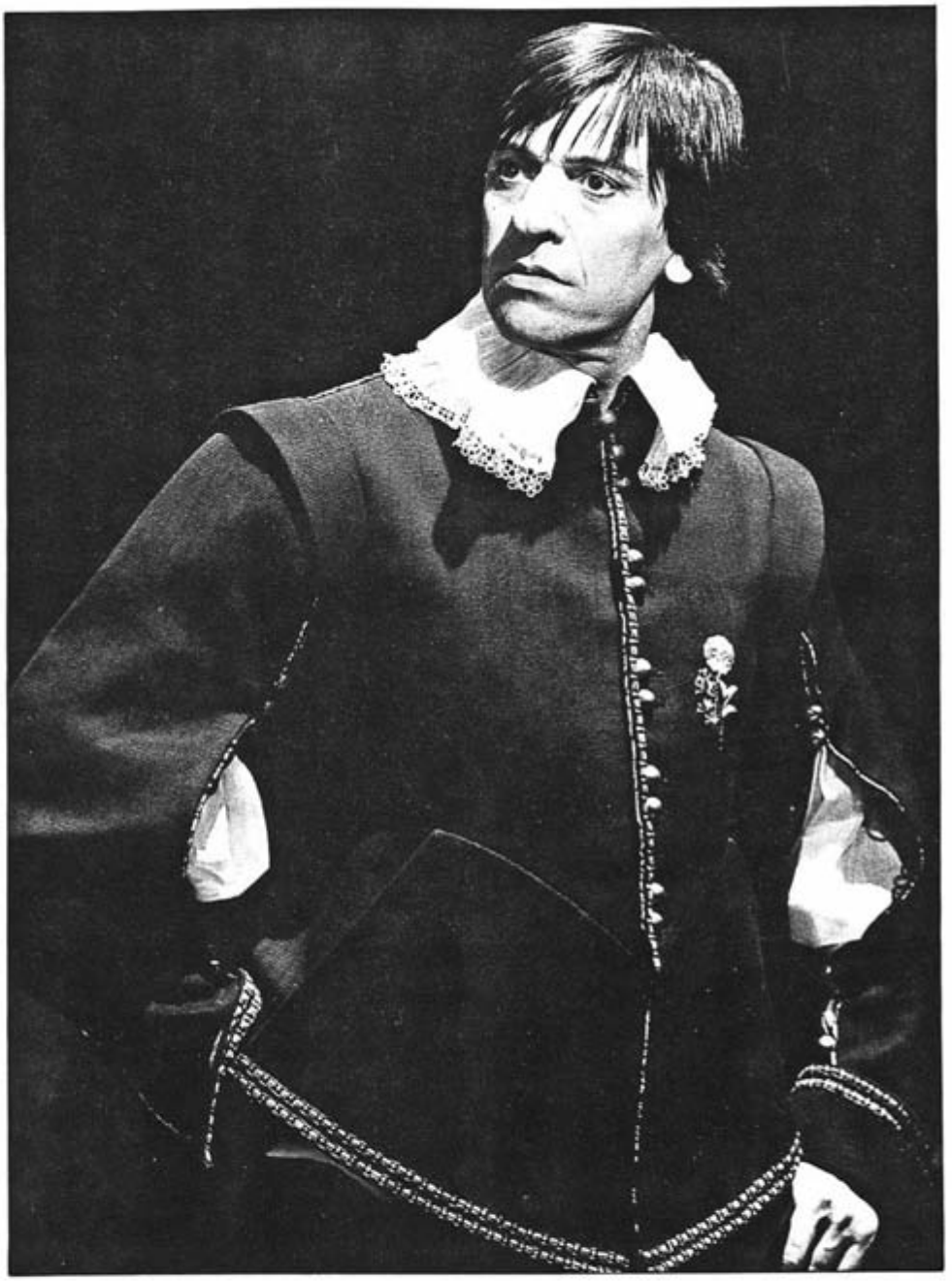
Aun cuando el grueso de su labor se desarrollaba en Francia, Flotats no perdió el contacto con los medios teatrales españoles. Así, en 1977 trabaja con el Teatre Lliure en *Eduardo II*, dirigido por Lluís Pasqual. Regresa a España en 1984 y forma compañía. Su primer montaje es *Una giornatta particolare*, de Ettore Scola, en compañía de Anna Lizarán, al que sigue *Cyrano de Bergerac*, de Ronstand, estrenado en 1984.

Su último estreno, esta vez sólo como director, ha sido *El despertar de la primavera*, de Frank Wedekind. Por otro lado, Flotats es el primer candidato a la dirección del Teatro Nacional de Cataluña que se está construyendo a expensas de la Generalitat y tiene prevista su inauguración en breve.

CYRANO DE BERGERAC

De Edmond Rostand. Dirección: Maurizio Scaparro. Versión catalana: Xavier Bru de Sala. Escenografía: Josef Svoboda y Roberto Francia. Intérpretes: Andreu Benito, Lloll Bertran, Fanny Bullo, Rosa Calaldafafach, Pep Cruz, José María Flotats, Abel Folk, Jordi Godall, Norbert Ibero, Ramón Madaula, Pep Martínez, Oscar Molina, Víctor Pi, Pep Pla, Pep Planás, Mingo Rafols, Dolors Rossiniol, Carles Sabater y Jaume Valls. Estreno: 3 de febrero de 1985 en el Teatro Poliorama de Barcelona.

"...Josep María Flotats, con su ya inolvidable Cyrano *(...) nos devuelve a la noción meliorativa del histrión mediterráneo; y devolver tiene una idea de regreso que es inexacta. Hay en toda su interpretación un sentido de progreso: de incorporación de técnicas, de utilización*



En la página anterior, dos escenas de "Juicio al padre" que interpreta José Luis Gómez bajo la dirección de Augusto Fernándes. (Fotos: J. L. Linares). Sobre estas líneas, Josep María Flotats interpreta "Cyrano de Bergerac", de Rostand, con dirección de Maurizio Scaparro. (Foto: Quim Boix).

de la voz y del cuerpo, de introducción de un sentido de la ironía en el personaje. (...) Pero el talento de Flotats está en cada uno de sus movimientos y de sus frases. La modernidad: no es un Cyrano a la usanza clásica y la del texto de Rostand, mezcla de hombría y fanfarronería con ternura y lirismo. Es una nueva manera de verlo, más travieso, más desvirilizado, infantil, más sentimental. Líneas de nuestro tiempo.

Canta, sí, lo versos; pero no como en la antigua escuela, sino como en un camino de vuelta. La larga y emotiva escena final, la de la muerte, muestra cómo se puede llegar a una cima del histrionismo sin perder la credibilidad: mezcla habilísima de teatralidad y de realidad.

Hay otras lecciones en este Cyrano de Bergerac *que se sitúan en la modernidad. Una es la nueva afición por el texto; otra, la simplificación de la escenografía. (...) El texto es el mismo, convenientemente vertido al catalán, y las emociones primarias transitan por él sin cortes ni añadidos y sin traiciones. (...) Se entiende claramente el mundo barroco y florido de Cyrano, pero se percibe con los ojos y los oídos de hoy. (...) Hay continuamente una exhibición de visualidad, un predominio pictórico, pero no deja nunca de ser teatro.*

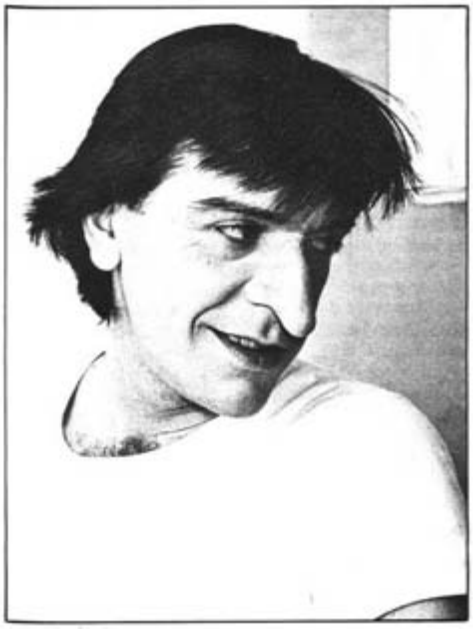
Flotats es un histrión, un monstruo sagrado; pero su compañía no es de comparsas o de friso para realzar su figura, sino un excelente conjunto. Scaparro da inflexiones de modernidad, entendidos actuales al texto, pero el texto está entero y vivo, sin perder las emociones. El escenario es tan limpio y austero como las líneas del diseño industrial, pero envuelve esas emociones, esas palabras con amor. Un camino del teatro. (...) Una forma de ser teatro intelectual, reflexivo y profundo sin dejar de ser popular, directo, comunicativo..." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 5 de marzo de 1985).

"...A favor de la interpretación de Flotats, hay que decirlo aproximadamente todo. Puede que el ritmo con que pronuncia los versos sea, a veces, veloz en exceso. Pero lo hace en aras de los ricos giros expresivos a que somete el personaje. Además, su dicción es impecable y hasta implacable. Siendo excepcional el trabajo del actor, produce, además, la sensación de estar muy por encima de lo que hace. En ningún momento se le contempla dominado por el esfuerzo escénico. La obra, el escenario, son realmente, casi únicamente, él.

Porque así ha sido dispuesto, claro. La compañía que le secunda con incuestionable eficacia queda como una especie de coro, modestos sus papeles, unificadas sus voces, deshumanizados sus movimientos, todo —hasta el vestuario— distinto de cuanto representa y hace Flotats sobre las tablas. Incluso el decorado, la plataforma de madera, sirve con su hipnotizante desnudez al protagonismo del personaje. El Cyrano *clásico es, en buena parte, mucho más ambiental. Pero poco importa, porque la extraordinaria categoría artística de Josep María Flotats no sólo permite, sino que puede exigir estas condiciones para proyectarse hasta donde pueda alcanzar.*

Más problemática, sin embargo, se me aparece la viabilidad de la obra, hablando desde la perspectiva del público mayoritario. Personalmente, el Cyrano *me divierte a ratos, especialmente en las escenas de la disparatada versificación sobre la nariz y la del diálogo nocturno. Este amor a través de intermediario constituye un auténtico hallazgo*". (Baltasar Porcel. "ABC". Madrid. 2 de marzo de 1985).

"El Festival Internacional de Madrid no pudo empezar mejor. (...) Cyrano de Bergerac *impuso, sin el menor problema, una lista de logros, que pasaban por la excelente versión catalana*



Josep Maria Flotats se ajusta la célebre nariz de Cyrano. (Fotos: Fernando Suárez). Abajo, una escena de "Las conversiones", de José Martín Recuerda, por la Compañía Juan del Enzina.

del texto de Rostand, (...) la excelente "lectura" de Maurizio Scaparro y la personalidad de José María Flotats. (...) Cada uno de estos puntos merecería una larga reflexión. Nos centraremos en dos: la puesta en escena y el trabajo de Flotats.
De la primera podríamos decir que se inscribe en las reflexiones que ya expresara Scaparro en su "Don Quijote". (...) La dualidad se mantiene en todo instante. Como seres inmediatos, en su vida anecdótica están solos y son infortunados. A su vez, los dos se rehacen, encuentran mejor y más deseable identidad en su imaginario. (...) De Flotats hay que volver a señalar su pasión escénica, la temperatura y compromiso con que se entrega a la creación de unos personajes que, sin duda, andan también por su vida imaginaria. Lo interesante es que la condición de "primerísimo actor", con su cuota del viejo y eterno divismo, se combina con una técnica y una reflexión que pertenece al espíritu del más moderno teatro..." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 3 de marzo de 1985).

CÁTEDRA DE TEATRO JUAN DEL ENZINA. Salamanca

Martín Recuerda, autor de teatro y responsable de la cátedra Juan del Enzina de la Universidad de Salamanca, ha empeñado su esfuerzo en conseguir un teatro estable, emanado de la cátedra citada, idea procedente de la práctica habitual de las cátedras de teatro de norteamérica. Ángel Cobo, exalumno de Martín Recuerda, es el encargado de dirigir lo que hasta el momento es primer y único montaje de este nuevo grupo. Se trata de *Las conversiones*, de José Martín Recuerda, estrenada en 1985. Por este primer montaje, los jóvenes actores han contado con la colaboración de la actriz Carmen Rossi, que ha desempeñado el papel de La Claudina.

LAS CONVERSIONES
De José Martín Recuerda. Dirección: Ángel Cobo. Música: Miguel Ángel García Velasco. Intépretes: Francisco Alberto Buitrago, Alfredo Rodríguez, Clara Riaza, Carmen Rossi, Mª Magdalena González, Julio Canales, Esperanza García. Coro: M.ª Eugenia Altoytia, Imelda Barrio, Ladislao Castro, Andrea Dávila, Ana Esteban, Inma García, Elma Hahm, Maite Madruga, Cristobal Mellado, M.ª Aranzazu Montejo, Miguel Pérez, Eva Rodríguez, José Luis Velasco y Cristina Ward. Estreno: 23 de marzo de 1985 en la Cátedra de Teatro Juan del Enzina de la Universidad de Salamanca.

"...La Castilla de Las Conversiones *—el país de* Las Conversiones*—, es una colectividad a medio camino entre la lucha fratricida, los viejos códigos, los viejos rencores, los revanchismos y cuentas pendientes, la insolidaridad, el egoísmo social que sustancia en fuga de capitales, las industrias que se arruinan, el fraude fiscal, etc., y fruto de esta situación encontramos un individuo que vive en continua angustia, entre la incomunicación y el desencanto, el amor y la soledad, la duda y la búsqueda de la verdad. (...) Pero Recuerda no es un autor negativo y su finalidad vuelve a ser —es leiv motiv de su obra— la compresión, la mirada hacia el prójimo, la asunción del coraje.*
Creo que Las Conversiones *hoy ofrece al espectador una serie de claves sobre su entorno, sobre la condición humana y sobre él mismo, que conecta de manera nuclear con la llama viva que es el teatro, que es el arte".* (Antonio Morales. "La Gaceta Regional". Salamanca. 14 de marzo de 1985).

"El recién creado Teatro Estable Juan del Enzina ha iniciado su andadura con la obra de José Martín Recuerda Las Conversiones. *(...) Es notable la dirección de unos actores jóvenes que se enfrentan a unos personajes extraordinariamente difíciles, auténticos colosos que abruman por su complejidad. (...) Se trata probablemente del mejor texto de Martín Recuerda y uno de los más importantes de la literatura dramática española. Un texto insólito de una gran profundidad y escrito con un lenguaje extraordinariamente hermoso. Situada en un espacio humano en el que nunca autor alguno osó situarse. (...) Se trata, en última instancia, de un gran desafío teatral que hasta la fecha no ha tenido la respuesta que se merece —sin menospreciar el digno montaje del Teatro Estable Juan del Enzina—. Al que sin duda estarían dispuestos a enfrentarse muchos hombres y mujeres de teatro si tuvieran los medios para ello. Es una pena que en la nueva España democrática se siga homenajeando hipócritamente a los autores extranjeros como a los muertos —verbigracia Valle Inclán— y se desprecie olímpicamente a los vivos cuya obra es rabiosamente actual y tiene mucho que decir...".* (Miguel Lucas y Fulgencio Sánchez. "El Adelanto". Salamanca. 27 de marzo de 1985).

COMPAÑÍA JUANITO NAVARRO Y ANTONIO OZORES. Madrid

A POR TODAS
Libro de Mariano Ozores. Música de García Morcillo. Dirección musical: Fernando García Morcillo. Decorados: Burman. Vestuario: Arturo. Coreografía: Alberto Masulli, Ballet Liverpool. Intérpretes: Juanito Navarro, Antonio Ozores, Marga Herrera, Maruja Boldoba, Maite Sancho, Azucena Hernández, Emma Ozores y José Albert. Estreno: 18 de octubre de 1984 en el Teatro de la Comedia de Madrid.

"...Un libro asainetado que, sobre una trama mínima, se aplica a meter los teloncillos necesarios para que las chicas del conjunto se cambien de plumas y de gasas, los actores cómicos digan unas gracias más bien gruesas que graciosas, a encajar unos números musicales sin argumento, porque buscarlos resultaría fatigoso, y proponer unas situaciones de vodevil ya gastadas por el uso, y finalmente blancas, no sólo por los castos "picardías" de las tres mozas garridas, sino porque la consigna cuarentañista de aquí no se peca, no pasa nada, opera todavía en la autocensura de los autores.
A por todas *es un modesto lío en que todos son padres de todos, hijos, cuñados, esposos, amantes de una hora, en que los hombres se disfrazan de frailes o de almirantes para hacer el amor, y las cosas suceden en chalés diversos, que, por lo visto, para triunfar en el amor hay que contar con chalé en zona residencial o las afueras. (...) Las tres supervedettes son gratas de ver, Maite Sancho, en la cantidad torneada que gusta en las afueras; Azucena Hernández, en la sinuosidad efébida que prefieren los veteranos "a la page", y Marga Herrera, en el justo medio (en le medio está la virtud)..."* (Lorenzo López Santos. "ABC". Madrid. 21 de octubre de 1984).

"...Un enredo superficial, unos equívocos a la vieja usanza, unos cuadros de buen plumaje llevan al público dos horas de evasión y divertimento sin otro ánimo —pues no faltaba

más— que el divertir, sin más pretensiones renovadoras. Se trata de un espectáculo sencillamente popular, en el que a veces se les va a los intérpretes algún que otro taco de mal gusto (hay tacos que pueden ser de buen gusto). Y pare usted de contar..." (M. D. C. "El Alcázar". Madrid. 27 de octubre de 1984).

"Juanito Navarro y Antonio Ozores son dos "clásicos" de la revista musical española y cuentan con un público incondicional que va al teatro dispuesto a aplaudirles nada más que aparecen en el escenario y a reírse con sus gracias. (...) El libro de Mariano Ozores responde a las exigencias de este género menor y a la comicidad de Juanito Navarro y Antonio Ozores, que lo completan con sus particulares "morcillas" e improvisaciones. El sexo y la política son la base de sus chistes y picardías, que complacen a un público siempre dispuesto a reírse de lo mismo y a divertirse con las mismas cosas..." (Julia Arroyo. "Ya". Madrid. 21 de octubre de 1984).

JUGLARADA. Cabra (Córdoba)

El grupo se forma en 1982 por iniciativa de Rafael Ortiz, que procede del grupo Al Víctor y Rafael Ortiz Produccions. Con su anterior compañía, Rafael Ortiz participó en el Festival de Sitges de 1981.
Con Juglarada ha estrenado *Fantasía tele-teatral* (1982), *Pequeña lágrima de medianoche* (1984), *Los huevos de Martí Molina* (1985) e *Impulsos*.

PEQUEÑA LÁGRIMA DE MEDIANOCHE

De Rafael Ortiz. Dirección: Rafael Ortiz. Intérpretes: Martí Molina, Pura Verde y Rafael Ortiz. Estreno: 1 de diciembre de 1984.

Del pintado ojo del mimo se desprende una pequeña lágrima (...) que aflora en las retinas del público a causa de la risa, que no de la pena.
(...) ¿Qué hace un juglar en el siglo XX con esos pelos, sin espada ni laúd?... ¿Qué hace Martí Molina —el auténtico Martí Molina— perdido en el mundo de los sueños, tropezando con los ricos de los países pobres y los pobres de los países ricos?... Entretener la gran espera". (Programa).

LOS HUEVOS DE MARTÍ MOLINA

De Rafael Ortiz. Intérpretes: Martí Molina, Pura Verde, Rodolfo Martini y Rafael Ortiz. Estreno: 15 de mayo de 1985.

IMPULSOS

De Rafael Ortiz. Intérpretes: Martí Molina, Pura Verde, Rodolfo Martini y Rafael Ortiz. Estreno: 28 de junio de 1985.

COMPAÑÍA DE JULIO MATHIAS. Madrid

JULIETA TIENE UN DESLIZ

Julio Mathias. Intérpretes: Trini Alonso, Ignacio de Paúl, Fernando Huesca, Montse Calvo y Eva García. Estreno: 14 de junio de 1985 en el Teatro Fígaro de Madrid.

Arriba, una escena de "La agonía del difunto", de Navajas Cortés, por Kábala Teatro de Granada. (Foto: Garrido-Algarra). Abajo, "Bilbao, Bilbao", el espectáculo de Karraka.

"...Estamos ante una pieza que puede entroncarse con las de los grandes vodevilistas de fines del pasado siglo y comienzos de actual. Pero esta pieza de enredo de nuestro Julio Mathias posee la modernidad de esta época. La protagonista es una joven que posee mucha imaginación y, dada su picardía juvenil, pone en danza a sus asombrados padres que pretenden salir del atolladero a que les ha llevado la pícara Julieta. (...) Siempre será más digno de alabanzas un buen sainete o un buen vodevil que una tragedia mediocre. Y, en esta ocasión, hacemos con gusto el elogio de una "buena pieza" que, por casi todo el planeta, ha divertido a miles y miles de espectadores..." (M. Díez-Crespo. "El Alcázar". Madrid. 22 de junio de 1985).

KÁBALA TEATRO. Granada

LA AGONÍA DEL DIFUNTO

De Esteban Navajas Cortés. Dirección: Edgar Saba. Escenografía: Joan Vives y J. M. Carratala. Intérpretes: Ramón Aparicio, Nanna Sánchez, Jorge Molina y Ángeles Peñalver. Estreno: 2 de noviembre de 1984.

"Sabemos que el teatro que hacemos no está de moda, pero es consecuencia lógica de experimentar el texto". (Kábala. "Ideal". 10 de junio de 1985).

KARRAKA. Bilbao

Karraka se forma en octubre de 1980 con cuatro campos de acción: teatro infantil, produc-

ciones para adultos, teatro de animación callejera y la impartición de talleres y cursillos de formación permanente para el actor.
Entre sus producciones, ya sean de teatro infantil o para adultos, calle o sala, cabe destacar *Pimpili Pampala, Ubu emperatriz,* basado en el original de A. Jarry, *La historia de un soldado,* sobre un texto de Ramuz y música de Igor Stravinsky.
Su anterior espectáculo *Bilbao, Bilbao,* es una especie de cabaret/comedia musical/sátira política y social, estrenada en 1984 y que ha constituido el lanzamiento público más importante del colectivo vasco. Su último trabajo, *Euskadifrenia,* se presentó dentro de la temporada 85-86 en la programación del CNNTE de Madrid.

BILBAO, BILBAO
Creación colectiva. Dirección: José Ramón Barea. Escenografía: Txekun López de Aberasturi. Música: Fran Lasuen y Antón Latxa. Coreografía: Begoña Crego. Intérpretes: Otxoa, Itziar Lazkano, César Saratxu, Ramón Ibarra, Loli Astoreka, Nati Ortiz de Zárate, Alex Angulo, Yolanda Martínez, Ester Velasco, Felipe Loza, Begoña Crego, Inés Uriarte, Eva García, Merche Gómez Cruzado y Carmen Vera. Fecha de estreno: 19 de agosto de 1984, Bilbao.

"...Es difícil recordar el orden de las pinceladas, pero la historia con ribetes de cine negro que abre la segunda parte de la obra es técnicamente lo mejorcito de la misma, con un original montaje hecho a base de siluetas. También la segunda parte registra más apariciones de este clásico personaje que es La Otxoa. Armada de su micrófono inalámbrico, en el más puro espíritu de cabaret, desciende al patio de butacas y entabla relación con el público. Para todo tiene una respuesta picante, un comentario procaz, una contestación subida de tono. Así se llega al final, espectacular e impactante como es preceptivo en las revistas. Todos los miembros de la compañía participan en el último número, evocación del primero.
"Que viva que viva, que viva Bilbao, que viva Vizcaya y su buen bacalao" ante las palmas de un público que sin duda acusó la un tanta alejada historia anecdótica de una ciudad que no se conoce pero que pasó un rato agradable con el colorido, la gracia y el desparpajo de esos chicos bilbaínos que han trabajado de la lindo para idear números sorprendentes y textos con intención. En algunos lo consiguen de pleno y en otros no tanto; pero en su conjunto la obra sirve para pasar un rato divertido y constatar cómo el género revista no es privativo únicamente de superproducciones, a nada que se tenga originalidad y cabeza para emplear unos elementos artísticos y musicales inventados hace tiempo, repetidos siempre, pero que no dejan de distraer. Que, en definitiva, es a lo que se va". (Jesús Artigas. "Diario de Navarra". Pamplona. 23 de febrero de 1985).

"...Las banderas, el euskera, la intervención de la Policía Nacional y la Ertzaina, los problemas sexuales de las parejas de Bilbao-de-toda-la-vida, la conspiración de un grupo de parados, el Athletic erotic, los punks en los suburbios de Bilbao la nuit y el personaje de la ría que al final de la obra se libera de su mugriento uniforme para dar paso a un estilizado cuerpo femenino limpio y ataviado de brillantes son los principales sketchs de la obra. (...) El personaje de la ría narra la historia de la ciudad mientras suena un viejo organillo que va expulsando pausadamente de su caja las notas más características de la canción Desde Santurce a Bilbao.
La aparición de don Diego López de Haro, encarnado por Otxoa, como fundador de la ciudad —"el primer mariquita que tuvo Bilbao", apuntaría su intérprete—, consigue trastocar los valores inapelables de tan gallardo caballero. Así, entre edificios, bancos e instituciones religiosas don Diego funda su Bilbao, Bilbao. (...) Si no fuera porque la utilización del sonido grabado desmerece las aspiraciones del espectáculo que pretende ser una comedia-revista, se podría decir que el objetivo de la obra está cumplido. De momento, éste es el único espectáculo musical que ha ofrecido la cartelera teatral vasca, y como dice la canción que ha dado cuerpo a la obra, "si no hay más que una madre, Bilbao solamente hay uno". (Tonia Etxarri. "El País". Madrid. 23 de agosto de 1984).

KELTIKE TEÁTRO. Orense

VOX POPULI, VOX DEI
Del colectivo, sobre textos de Xabier González. Dirección: Anxo Carbajal. Escenografía: Anxo Carbajal. Intérpretes: Ricardo Alonso, Carlos Carbajal, Anxo Carbajal, Rosa M. Sotillo, Sandra Fernández, Taren Lastra, Alfredo García I., Víctor Viñal, M. Mar Martínez, M. A. Pacetti. Estreno: enero de 1985.

ESPADA Ó PRATO
De F. Xabier González. Dirección: Anxo Carbajal y Xabier González. Escenografía: Alfredo Iglesias. Intérpretes: María del Mar Martínez, Taren Lastra, A. Carbajal, Ricardo Alonso, Alfredo García I., Carlos Carbajal, Víctor Viñal, Rosa M. Sotillo y Miguel A. Pacetti. Estreno: 17 de mayo de 1985.

KIXKA TALDEA. San Sebastián

LAS AVENTURAS DE BLANQUI Y NEGRI
Autor: colectivo. Dirección: colectivo. Escenografía: colectivo. Música: colectivo. Intérpretes: Mari Carmen Etxeberría, Amaya Lumbreras y Esther Etxeberría. Estreno: 13 de diciembre de 1984.

KLOTIKAS. Las Palmas de Gran Canaria

KLOTICAS, ESTUDIO DE ACCION Y MIMO CORPORAL
Del colectivo. Dirección: Antonio Suárez Navarro. Escenografía: Antonio Suarez Navarro. Música: Juan Peña. Intérpretes: José Domínguez Santana, Antonio Suárez Navarro, Esmeralda Gil Trujillo y Tito Alemán Miranda. Estreno: 19 de diciembre de 1984.

TEATRO LABERINTVS. Alicante

Grupo de reciente creación, con sede en Alicante y con dos únicos componentes —Juan S. Pardo y Víctor Krafft— ha estrenado dos obras en el año 1985: *RRRPRRR,* de Joan Brossa, y *Ceremonia en el laberinto,* de Jorge Luis Borges.

CEREMONIA EN EL LABERINTO
Jorge Luis Borges. Director: Víctor Krafft. Escenógrafo: Juan S. Pardo. Música: Joaquín Arias. Intérpretes: Víctor Krafft y Juan S. Pardo. Estreno: 12 de enero de 1985. Teatro Municipal de Petrer (Alicante).

"Es un intento de aproximación dramatúrgica al universo borgiano, presidido, en este caso, por la elección de la muerte como liberación de los horrores del ser humano.
La propuesta escénica hace coincidir azarosamente en el mítico laberinto a dos personajes: Asterión, por un lado; el Inmortal, por el otro. Ambos tejen con sus palabras un laberinto verbal y sonoro que excede sus propios límites. Y, en cierta forma, se multiplica por la tierra, creando la metáfora Laberinto-Universo, que es la que da grandiosidad y horror al concepto de caos." (Programa).

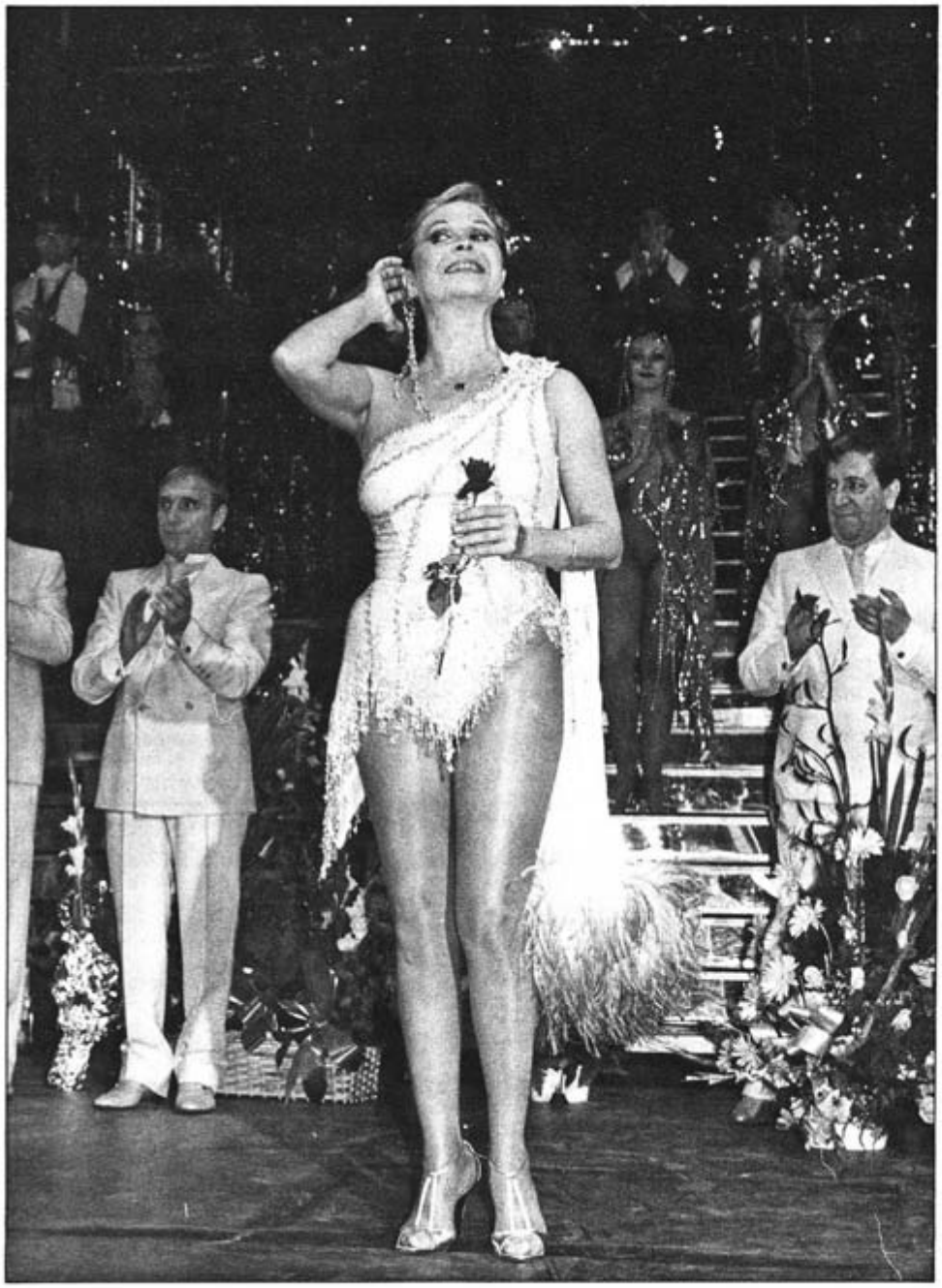
TEATRO LEBRIJANO. Lebrija (Sevilla)

EL CORNUDO APALEADO Y EL SECRETO BIEN GUARDADO
De Alejandro Casona. Dirección: colectiva. Intérpretes: María del Carmen Sánchez, Andrés García, Juan Pedro Rojas, María Dolores Pérez, José M. Gutiérrez, Aurora Sánchez y Rosa Romero. Estreno: octubre de 1984.

COMPAÑÌA DE LINA MORGAN. Madrid

Nacida María de los Ángeles López en 1937, Lina Morgan, nombre que utiliza por primera vez en la revista *Mujeres odiosas,* vive desde siempre el mundo del teatro a partir de la revista. Sus primeras intervenciones como integrante del coro datan de 1948, en la puesta en escena de *Los chavalillos de España.*
El trabajo que lanza definitivamente a Lina Morgan como actriz, siempre dentro de la revista, es *Pichi,* estrenada en 1959. Pasa entonces a colaborar en distintos espectáculos, acompañando a actores destacados dentro del mundo de las variedades: Antonio Canal, Tony Leblanc, Manolo Gómez Bur, Alfonso del Real y Juanito Navarro, con quien trabajó a lo largo de nueve años formando pareja artística. Se convierte en empresaria en 1975. Tras algún fracaso en su nuevo cometido se asienta definitivamente y subarrienda el teatro de La Latina, que luego adquiere en propiedad. Ahí se cimenta definitivamente su popularidad y su calidad artística, reconocida por crítica y público. Sus dos últimos trabajos, *Vaya par de gemelas* y *Sí al amor,* han constituido sendos éxitos y le han procurado el reconocimiento general a su labor, que se materializó en la concesión de la medalla de oro al Mérito en el Trabajo (1984).

SÌ AL AMOR
De M. Baz y Gregorio Segura. Dirección: Víctor Andrés Catena. Escenografía: Alfonso Barajas. Figurines: José Miguel Ligero. Intérpretes: Lina Morgan, Pedro Peña, Tito Medrano,



Lina Morgan en "Sí al amor". En página siguiente, "Fausto", el espectáculo del Teatro Luis Seoane dirigido por Manuel Lourenzo. (Foto: Xurxo S. Lobato).

Amelia Aparicio, Ricardo Valle, Anne Marie Rosier, Berto Navarro y Paloma Rodríguez. Estreno: 25 de enero de 1985 en el Teatro La Latina de Madrid.

"—¿Qué novedades trae Sí al amor?
—Lina Morgan: En general, todos estos montajes tienen la misma tónica, al público le gusta así. Nuestra norma es hacerlos con la mayor dignidad posible (...) Pienso que lo que tiene este espectáculo de aliciente es que sirve para divertirse, con una música muy bonita, un libro gracioso, unos actores estupendos, unos bailarines maravillosos y una ropa preciosa; ya sé que esto se dice siempre, pero todos los que lo vean se darán cuenta de que esto es verdad. Asimismo, el equipo tiene una gran pretensión, y es que todos, técnicos y artistas, tratamos de ofrecer lo mejor de nosotros mismos.
—¿Este es el mayor aliciente?
—Lina Morgan: Por supuesto, para que el público pueda decir: "Qué bonito. Caray, cómo se entregan, cómo trabajan, cómo me he reído, qué nuevo y limpio está todo, que números...". No hay ningún mensaje, nada más que deseamos que se lo pasen bien". (Entrevista con Lina Morgan en "La Hoja del Lunes". Madrid. 21 de enero de 1985).

"A lo que más se parece Lina Morgan cuando actúa es a los queridos animalitos familiares de las películas de dibujos animados. El picamaderas, el correcaminos... Tiene la locuacidad que muestra a veces el pato Donald —y su estiramiento de cuello, y sus gestos de sorpresa—; y en el número de ballet clásico de la revista que ahora estrena en Madrid parece como inspirada en algunas imágenes de Walt Disney. Hasta en una ligerísima discontinuidad de movimientos, como la que antes producía la técnica del dibujo animado, y en una repetición de los efectos felices hay un parecido.
Claro que los dibujos animados no se inspiraron de la nada, sino de los grandes cómicos del cine mudo, y éstos venían de la tradición del circo, la de los payasos; y estos a su vez arrancaban de la commedia dell'arte. Lina Morgan está al cabo de una larga tradición. (...) Lo importante en Lina Morgan es la capacidad para crear su personaje único, lo cual está también inscrito en la gran tradición. Lo ha hecho siempre, lo hace ahora. El milagro de la comunicación con el público no se ha interrumpido. (...) Heredera de una tradición, Lina Morgan es ella misma una tradición..." (E. Haro Tecglen. "El País". Barcelona. 27 de enero de 1985).

"...Lina Morgan oficia unos y otros ritos con una soberana libertad. Improvisa, lo que obliga a contener la risa a sus actores y provoca el estallido en la sala. Su juego impone un ritmo hecho de saltos, aceleraciones, suspensiones, que cambian la situación, que suponen nuevos números, a veces verdaderas entradas circenses, porque en Lina se funde la actriz cómica, el gran payaso de circo, la desenvuelta estrella revisteril que canta y que baila. Esta noche de su reaparición, tras el paréntesis de un dramático accidente que puso su carrera en peligro. Lina, desatada, dejando a veces brotar su emoción, ha domeñado al auditorio más que siempre en una doma lograda

con el suavísimo látigo de la alegría y de la risa.
Sí al amor *tiene, pese a su levedad, un mensaje optimista, positivo, que se comunica bien porque el conjunto ha llegado a un grado de excelencia en el género. Excelencia que consiste en la eliminación de lo procaz, de lo garrulo, de lo grosero, y en la acomodación del estilo interpretativo a la frontera exacta entre el viejo género tradicional y otro renovado, entre lo musical ligero y la comedia...*" (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 27 de enero de 1985).

TEATRO LÌQUIDO. Albacete

PERCHA ES-TRESS

Del colectivo. Dirección: el colectivo. Música: Paul Díez. Intérpretes: Tino Tendero y Marta Torres. Estreno: 19 de febrero de 1985.

COMPAÑÌA LÌRICA TEATRO APOLO DE KARPAS. Madrid

LOS CÓMICOS EN LA ZARZUELA

De varios autores. Dramaturgia: Manuel Carcedo. Dirección: Julio Pascual. Escenografía: Manuel María Grimaldi. Dirección musical: Carmen Sopeña. Coreografía: Rosa María Blanco. Intérpretes: Pilar Abarca, Ana de Guanarteme, Carmen Decamp, María José Fiandor, Antonio Ramallo, Mario Ferrer, Luis Villarejo, M.ª José Losada, Carmen García Serrano, Ángel Rello, Tomás Moreno, Carlos Bofill, Manuel Carcedo, Charo Bergón, Matilde Garayzábal, Esther Nerón, Ana Sánchez, José Manuel Pardo, Maite García Nicolás, Pepe Álvarez, Marisa Gómez, Toño García Gil, Mariza Gómez, Teresa García, Daviz Ramírez, Alberto Molina, Mamen Casino, Juan Ramón Martín, José Antonio Hernández, Conchita España y Begoña Chincón. Estreno: 20 de diciembre de 1984 en el Instituto Lope de Vega de Madrid.

LA PIEL DE TORO DE LA ZARZUELA

De varios autores. Dramaturgia: Manuel Carcedo. Dirección: Julio Pascual. Escenografía: Manuel María Grimaldi. Dirección musical: Carmen Sopeña. Coreografía: Rosa María Blanco. Intérpretes: Pilar Abarca, Ana de Guanarteme, Carmen Decamp, María José Fiandor, Antonio Ramallo, Mario Ferrer, Luis Villarejo, María José Losada, Carmen García Serrano, Ángel Rello, Tomás Moreno, Carlos Bofill, Manuel Carcedo, Charo Bergón, Matilde Garayzábal, Esther Nerón, Ana Sánchez, José Manuel Pardo, Maite García Nicolás, Pepe Álvarez, Marisa Gómez, Toño García Gil, Mariza Gómez, Teresa García, David Ramírez, Alberto Molina, Mamen Casino, Juan Ramón Martín, José Antonio Hernández, Conchita España y Begoña Chincón. Estreno: 22 de marzo de 1985 en el Real Coliseo Carlos III de San Lorenzo de El Escorial.

"...*Pretende ser, como una raza en su subtítulo, un* Canto de fraternidad *entre todos los pueblos de España.*
Cada "estampa" de este espectáculo, dedicada a cada región, exalta su carácter y temperamento a través de los músicos y poetas que

supieron cantarla, tocando su verdadera fibra. El conjunto de estas estampas es un acercamiento antre regiones, pueblo a pueblo, hombre a hombre, canto a canto, en una exaltación universal de nuestra geografía". (Programa).

TEATRO LUIS SEOANE. La Coruña

La presentación pública de la compañía data de 1981, con motivo de la celebración de las Xornadas de Teatro de La Coruña. Representaron *Dous perdidos nunha noite suxa,* de Plinio Marcos y *Las criadas,* de Genet. Se constituyeron en cooperativa y consiguieron una sala propia, la Luis Seoane, por la que han pasado grupos de teatro, músicos y espectáculos de todo el Estado. Manuel Lourenzo es el presidente de la cooperativa y director de las puestas en escena. Suyas son también dos de las comedias representadas: *A noite dourada de Mimi da Cora* y *A larva furiosa* último estreno de Teatro Luis Seoane, celebrado el 3 de agosto de 1985.
El repertorio lo completan *Dansen,* de B. Brecht; *Muller de mulleres,* de Otero Pedrayo y Álvaro Cunqueiro; *Xulia,* de Strindberg; *Fausto, lenda aurea dos santos da montaña,* libreto de Lourenzo sobre textos de Goethe y Marlowey *O rei aborrecido,* obra infantil de Xesus Pisón.

FAUSTO, LENDA AUREA DOS SANTOS DA MONTAÑA

De varios autores. Dirección: Manuel Lourenzo. Escenografía y figurines: Paco Conesa. Música: Manuel Balboa. Intérpretes: Miguel Pernas, Luisa Merelas, Amalia Gómez, Manuel Lourenzo y Manuel Areoso. Estreno: 19 de octubre de 1984 en la Sala Luis Seoane de La Coruña. Es un espectáculo en coproducción con el Centro Dramático Galego.

"Una montaña en la Galicia primitiva. Una comunidad ascética que vive en la práctica pobreza, a caballo entre la fe cristiana y los ritos mágicos rurales. Un paraíso donde el sol y la luz reciben adoración. (...) Se destaca la angustia de saber que el tiempo tiene fronteras y que somos gobernados por intrincadas leyes que tal vez se podían trascender... Es el comienzo de la aventura fáustica. Es también el comienzo del espectáculo". (Programa).

O REI ABORRECIDO

De Xesus Pisón. Dirección: Manuel Lourenzo. Intérpretes: Miguel Pernas, Amalia Gómez, Xoan Manuel L. Eiris y Luisa Merelas. Estreno: 23 de marzo de 1985 en la Sala Luis Seoane de La Coruña.

A LARVA FURIOSA

De Manuel Lourenzo. Dirección: Xosé M. Rabón. Música: Bernardo Martínez y Fito Ares. intérpretes: Carlos Basoa, Mari López, Bernardo Martínez, Fito Ares, Manuel Lourenzo, Amalia Gómez y Miguel Pernas. Estreno: 3 de agosto de 1985 en la Sala Luis Seoane de La Coruña. Es una coproducción con el Centro Dramático Galego.
18.

"Es una comedia de Manuel Lourenzo en la que está presente la sátira sobre el poder y la cultura, orientada la crítica hacia unos determinados posicionamientos de izquierdas. Asimismo, el autor realiza una autocrítica del mundillo teatral". (Crónica de "El Ideal Gallego". 6 de octubre de 1985).

"En el libreto se mezclan actitudes y conductas tópicas de los personajes que se representan y por eso no es extraño que muchos espectadores se estrujen el cerebro buscando claves que les puedan llevar a poner nombres concretos a los papeles de cada actor". (Cró-

Cuatro escenas de "La flauta mágica", producción del Teatre Lliure dirigida por Fabià Puigserver. (Fotos: Ros Ribas).

nica de "La Voz de Galicia". 8 de agosto de 1985).

TEATRE LLIURE. Barcelona

El primer día de mayo de 1976 se celebra la firma del documento de constitución de la Sociedad Cooperativa Teatre Lliure. Un núcleo formado por Fabià Puigserver, Pere Planella, Lluís Pasqual y Carlota Soldevila gestiona y coordina un proyecto que verá la luz pública unos meses más tarde, en el local que les ha alquilado la cooperativa "La Lleialtad". El primer día de diciembre de 1976 se estrena *Camí de nit 1854*, de Lluís Pasqual, el primer espectáculo del Teatro Lliure.

Nueve temporadas, a raíz de, aproximadamente, tres montajes por cada una, arrojan veinticinco montajes, algunos de los cuales permanecen en las listas de los premios más prestigiosos. Es el caso de *Al vostre gust*, de Shakespeare, estrenada en 1983-84, por la que obtienen un segundo Premio Nacional de Teatro, en 1984. Antes habían obtenido el mismo galardón, año 1978, por la mejor labor teatral del año. Actores y directores prestigiosos han colaborado con el Lliure. Albert Boadella les dirigió en *Operació Ubú*, sobre la obra de Jarry, año 1980-81, inaugurando el capítulo de colaboraciones foráneas. Le siguió Carlos Gandolfo en 1983, que dirigió para el Lliure *Advertencia per a embarcacions petites*, de T. Williams. No hay que olvidar, sin embargo, la primera colaboración espectacular: J. M. Flotats dejó su trabajo en Francia para intervenir en *Eduardo II*, de Marlowe-Brecht, en la segunda temporada del Lliure, 1977-78.

El teatro catalán también ha sido abordado por el grupo, y ahí está *Primera historia d'Esther*, de S. Espriu, año 1981, o *L'hèroe*, de S. Rusiñol, 1982. También el teatro musical y la ópera han entrado en los riesgos del Lliure: *La bella Helena*, sobre textos de Peter Hacks y música de Offembach, año 1979; *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, traducido por Miquel Martí i Pol, año 1981; y *La flauta mágica*, de Mozart, con textos de Schikaneder, son algunos ejemplos, a los que hay que añadir el citado *Camí de nit 1854* y *Mahagonny*, de Bertolt Brecht, también de la temporada inicial.

Después de algunos problemas económicos y un frustrado proyecto de consorcio con el Ayuntamiento de Barcelona, el Lliure sigue su trayectoria. Para la temporada 85-86, aparte de la celebración de la primera década de existencia, han preparado el estreno de *La senyoreta Julia*, de Strindberg.

LA FLAUTA MÁGICA

Música de W. A. Mozart, texto de E. Schikaneder. Traducción: Carme Serrallonga. Dirección musical: Josep Pons. Espacio escénico, vestuario y dirección: Fabià Puigserver. Intérpretes: Jordi Bosch, Nuria Cano, Imma Colomer, Teresa Estrada, Ester Formosa, Oriol Genis, Lluís Homar, Blai Llopis, Jaume Mallofré, Oscar Mas, Rosa Nicolás, Antoni Sevilla y Emma Vilarasau. Estreno: 13 de octubre de 1984.

"La versión que presento se ha ceñido a resaltar formalmente la narración, el cuento de hadas que, como todos los cuentos del XVIII, tiene un trasfondo filosófico. La obra se organiza a partir de la dialéctica que se establece entre la pareja formada por Pagageno y Tamino, que vivían en una pequeña historieta. El primero es vital, un hombre que sólo piensa en vivir bien, en comer, en disfrutar, la materia pura; el segundo es espiritual, religioso, idealista, romántico. La dialéctica entre el bien y el mal, entre el día y la noche, sirven, pues, y únicamente, como motor y telón de fondo de este cuento.

(...) Tanto el texto como la música han recibido algunas modificaciones. Respecto a la música, se han eliminado algunos de los pasajes más difíciles y se han reducido las tesituras de algunas voces". (Declaraciones de Fabià Puigserver a "La Vanguadia". 17 de octubre de 1984).

"...Los resultados son polémicos, aunque uno acabe por apostar a favor. Hay evidencias: que los intérpretes son, en primer lugar, actores y se les nota un enorme esfuerzo —de muy distintos resultados— por cantar bien; que la intrincada historia de que se cuenta se hace comprensible y seguible por el espectador, porque Puigserver la hace llegar casi como un cuento de hadas, como una rondalla; que está claro el propósito de desnudar la ópera de Mozart de toda su grandiosidad (punto álgido en la polémica) poniendo el acento en la relación entre determinados personajes.

Musicalmente, la orquesta sinfónica la ha reducido Josep Pons a tres instrumentos nobles más los sintetizadores, y además ha luchado por reducir en lo posible los problemas que a los actores se les iban presentando a la hora de cantar. Aunque cabe resaltar que, por lo general, se entiende la letra cuando cantan, también hay que decir que no todos los momentos son buenos. El espectáculo consigue una primera parte con un espléndido ritmo, de fácil comunicación con el espectador; luego, en la segunda, aparecen problemas en este sentido..." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Madrid. 23 de octubre de 1984).

"En la ópera se funden dos ingredientes, uno de los cuales, a menudo, queda sumergido: el texto. (...) El Lliure le ha dado media vuelta al calcetín y nos propone ahora un espectáculo en el que lo accesorio se vuelve sustantivo, y viceversa. El énfais de La flauta mágica, *que Fabià Puigserver ha dirigido, recae en el argumento, en la interpretación gestual de los actores, en lo que dicen. (...) Schikaneder, al llevar a término su intento partió de las formas dramáticas que tenía a mano, de la comedia barroca aderazada con la lección racionalista del cuento volteriano que a finales del XVIII se había puesto de moda. (...) Ante un texto de esta clase la disyuntiva de Fabià Puigserver era la de proceder por síntesis, entrando a saco en la estructura del texto (...) o plantearse la obra con ánimo de alpinista, como una escalada en la que ha de llegar al final, a toda costa. Puigserver ha escogido esta segunda posibilidad y las sucesivas dificultades que se le han presentado, por más que las venza o las orille con técnica de buen profesional, acaban por cargar en exceso el discurso de un montaje que descubre, a partir de las primeras escenas, todas las sorpresas que pueda contener. (...) Las dificultades de la interpretación, de poner en solfa —y no hablo de música— la diversidad de elementos no llega a ser superada con comodidad por los actores; tan sólo Lluís y Emma Vilarasau, en lo que en términos de zarzuela sería la pareja cómica, se mueven por el escenario con soltura y dominan en todo momento la situación. El resto se limita a cumplir, a salvar los escollos que la* Flauta *presenta uno tras otro. Con todo, el propósito de divulgación que Fabià Puigserver expone en el programa queda cumplido; si bien esta* Flauta mágica, *no puede hacernos olvidar momentos más brillantes de la compañía, hemos de reconocer en ella un trabajo arduo, responsable, y unos resultados que en todo momento poseen la necesaria dignidad".* (Xavier Fábregas. "La Vanguardia". Barcelona. 20 de octubre de 1984).

"...A pesar de que en el programa nos largan dos textos cantando las excelencias masónicas de la obra, Puigserver apuesta por el cuento filosófico, servido en la forma de cuento popular, de un "Märchen", en el cual a su vez se viste de ópera cómica: un "Singspiel". Esta apuesta da un fruto positivo. Potenciando la pareja Tamino/Papageno frente a la tradicional oposición Sarastro/Reina de la Noche, el espectáculo cobra un nuevo frescor. En el montaje de Fabià Puigserver el lado "féerique", vinculado al mundo de la infancia, y el lado farsesco de La flauta, *se destacan de manera admirable, y algunas de las mejores escenas del espectáculo arrancan precisamente de ese voluntario punto de partida de Puigserver. Junto a este acierto, para mí el único que podría justificar la programación de este Mozart algunas serias objeciones. En primer lugar, el tratamiento dado a La reina de la noche. Su aparición, en el primer acto, es ambigua. Mozart mantiene la ambigüedad. Pero en la interpretación de Imma Colomer esta ambigüedad desaparece y La reina de la nit se convierte en la madrastra de Blancanieves.*

Otra objeción. La señora Serrallonga traduce el final del dúo Mann und Weib, el dúo de Pamina y Papageno, por "marido-mujer, mujer-marido, santo vínculo, nudo bendecido". Me parece que esa moralizante exaltación del amor conyugal resulta un tanto precipitada y se contradice con el espíritu y la letra del texto, que no va tan lejos o, si quiere, va mucho más lejos, pues presenta un amor mucho más elevado, próximo al de los trovadores, o del "roman courtois". (..) Por último, está el tema capital de la iniciación de Pamina. Si algo hay de revolucionario en La flauta, *y que va incluso en contra de las ideas masónicas de la época, superándolas, es la iniciación de Pamina en un plano de estricta igualdad con Tamino. (...) Se trata, ni más ni menos, de la igualdad del hombre y de la mujer (Mann und Weib) en la pareja, en el amor. Esta es la gran aportación de* La flauta, *y de Mozart. Pues bien, esa idea capital de* La flauta, *en el montaje de Puigserver se queda en eso, en un "happy end". Con lo que gana (?) el "Märchen" y pierde Mozart. Curioso, desconcertante resultado..."* (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 20 de octubre de 1984).

UN DELS ÚLTIMS VESPRES DE CARNAVAL

De Carlo Goldoni. Traducción: Carlota Soldevila y Lluis Pasqual. Dirección: Lluís Pasqual.

Espacio escénico y vestuario: Fabià Puigserver. Intérpretes: Jordi Bosch, Lydia Comas, Imma Colomer, María Domenech, Lluís Homar, Anna Lizarán, Teresa Lozano, Rafael Lladó, Alfred Luchetti, Blai Llopis, Enric Serra, Carlota Soldevila, Artur Trias y Emma Vilasarau. Estreno: 26 de marzo de 1985. N.º de representaciones: 86.

"Lo más importante de la obra es el desarrollo de la acción y no la trama, que está dividida en tres actos. En el primero, los personajes llegan, por parejas, a la casa de un tejedor que celebra una fiesta de carnaval. En el segundo, mientras esperan para cenar, juegan a las cartas, y en el tercero, cenan y ya está.
—¿Ha conservado el tiempo de la obra?
—Lluís Pasqual: Sí, por supuesto, ya que ponerla en el siglo XVIII, con los vestidos de entonces, es mucho más actual, de alguna manera, que ponerla en nuestro tiempo, ya que los actores van disfrazados: al mismo tiempo que son actores vestidos con trajes del siglo XVIII se convierten en personajes disfrazados, por la propia moda de la época, con muchas plumas y puntas, y para nosotros eso es ir absolutamente disfrazados. La obra, aunque transcurre en una noche de carnaval, no tiene nada que ver con esta fiesta. El carnaval está fuera de casa". (Entrevista con Lluís Pasqual en "La Vanguardia". Barcelona. 17 de marzo de 1985).

"...Un dels últims vespres de carnaval *puede aparecerse al espectador como un sainete más o menos ocurrente o, por el contrario, como un retablo en el que se agitan al trasluz las más variadas pasiones del corazón humano: del amor a la estupidez, de la envidia al menosprecio o la generosidad. Lluís Pasqual, que ha dirigido el montaje de esta comedia estrenada anteanoche en el Teatre Lliure, ha sabido llevar el texto de Goldoni a esta segunda opción; y lo ha hecho con una habilidad, un virtuosismo y una visión calidoscópica de los personajes que convierten este carnaval veneciano en una fiesta para el espectador. Sólo un hombre de teatro con una gran experiencia es capaz de llegar a estos resultados con tanta sencillez, partiendo del estudio de los caracteres y marcándole a cada actor la gama interpretativa dentro de la que debe moverse. Una compañía con una gran cohesión.*
Este grupo de dibujantes, tejedores, mercaderes y bordadores que se disponen a pasar juntos una velada festiva tienen, en principio, muy pocas cosas interesantes a contarse entre ellos y, en consecuencia, a contarnos. Son unos insectos diminutos a los que, sin embargo, así que Goldoni les acerca la lupa de su mirada inquisidora, y perfila sus rasgos tras el cristal de aumento, empiezan a interesarnos enormemente. (...) Monólogos y escenas de conjunto se alternan, sabiamente dosificadas, en Un dels últims vespres de carnaval. *Si los primeros nos ponen al corriente de los sentimientos privados, las segundas dan al retablo una expresividad colectiva difícil se superar: la partida de "meneghella", un juego de cartas que permite a cada personaje mostrar sus impulsos más recónditos, es desde el punto de vista de su ejecución teatral uno de aquellos momentos que no se olvidan. Y, con rasgos ya un poco más hinchados, la cena de la segunda parte pone de relieve la progresión*

que el autor ha ido realizando en su exposición de cada una de las criaturas que, más que inventar ha copiado del natural con inigualable malicia..." (Xavier Fábregas. "La Vanguardia". Barcelona. 28 de marzo de 1985).

"...Once personas se reúnen para cenar. Antes juegan a cartas. Y siempre van cruzando mínimas historias de amor que anuncian final feliz. Nada más; ya está. Son, además, once tipos apenas esbozados por el autor, una nadería de personajes, unas pinceladas de humor que se mueven por la escena de forma previsible. Pero son personajes tremendamente resaltados por el director, que ha hecho de cada uno un mundo individual y coherente, enlazándolo con su historia y hasta respetando el juego dialectal de Goldoni. No son caricaturas, son humanos, instransferibles. Divertidos, patéticos —Goldoni sabía un rato de equilibrios—, hasta crueles y mezquinos, pero con un pie siempre en una realidad cercana y concreta. (...) Con todos estos elementos, Lluís Pascual ha creado un atmósfera evanescente, delicada, sutil, como si estuviéramos viendo una miniatura, rebosante de la magia incontrovertible del teatro bien hecho. Pero esta perfección formal está sostenida en el trabajo de los actores y sería injusto e imposible destacar a uno solo de los intérpretes. El Lliure, en definitiva, ha impuesto un estilo que está en las antípodas de lo que ayer mismo decíamos de los montajes del Centro Dramàtic. Aquí cada uno da lo mejor de sí, hasta su último matiz, la composición exacta del personaje, los detalles más inesperados: es un trabajo de una enorme solidez, detrás del cual se adivinan los diez años de labor continuada y exigente..." (Patricia Gabancho. "Noticiero Universal". Barcelona. 28 de marzo de 1985).

"...Más que un Goldoni —el Goldoni que aquí se conoce— diríase de "Una delle ultime sere..." que se trata de un Chejov. La misma importancia del ritmo, decisivo, la misma estructura musical. Una vez se ha dado con ese ritmo, la partitura, de voces y gestos nuevos y viejos a la vez puede convertirse en una maravilla. El texto, aparentemente insignificante en su lectura, da pie a un espectáculo fascinante, a una pequeña obra maestra.
Eso lo ha conseguido plenamente Lluís Pasqual. Su montaje es una gran lección de teatro a la que, por desgracia, no estamos demasiado habituados. Lección que se produce, claro, en el Lliure, con la gente del Lliure, lo cual no es casual. Hace falta una formación con el rigor y la disciplina del Lliure, conociéndose como se conocen entre ellos, para que se produzca el milagro. Todos y cada uno de los intérpretes son excelentes. (...) Un trabajo, en definitiva, cosido a mano, con la marca del Lliure, del mejor Lliure; un espectáculo divertidísimo en el que intérpretes y director nos muestran un nuevo Goldoni al tiempo que nos ofrecen, insisto, una gran lección de teatro". (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 28 de marzo de 1985).

MADINAT. Granada

PALATOS HA MUERTO, VIVA PALATOS

Del colectivo. Director: Enrique Torres Salinas. Escenografía: Amezcua y M.ª Carmen. Música: Los Discretos (Grupo de Rock Pop). Intérpretes: Enrique Torres, Antonio Osorio, Miguel Briñas, Juanjo Alaminos, Ana Carmen, Paco Briñas, Javier López, M.ª Dolores Regalado, Luinma Cejas, M.ª Victoria y M.ª Angustias. Estreno: 1 de septiembre de 1984.

EL CASTILLO DE LA OCA

Del colectivo. Director: Enrique Torres Salinas. Escenografía: Amezcua y M.ª Carmen. Música: Juanjo, Miguel, Paco, Antonio,Onieva. Intérpretes: Antonio Osorio, Juanjo, Enrique, Javi, Ana, M.ª Angustias, M.ª Dolores, Luisi, Juanje y Asu. Estreno: 6 de diciembre de 1984.

COMEDIA SIN TÍTULO

De Federico García Lorca. Dirección: Juan Maldonado. Escenografía: Javier Martín. Intérpretes: Enrique Torres, Antonio Osorio, Angustias Berbel, Miguel Briñas, Javier López, Loles Regalado, Paco Briñas, Angustias Hernández, Victoria Regalado y Antonio Jiménez. Estreno: 20 de julio de 1985.

En la página anterior, "Un dels últims vespres de carnaval", el espectáculo de Goldoni producido por el Teatre Lliure bajo la dirección de Lluís Pasqual. (Fotos: Ros Ribas). Sobre estas líneas, una escena de "Pareja abierta...", de Fo y Franca Rame, interpretada por Magüi Mira y Ángel de Andrés López. (Foto: Fernando Suárez).

COMPAÑÍA DE MAGÜI MIRA. Madrid

PAREJA ABIERTA CASI DE PAR EN PAR

De Darío Fo y Franca Rame. Versión castellana de Carla Matteini. Dirección: Emilio Hernández. Escenografía: Carlos Cytrynowski. Música: Arteche y Bergia. Intérpretes: Magüi Mira y Angel de Andrés López. Estreno: 7 de septiembre de 1984 en el Teatro Bellas Artes de Madrid.

"La obrita Pareja abierta casi de par en par, *de Darío Fo y su mujer, Franca Rame, se presenta como diálogo de "pareja", es en realidad un monólogo del personaje femenino.*

(...) No tiene entidad suficiente para constituir una pieza teatral; es un monólogo alargado (y aún no alcanza más de hora y cuarto), en el que el personaje femenino hace de payaso, y el masculino, casi de pared para el peloteo. (...) La adopción de disfraces, simulaciones de otros personajes, abundancia de utillería, no hace más que mostrar el trabajo del director de escena, Emilio Hernández, para teatralizar el relato.
El ingenio, la gracia, la calidad bufa de Darío Fo brilla frecuentemente, sobre todo al principio..." (E. H. T "El País". Madrid. 10 de septiembre de 1984).

*"...*Pareja abierta *es una sátira contra la doble moral conyugal que tolera con benevolencia e incluso con complacencia las libertades sexuales de los hombres y no las perdona en las mujeres. (...) Los personajes cuentan su historia al público directamente, salpicando estos diálogos a escenario abierto, como si todo el teatro fuera una tertulia de amigos, con la representación de las escenas que cuentan, en un efectivo y comunicativo juego teatral. La versión castellana de Carla Matteini, buena conocedora de Fo, es una adecuación perfecta al lenguaje coloquial de aquí y ahora.*

Lo difícil de conseguir con estos textos dramáticos, informales y un tanto anárquicos, es conseguir una interpretación que atrape al espectador y lo mantenga pendiente de una acción tan simple como conocida. Magüi Mira y Ángel de Andrés López salen de la prueba, que dura noventa minutos sin tregua en el escenario, con una impecable actuación..." (Julia Arroyo. "Ya". Madrid. 9 de septiembre de 1984).

COLECTIVO TEATRAL MAITE AGIRRE. Hernani (Guipúzcoa)

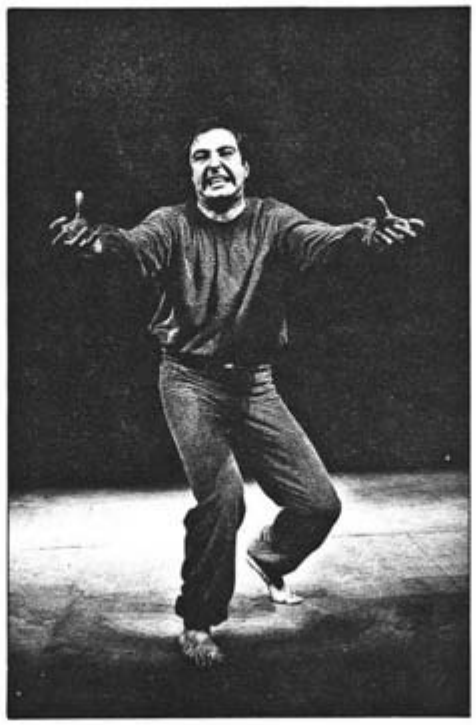
Maite Agirre, antigua componente de la compañía Dagoll-Dagom, formó el colectivo teatral que lleva su nombre en 1984. Hasta el momento han realizado dos montajes: *Marat Sade*, de Peter Weiss, y *K*, a partir de textos de F. Kafka.

K

Sobre la obra de F. Kafka. Dirección: Maite Agirre. Intérpretes: Bixe Egurbide, Itxaso Azkárate, Jon Garayalde, Charo Fernández, Reyes Arias, Carol Uranga, Yolanda Alonso, Juanlu Escudero, Josu Álvarez de Coenaga, Marta Carlos, Kandido Uranga, Kepa Orteaga, Juan Luis Mendiaraz y la participación de los titiriteros de Sebastopol. Estreno: 22 de abril de 1985.

"Como en el anterior espectáculo del colectivo Agirre, el texto es pretexto para la imagen. Ambiguo como una poesía que viene de continuo a la mente, siempre con nuevos significados. (...) Las imágenes del circo de la novela "América", así como los dostoievskianos mesones de la obra "El castillo", cuyos visitadores se desencadenan en danzas furibundas y frenéticas, ininterrumpidas inesperadamente por los gritos que, como terribles blasfemias, profiere Frieda. Las mujeres de Kafka aparecen ambiguamente sensuales, víctimas y carnéfices al mismo tiempo". (Programa).

"...K traduce a imágenes las tensiones y los chispazos de la obra de Kafka, la desazón y el miedo, el caos. (...) Son vivencias, estilizaciones kafkianas que se muestran ahora con un soporte, sobre todo, visual. Actores crispados, movimientos inhumanos y mecánicos, incomunicación y soledad... un retablo teatral en el que las palabras son ruido o grito, y el estado de cosas que esas palabras quisieron comunicar es mueca o ademán congelado. (...) Maite Agirre ha tenido una experiencia diversa. Parece ser que procede de alguna de las ramas del frondoso Grotovski. Aquella que pasa por el filtro de Eugenio Barba por el tercer teatro. Es decir, la que otorga al actor la supremacía, pero asumiendo las truculencias del rito o los caracteres gimnásticos y de emulación que contiene el circo. Añade, además, una iconografía de nuevo cuño: la de la moda, la de las salas de fiesta, la de la fotografía.
K acusa esa diversidad de orígenes. Frank Kafka es una excusa. Se hace con él un espectáculo vanguardista, lleno de efectos, tenso, no muy nuevo. Un teatro epatante, de expectación, a la espera de una apoteosis que no llega. Un espectáculo de impresiones e impactos, allá donde el autor checo ponía sensibilidad. (...) K, espectáculo teatral de Maite Agirre, es un barroco desahogo que estaba mejor expresado en la literatura.
Hay, sin embargo, una puntualización que hacer. Es posible que K sea un trabajo menor. Anotemos la capacidad coreográfica de la dramaturgo y directora del grupo. (...) Anotemos la importancia que tiene que nuevos grupos teatrales se apliquen a resolver empresas teatrales con dificultad..." (Pedro Barea. "La Gaceta del Norte". Bilbao. 17 de julio de 1985).



Arriba, Manel Barceló interpreta "La tigresa y otras historias". (Foto: Gonzalo Bullón). Abajo, Julia Trujillo, intérprete de "Sarah, el ocaso de un sol". (Foto: Fernando Suárez).

MANEL BARCELÓ. Barcelona

LA TIGRESA Y OTRAS HISTORIAS

De Darío Fo. Intérprete: Manel Barceló. Estreno: 7 de septiembre de 1983 en la Sala Villarroel de Barcelona.

—"¿Cómo es el espectáculo?
—Manel Barceló: *Es un espectáculo supersencillo, sin nigún efecto. No hay música, no hay nada; todo lo contrario de lo que yo había hecho en mi anterior espectáculo. Es sencillo porque lo exige el mismo espectáculo, porque de hecho Fo con estos monólogos lo que resucita es la tradición antigua del Bululú o del juglar que hacía todos los papeles de la historia y que, aparte, como era un marginado social, normalmente, lo que hacía era cargarse todos los poderes fácticos y desarrollar una profunda actitud crítica.*
—En total, en estos tres monólogos de Fo ¿Cuántos personajes interpretas?
—Manel Barceló: *Bueno, personajes con papel son unos veintidós o veintitrés. Lo que pasa es que aparece todo el ejército de La Larga Marcha, aparecen los japoneses y una gran cantidad de "extras" que también interpreto yo".* (Entrevista con Manel Barceló. "Diario de Barcelona". 7 de septiembre de 1983).

"Elegante, plástico, actor hasta el tuétano, omnipresente, genial, acaparador de recursos, lúcido y revulsivo. No se confundan. Estoy hablando de Darío Fo, este mago contemporáneo que crea teatro a partir de tres elementos desnudos: palabra, gesto e intención. (...) No va todo este prólogo en contra de los méritos de Manel Barceló, faltaría más. Es casi un tributo: a la inteligencia para buscarse un tal libretista en el momento de enfrentar su primer compromiso serio con la escena y, sobre todo, a su capacidad para no asesinar lo que de Darío Fo hay en esta "tigresa". Que no es mucho, porque Manel Barceló, al fin y al cabo, un imitador nato, ha hecho una imitación distanciada. No juega a ser el maestro, sino a seguirlo de lejos; a dejarle claro al público que no quiere ser sino una versión digna y menor del original. Por eso hay una creación gestual pero no lingüística: aquel pastiche idiomático inventado por Darío Fo es aquí un pulcro y desenfadado catalán muy bien conjuntado por Joan Casas. Y la gestualidad, incluso, es de una comicidad más tímida, más pedestre, menos explosiva: qué se le va a hacer, "en cada bogada es perd un llançol..." (Patricia Gabancho. "Noticiero Universal". Barcelona. 8 de septiembre de 1983).

"...Pienso que lo más acertado es considerar esta Tigresa *y las historias que le acompañan un ejercicio bien resuelto. Barceló ha avanzado en el dominio de la voz, de la gestualidad,*

y si se ha supeditado a un modelo hay que reconocer que se trata de un modelo de una gran calidad. Sus recreaciones de personajes conocidos, sobre todo en la segunda historia, la de los Evangelios apócrifos, se realizan con una gran espontaneidad y con una probada eficacia.
Los textos de Fo que Joan Casas ha traducido presentan una vaga unidad temática: giran sobre tres culturas, la china, la hebreo-cristiana y la helénica, o sea, sobre tres oportunidades de realizarse que el hombre ha elaborado a lo largo de los siglos. Darío Fo proyecta sobre cada una de estas áreas una mirada llena de ironía que no descarta, en última instancia, una profunda comprensión. O tal vez sería mejor decir una profunda conmiseración..." (Xavier Fábregas. "La Vanguardia". Barcelona. 9 de septiembre de 1983).

COMPAÑÍA MANUEL CANSECO. Madrid

SARAH, EL OCASO DE UN SOL

De John Murrell. Decorados y figurines: Javier Artiñano. Adaptación y dirección: Manuel Canseco. Intérpretes: Julia Trujillo, Jesús Puente. Estreno: 21 de noviembre de 1984 en el Teatro Lara de Madrid.

"...Se desarrolla una ceremonia de la evocación. Sarah intenta, ya en las postrimerías de su vida, escribir una segunda parte de sus memorias y para reavivar sus recuerdos acude a una forma de psicodrama. Exige a Pitou que interprete personajes del pasado, la madre, el marido, los amantes a fin de hallar en esas vivencias la materia fugitiva de su vida pasada.
Bien, se trata de un truco para transformar lo que es inevitablemente épico, un relato retrospectivo, o lírico, un poema de la remembranza, su estructura dramática. Terraza de una casa, junto al mar. Sólo el cielo que cambia de tonos y la puerta cristalera de la casa. Cojines, otomana, sillón muy a lo "Emmanuelle", como último amigo de la artista no adolescente, sino declinante. Poner en pie el mundo fantasmal que vive en las penumbras del cerebro de la artista, exige un enorme esfuerzo exteriorizador a la actriz que incorpore este personaje. Julia Trujillo lo hace. Envuelta en uno de los vaporosos trajes blancos con los que Sarah embellecía su excesiva flacura, maquillada a base de polvos de arroz, se apoya en la declamación dramática para darle, por el énfasis, la emoción nostálgica que el texto no tiene. (...) Una breve pero muy interesente exposición sobre Sarah Bernhard y su tiempo, en la que hay muchos materiales cedidos por la Comedie Française y otros logrados por Canseco, que ha dirigido con tacto la representación, ofrece a los curiosos atractiva información sobre un tiempo que ya nos parece muy lejano..." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid, 25 de noviembre de 1984).

"...Si tantas veces uno ha de registrar el desajuste entre la intención y los resultados, de esta Sarah *del Lara habría que elogiar la armonía, la plenitud de un discurso menor y sensible, inteligente y discreto, que empieza en las macetas mismas de la puerta y pasa por la nueva luz de los vestíbulos, la atractiva exposición dedicada a Sarah Bernhardt, el remozamiento de la sala, el nivel de la obra que se representa y el trabajo de los actores (...) hasta llegar al decorado, sencillo y expresivo, de Javier Artiñano. (...) Cabría esperar algo más de una vida como la de Sarah Bernnardt. Su historia tal y como se nos cuenta en el escenario no es más que un conjunto de anécdotas triviales y de reflexiones tópicas sobre la decadencia de un ser humano, su soledad y su miedo a la muerte. Apenas si tiene interés porque no pasa de ser un texto mediocre, sin demasiados alicientes. (...) La Sarah que se nos muestra en el escenario del Lara más que una gran diva en el ocaso, parace una viejecita cascarrabias, caprichosa y gritona, que trae de coronilla a su paciente y solícito secretario...*" (Julia Arroyo. "Ya". Madrid, 23 de noviembre de 1984).

COMPAÑÍA MANUEL COLLADO. Madrid

BUENOS

De C. P. Taylor. Dirección: Manuel Collado. Adaptación: Manuel Collado y Manuel Coronado. Escenografía: Hugo Ana. Adaptación musical: J. Regidor. Intérpretes: Manuel Galiana, Amparo Pamplona, Asunción Sancho, Antonio Iranzo, Ana Gracia, Víctor Valverde, Antonio Canal, Jesús Ruyman, Jesús Enguita, Santiago Pons, Macarena Miletich, Manuel Blázquez, Francisco Carrique, Juan Luis Iborra, Juan Luis Aparicio y Carmen Gran. Estreno: 15 de enero de 1985 en el Teatro Pavón de Madrid,

"...Las más altas columnas cuadradas, resplandecientes, el fondo de alta, imponente cristalera traslúcida, constituyen un personaje decisivo, el nazismo hitleriano y a la par un ámbito que domina todos los demás ámbitos del país: el ámbito doctrinal nazi. Todo lo que sucede en Buenos, *sucede en esa atmósfera que es la de la Alemania hitleriana. Se produce así un espacio ultratemporal, en el que subyacen los otros espacios menores. El hogar del escritor y catedrático Halder, las diferentes oficinas del partido, el cabaret, el parque, el campo de concentración, son, en el fondo, ese ámbito denso, pesado, grandilocuente al que no pueden escapar durante un largo período los alemanes.*
En cuanto a los temas que en ese espacio total se cabalgan, el principal es la erosión progresiva de una conciencia, la del señor Halder, que, esclavo de sus propias necesidades y de la sinuosa seducción que sobre él ejerce el partido, acabará por ser un oficial de las SS, un teórico de la despiadada acción genocida, uno más de los incapaces a resistir una presión ambiental escenificada con absoluta maestría por el hitlerismo...
...Esta versión de Buenos, *cara, imponente, alardeante, es un trabajo teatral a conciencia. Algo así como el dorado que hace tragar la amarga píldora de un largo discurso político en que se analiza, en cierto modo, no objetivo, el fenómeno de la Alemania nazi...*" (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 17 de enero de 1985).

"Parece que Buenos *cuenta la vida de un imbécil; un hombre sin voluntad y sin capacidad de decisión o de elección que en los años hitlerianos pasa de ser escritor y catedrático de literatura a oficial de las SS en Auschwitz sin saber cómo y, lo que es peor, sin que lo sepamos los espectadores.*
No debe ser así la obra original de C. P. Taylor; no se explicaría su éxito en Londres y en Nueva York. Habrá que pensar que en la adaptación que firma Manuel Collado y Manuel Coronado, como responsables de este vacío. En escenas consecutivas o simultáneas se ve cómo el memo va traicionando a su mujer, a su amigo judío, a los libros, a la humanidad en fin, de puro tonto que es..." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 17 de enero de 1985).

"...Es una bonita historia, con un buen planteamiento teatral, pero que no acaba de estar bien contada. El ritmo dramático se resiente de tanto saltar de una a otra situación y el texto carece de la suficiente garra para atrapar y mantener el interés del espectador a todo lo largo del espectáculo. La puesta en escena y la interpretación resultan, por lo mismo, irregulares, con altibajos, que se agravan a causa del uso de micrófonos inalámbricos por parte de los actores, lo que metaliza las voces, acusa resonancias y hace ininteligibles algunos de los parlamentos..." (Julia Arroyo. "Ya". Madrid. 17 de enero de 1985).

AGRUPACIÓN TEATRAL MANUEL MONTORO. Lorca (Murcia)

MÁS ACÁ DE "EL MÁS ALLÁ"

De Carlos Llopis. Dirección: Joaquín Mateos Ruiz. Escenografía: Paco Trenza. Intérpretes: Diego G. Jódar, Emilia López, Fulgen Alcázar, Alfonso Giner, María José Minarro, Micaela Correas, Rosa Sánchez, Alfonso López e Isabel Cerdera. Estreno: febrero de 1985.

COLECTIVO MARGEN (Oviedo)

Se funda en 1977 tras la fusión de tres compañías asturianas: Caterva, La Carreta y Trasgos. El primer espectáculo fue una creación colectiva titulada *Aventuras y desventuras de Carmiña do Braga, contorsionista,* año 1977, fecha también del estreno de *Y los cíclopes salieron de las entrañas de la tierra para asaltar el cielo.* Su trabajo, en líneas generales, ha estado caracterizado por el espíritu festivo y dedicado a su exposición en la calle, preferentemente. En 1980 presentan *Las galas del difunto,* de Valle-Inclán y cierran su último período con la versión de *Otelo,* de W. Shakespeare, estrenada en 1984.
Completan la nómina de espectáculos reseñables *La comedia del arte,* conferencia-espectáculo, estrenada en 1982; *De Vita Beata,* creación colectiva estrenada en 1978; *Toreros, majas y otras zarandajas,* también del colectivo, estrenada en 1983, y *Redoblando,* de 1984.

OTELO

Sobre textos de William Shakespeare y Arrigo Boito. Dramaturgia de José Luis Carmés y Emilio Sagi. Dirección: Emilio Sagi. Espacio escénico y vestuario: Luis Antonio Suárez. Intérpretes: Araceli García, José Antonio Lobato y Arturo Castro. Estreno: 13 de agosto de 1984 en Avilés (Asturias).

"En nuestra adaptación se ha intentado abstraer en tres personajes el verdadero ritual de Otelo, que lo compone: un texto poético romántico muy teatral en el cual sobresalen el melodrama clásico y la ópera casi oriental; unos personajes llenos de pasión e inteligencia con el trasfondo implícito del espectáculo histórico, y con unos ingredientes: los celos, la inocencia, el pañuelo, el Moro y Venecia, indispensables en la gran obra teatral. (...) Otelo *es, en esta versión, una historia de amor extrema llena de gestos que llenan el aire de la escena. Es una historia repetida y nueva, anacrónica y actual, retórica y poética, pasional e intelectual, incoherente y ordenada en un texto austeramente poético representado con toda contemporaniedad y con el deseo y la esperanza de que, a través de su disfrute, el espectador sienta la sed de la palabra viva, es decir, el teatro".* (Programa)

RE-DOBLANDO

Del colectivo. Intérpretes: Ramón Pérez, Margarita Rodríguez, José Antonio Lobato, Miguel Granda, Ceferino Cancio y Arturo Castro. Estreno: 6 de marzo de 1984 en Las Caldas. Asturias.

"...Si el Otelo *pasa por ser la obra más teatral de Shakespeare, Emilio Sagi y José Luis Caramés han añadido a ello que también es la que tiene "sentido más actual".* (...) Emilio Sagi considera que el universo sespiriano es el de los sucesos y seres cotidianos, aunque envuelto en un ropaje barroco. Ha acentuado, por ello, el primer aspecto y adaptado el segundo al ojo de hoy, a la velocidad de la calle, según sus palabras, gracias a un difícil proceso de distanciamiento. Para ello ha reducido la duración de la obra a una hora, ha planteado las situaciones en sketchs, en ocasiones auténticos flash-backs sintéticos, y se ha quedado con sólo tres personajes, exprimiéndolos hasta hacerlos cotidianos. (...) Tal como Sagi los ha visto, estos tres personajes viven en el límite de las pasiones, al borde del abismo, son seres fronterizos para los que la vida en el límite es imposible, la vuelta atrás el vacío, y el salto al vacío del abismo, la muerte. Puestos a elegir, optan por saltar. ¿Una historia cotidiana? Por qué no. No creo que Shakespeare salga de la tumba para pedir un *"deus ex machina"* que varíe tan sublime decisión". (Carlos Santullano. "La Nueva España". Huesca 26 de enero de 1985).

"...Hasta ahora, las adaptaciones de clásicos han ocupado un lugar no muy importante en la trayectoria del grupo, como lo demuestra el hecho de que Valle-Inclán con "Las galas del difunto", no pasase de ser un punto y aparte. Al final, siempre volvían a textos de creación colectiva, buscando la sintonía con un público difícil que parecía encontrarse en su salsa cuando estos teatreros recreaban aspectos de la vida regional o tiraban por la calle de en en medio acudiendo a montajes festivos (...) el Otelo *estrenado ante los avilesinos demuestra una vez más la gran calidad de este grupo. (...)El grupo de actores, formado en esta ocasión por José Antonio Lobato (Otelo), Beatriz Martínez (Desdémona) y Arturo Castro (Yago), permitió comprobar la profesionalidad de los dos habituales del grupo Margen, dejando en un plano bastante inferior a Beatriz Martínez, actriz invitada, y que aún no ha logrado hacerse con el personaje. Problemas de dicción y también de flexibilidad sobre el escenario limitaron en parte su actuación, lo que en modo alguno hizo que la obra perdiese interés y calidad. Al final, hubo aplausos y flores sobre el escenario..." (Pedro Alberto Marcos.* "La Nueva España". Huesca, 15 de agosto de 1985).

COMPAÑÍA MARÍA JOSÉ CANTUDO. Madrid

DOÑA MARIQUITA DE MI CORAZÓN

De Muñoz Román y Maestro Alonso. Versión: Fernando G. de la Vega. Dirección: Fernando G. de la Vega. Dirección musical: Gregorio G. Segura. Coreografía: Alberto Portillo. Intérpretes: María José Cantudo, Pastor Serrador, Emma Ozores, Manolo Otero, Pedro Valentín, María Mendiola, Pepe Ruiz, María Isbert, Francisco Racionero, Alberto Fernández, Elisenda Ribas, Ventura Oller, Gabriel Salas Jr., Minervino de la Vega y Antonio Cantudo. Estreno: 30 de agosto de 1985 en el Teatro Calderón de Madrid.

"...Los años no pasan en vano y la alegre, la pegadiza música del maestro Alonso empieza a tener época. Eso es bueno para la nostalgia de la parte veterana del público y sorprendente para las nuevas generaciones habituadas a otra música, (...) Pero esos números ya con media centuria a cuestas son frescos, jugosos, propicios a la interpretación y al oído del espectador. (...) Aquello de "Tomar la vida en serio", etcétera, así como el corrido mejicano y la introducción de una mini-suite homenaje a Carmen la cigarrera, se interpolan gratamente en las incidencias de un sainetillo vodevilesco tan enredado como gratuito e inocentón, aunque, en su momento, al puritanismo en boga le parecieran algunas situaciones escabrosas.

María José Cantudo ha trabajado mucho, sin duda, después de su iniciación en el género, y su esfuerzo le da mayor aplomo para lucir su fina silueta, sus grandes ojos y hacer pinitos de actriz de revista que, con el tiempo, tal vez alcancen categoría de robustos y gallardos pinos mediterráneos. (...) El ballet es joven, esbelto, muy bien vestido con figurines ricos, de gratas policromías y adecuados al estilo de los números. (...) Esta Mariquita *rejuvenecida llega en este momento en que se ha impuesto el travestí como un intento de recuperar la boga de la revista en los años cuarenta, incluso en los tiempos alegres de Tina de Jarque, las hermanas Pinillos y Celia Gámez. Las medidas de estas críticas de ahora son menos rotundas. El género necesitaría nuevas invenciones."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid, 21 de septiembre de 1985).

"...Y no está de más reproducir el primer párrafo de la crítica que, el 16 de enero del 42, publicaba el "ABC", con ocasión del estreno de Doña Mariquita de mi corazón: *(...) "Esto quiere decir que en el teatro, como en todos los aspectos de la vida nacional, la evolución se hace patente día a día". (...) Persiste tal zafiedad originaria que lo de su carácter de testimonio histórico de la "evolución en todos los aspectos de la vida nacional" bien merece ser tomado en consideración.*

En muchos lugares, la censura o el puritanismo forzaron el desarrollo de la comedia musical, en el sentido de hacer de su perfección formal la compensación de su banalidad. Aquí no fue así. A las prohibiciones se respondió con un guiño de complicidad, a la imposibilidad de mostrarse como realmente se era, con una retorcida expresión de inocencia, con un mal cuento, del que buena prueba es Doña Mariquita, *hoy ya, afortunadamente, sólo un costoso espectáculo camp."* (José Monleón. "Diario 16". Madrid, 14 de septiembre de 1985).

COMPANÍA DE M.ª PAZ BALLESTEROS. Madrid

FEDRA

De Eurípides, por la compañía de María Paz Ballesteros. Escenografía: Giorgos Patsas. Dirección: Spyros Evangelatos. Intépretes: Luis Martín, José M.ª Guillén, Luisa Sala, Mª Paz Ballesteros, Raúl Ferrández y Mª Teresa Cortés.

"...La obra no está representada, salvo en breves momentos, sino que nos es narrada por diversos personajes que presenten a priori la acción que se refiere a los otros o cuentan las desgracias ya acontecidas. Una masa coral actúa simultáneamente su rol con el de espectadores de la tragedia, traduciendo sobre el escenario las posibles reflexiones del espectador.

...La interpretación sobreactuada y grandilocuente cuando no plana a modo de pregón de pueblo y unos movimientos coreográficos de difícil apreciación en tan reducido escenario componen esta función que transpira la sensación de "deja vu" y conduce a una reflexión sobre el posible interés de rescatar formas teatrales que parece deben ser más objetivo de estudiosos que del público en general". (Xisco Rullán. Baleares. 6 de octubre de 1984)

"...Hay que comenzar por decir que la obra está realizada, interpretada, dirigida con espe-

cial rigor, con mucha calidad. El espectáculo es importante, pero sin espectacularidades facilonas de cara a la galería. En la dirección, en la coreografía, en el vestuario y en la música han intervenido artistas de nacionalidad griega. Y eso se palpa. Existe un tono armonioso en toda la obra. Es como una cadencia unitaria que recorre el ámbito escenográfico mesuradamente. La música que va tirando del coro posee ecos de sensualidad orientalizante. Los ritos mortuorios nos trasladan a melopeas de corte bizantino. Cada movimiento de cada uno de los intérpretes vive su esencialidad. Nada se mueve sin sustancia. El todo es coherente. Toda la obra se nos figura una rosa acabada.
...Los clásicos siguen siendo la vanguardia. Formidable Eurípides. Formidable todo el grupo de María Paz Ballesteros..." (José Luis Merino. "Deia". Bilbao. 27 de octubre de 1984).

TEATRO MARÌA ZAMBRANO. Vélez (Málaga)

LOS GEMELOS VENECIANOS
De Carlo Goldoni. Dirección: Juan Hurtado. Escenografía: Ángel Fernández Espartero. Intérpretes: Maribel Aragón, Mariló Millet, María del Carmen España, Ana Ortiz, María José Ruiz, Antonio J. Roberto, José A. Barranquero, Juan Ramón López, José Gómez, Víctor Ramírez y Andrés Mata. Estreno: 14 de abril de 1985.

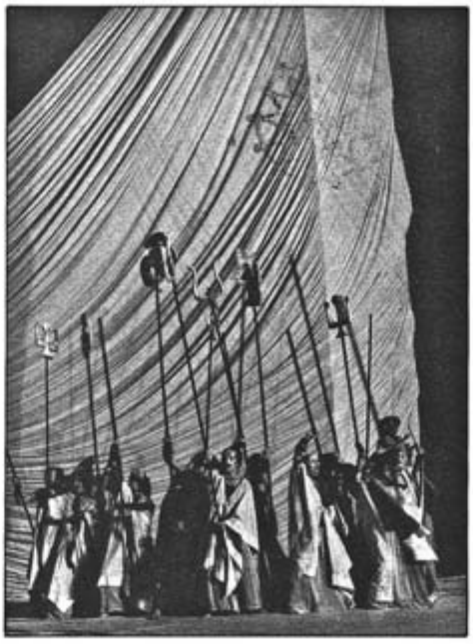
LA LUNA Y YO
De Ángel Fernández Espartero. Dirección: Ángel Fernández Espartero, Escenografía: Juan Hurtado. Intépretes: Mariló Millet, Maribel Aragón, María del Carmen España, Ana Ortiz, María José Ruiz, Antonio J. Roberto, José A. Barranquero, Juan Ramón López, Víctor Martín y Andrés Mata. Estreno: 18 de enero de 1985.

MARIONETAS DE HILO DE CÉSAR LINARI. Granada

Teatro de marionetas de hilo, de manos, de varillas y de cuerda creado por César Linari en 1957, en Argentina. En el repertorio de la temporada 84-85 lleva las siguientes producciones: *La flauta mágica,* de Mozart; *Platero y yo,* de J. R. Jiménez; *El esqueleto mágico,* con música de Glenn Miller; *La Navidad de los Pitufos,* de César Linari; *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín,* de García Lorca; *El rapto en el Serrallo,* de Mozart; *Pinocho,* de Collodi-Linari; *César de lunas y espejos,* de Delia Casas; *Don Quijote de La Mancha,* adapatación de César Linari; *La verbena de la Paloma,* de Bretón; *La vida es sueño,* de Calderón; *Doña Rosita la soltera,* de Lorca, y *Romance del enamorado y la muerte,* anónimo, entre otros títulos.

TEATRO DE LAS MARISMAS. Huelva (Andalucía)

Aparecen en el mapa teatral español en 1976 con una obra para niños: *Es una historia tontuela con aire de castañuela.* Dedicados por igual al teatro infantil y al teatro para adultos, han estrenado once obras, entre las que destacan *Bobos y rufianes,* sobre textos de Lope de Rueda y Cervantes, 1979; *Tiempo de amor y agonía,* de Manuel Silva, 1981; *Los cabellos de Absalón,* de Calderón de la Barca, 1983, y *En un desierto los dos,* del colectivo, año 1985.



En la página anterior, una escena del "Otelo" de Margen. Sobre estas líneas, dos momentos de la "Fedra" de Eurípides, de la Compañía de María Paz Ballesteros. Abajo, "Las carabinas de Gastibeltza", espectáculo de Maskarada sobre la novela de Marc Lagasse. (Foto: Mikel Alonso).

EN UN DESIERTO LOS DOS
Autor, director y escenógrafo: Teatro de las Marismas. Intérpretes: María García, Juan Luis Clavijo y Antonio Rus. Estreno: agosto de 1985

MARKELIÑE MIMO TALDEA. Amorebieta (Vizcaya)

HOMBRE AL AGUA
Autor: el colectivo. Dirección: el colectivo. Escenografía: el colectivo. Música: el colectivo. Estreno: 13 de diciembre de 1984.

MUDO FANTÁSTICO
Autor: el colectivo. Dirección: el colectivo. Escenografía: el colectivo. Música: el colectivo. Estreno: 4 de enero de 1985.

COMPAÑÌA DE MARY PAZ PONDAL. Madrid

MI QUERIDO FEDERICO
Idea de Mary Paz Pondal, sobre textos de Federico García Lorca. Dirección: Fernando Pereira. Escenografía: Mariano López. Música: Manuel de Falla, F. García Lorca y otros. Intérprete: Mary Paz Pondal. Estreno: abril de 1984.

"...No era el rígido recital poético, con rigor académico y frialdad universitaria; era la comunicación plena entre el poeta emisor y el público receptor que alcanzaba su plenitud estética y emotiva en la voz de Mary Paz Pondal, actriz que ha hecho un afortunado paréntesis en su cultivo del vodevil y ha demostrado la amplitud de sus posibilidades y, de paso, la vigencia de las artes declamatorias, del tan menospreciado oficio del recitador y de la eternidad expresiva de la poesía verbal, creada para ser dicha en voz alta.
Ingredientes que hicieron sabroso, sazonado y sustancioso el manjar: la exquisita sensibilidad de la actriz, que supo hacer reír al auditorio con "Los peligrinitos", llorar con la "Muerte de Antoñito el Camborio" y emocionar en todo momento con su elasticidad expresiva: el acierto en la selección de los textos, con inclusión, además de los dramáticos antes citados, de canciones, romances y la siempre imprescindible elegía por Ignacio Sánchez Mejías, que dan la versión de la popular faceta agitanada del poeta, fragmento de la Oda a Salvador Dalí y el toque surrealista, un tanto bonnyandclydeano, de Poeta en Nueva York, lo que llega a transmitir al espectador la total dimensión humana de Federico. (...) El recital no cansa, se hace corto —si bueno y breve, dos veces bueno— y sobre todo está de tal forma concebido y realizado, que comunica con pareja eficacia al auditorio universitario que al más inculto, lo que significa que es saludable su peregrinar por barrios y pueblos

como por colegios mayores, pasando por todo tipo de asociaciones culturales". (Martínez Velasco. "ABC". Sevilla. 25 de mayo de 1984).

MASKARADA ANTZERKIA. Bilbao

Nace a raíz de la disolución del grupo Cómicos de la Legua, en 1980. Tras un período inicial de teatro infantil y de calle, época a la que pertenecen *Dambor Magikoa,* 1983, y *Tira-Bira-Jira-Kalejira,* 1984, y siguiendo con su intento de hacer un teatro profesional en lengua vasca, estrenan *Pistolarem begi zuri-beltzak,* de Darío Fo, en 1984 y, ya en 1985, *Las carabinas de Gastibeltza,* adaptación de la novela de Marc Legasse.

LAS CARABINAS DE GASTIBELTZA

Adaptación teatral de la novela de Marc Legasse. Dirección: Carlos Panera. Música: Grupo Oskorri. Intérpretes: Patxo Telleria, Lourdes Yarza, Inazio Tolosa, Mikel Martínez, Michel Gorrotxategi, Imanol Agirre, Peio Gutiérrez, Marifé Berrojalbiz y Aitor Mazo. Estreno: 14 de agosto de 1985.

MAZORCA. Negreira (La Coruña)

TREN A NINGURES

De colectivo. Dirección: Gerardo Pais Antiqueira. Escenografía: colectivo. Intérpretes: Pepe Neo, Rosa Ana Carballo, Gerardo Pais, Ezequiel García y Ramón Pazos. Estreno: mayo de 1985.

TEATRO DE MEDIANOCHE. Zaragoza

EL BOSQUE DEL ARCO IRIS

De Domingo Castillo. Dirección: Domingo Castillo. Música: Carlo Luigi Timossi. Intérpretes: Carlo Luigi Timossi y Domingo Castillo. Estreno: 11 de marzo de 1985.

TEATRO DEL MEDITERRÁNEO. Málaga.

Nace en Málaga con intención profesional y deseo de proyección nacional, en 1984. Su único espectáculo hasta el momento es *Querido Molière,* versión libre de Miguel Gallego —director de Teatro del Mediterráneo— sobre textos de Molière, se estrenó en el II Festival Internacional de Teatro de Málaga, año 1984.

QUERIDO MOLIERE

Versión libre de Miguel Gallego sobre textos de J. B. P. Molière. Dirección: Miguel Gallego. Escenografía: Miguel Gallego. Música: Antonio Meliveo. Coreografía: Thomé Aráujo. Intérpretes: Pedro Fernán, Blanca S. Romera, Miguel Guardiola, Antonio Meliveo y Quique Munill. Estreno: 7 de septiembre de 1984 en el Teatro Romano de Málaga, dentro del II Festival Internacional de Teatro de Málaga.

"En este montaje hemos profundizado en la teatralidad a través de la música y el juego. Con esto pretendemos cumplir nuestros objetivos de comediantes para con el espectador: hacer que el público juegue, sueñe y se divierta, en definitiva, que se olvide durante un buen rato de sus tensiones cotidianas. Nadie mejor que Molière para lograr estos objetivos. Éste reconocido autor hizo amable la razón, honesto el placer y ridículo el vicio; proporcionando al teatro el sentido de los desenlaces felices, rápidos e imprevistos, en una palabra: LA COMEDIA". (Programa).

Dos escenas de "La bella i la bestia", del Teatro Metropolità de Barcelona, bajo dirección de Iago Pericot. (Fotos: Juan Carlos Tomasi). En la página siguiente, "Allò que tal vegada s'esdevingué", de Joan Oliver, por la Compañía de Montserrat Julió. (Foto: Barceló).

TEATRE METROPOLITÁ DE BARCELONA. Barcelona

Duplopia 11, del colectivo, año 1974, Institut del Teatre, Barcelona. Dirigidos por Iago Pericot, alumnos del Institut del Teatre preparan este montaje, al que le sigue *Beckett 2,* sobre *La dernière bande* y *Act sans paroles,* en 1975. De ambas experiencias se fragua la creación del Teatre Metropolitá de Barcelona (TMB) como colectivo profesional, hecho que se produce en 1977, con *Rebel delirium.*

Después de dos años de gestiones para conseguir el teatro de la Casa de la Caridad, lo inauguran con *Sinfónic King Crimson,* montaje musical de Iago Pericot y Sergi Mateu, en 1980. Desde entonces hasta la fecha de cierre del presente anuario han estrenado otros dos montajes: *Bent,* de Martin Sherman, 1982, y *La bella i la bestia,* de Jaume Melendres, en 1984.

LA BELLA I LA BESTIA

Del colectivo. Dirección: Iago Pericot. Intérpretes: Margarita Minguillón, Sergi Mateu, Joan Busquests, Cristina Ligstenman, Neus Ferrer, Alfres Celaya, Raimon Ávila, Jordi Cardoner y Dietrich Grosse. Estreno: 30 de marzo de 1984 en el Teatro Municipal de Gerona.

"En un momento en que el mundo está llegando a unos límites de violencia, desequilibrio e inseguridad tan graves como los que estamos viviendo hoy en día, el teatro actual ha de plantearse seriamente cuáles son aquellos temas que pueden ayudar a transportar a la gente, tanto niños como adultos, a un mundo absolutamente opuesto a esta realidad tan inmediata, aunque sea por unas horas, e introducirles en un mundo de fantasía, de romanticismo y de belleza llevados a sus más altos grados". (Programa).

"...La producción del Teatre Metropolitá de Barcelona se ensayó en un local de desecho de Montjuic y se estrenó en Girona. Después pasó al limbo de los proyectos frustrados porque no encontró sala para venir a Barcelona, a pesar de los méritos que puede exhibir ante cualquier institución/empresario consecuente: es un montaje renovador, con buena crítica y, para más inri, de autor catalán contem-

poráneo. (...) Al final, la Sala Villarroel, siempre dispuesta al quite, puso el escenario. (...) El caso es que Iago Pericot y compañía se replantean el futuro: si no encajan con las tendencias reales —no las teóricas— del teatro catalán, a lo mejor no les queda otro remedio que plegar.
La bella i la bestia *es un proyecto ambicioso y, en muchos sentidos, logrado, que condensa todas las viejas obsesiones de Iago Pericot: la búsqueda de nuevos lenguajes teatrales —en este caso la danza—, la recreación mítica, el tema del amor y la marginación. (...) El mito de la bella y la bestia ha interesado, históricamente, a grandes creadores, desde el discutible Perrault al genial Cocteau. Para Iago Pericot la síntesis contemporánea está en un solo punto: el amor, revestido de frivolidad, parece pasar por la belleza y aquel que no es bello necesita perseguir desesperadamente el objeto de su amor, casi siempre condenado al fracaso. (...) Es un tratamiento visual —danza, música, luces— que se concreta en la relación entre la bella y la bestia en el Reino de la Fealdad. Todo lo que ocurre en el mundo exterior y superficial —la historia de Bella, su familia, sus retornos— es casi un momento muerto, sin contraste posible con la intensidad anterior. Este desequilibrio no entorpece el desarrollo de la obra, que en definitiva está escrita mucho más sobre sensaciones que sobre conceptos. En este sentido, el montaje es de una eficacia total; moroso en su ritmo, absolutamente cuidadoso en los detalles, rebosante de una estética que jamás es gratuita, compone un poema visual rico, emotivo, inteligente y sensible. El teatro y la danza se funden —en los mejores momentos— sin establecer fronteras".* (Patricia Gabancho. "Noticiero Universal". Barcelona. 25 de septiembre de 1984).

MIGUEL DE CERVANTES, GRUPO DE TEATRO DEL CENTRO CULTURAL. Las Pedroñeras. (Cuenca)

FARSAS CONTEMPORÁNEAS

De A. Martínez Ballesteros. Dirección: Felipe Ojero Jiménez. Música: Patrocinio Pacheco. Intérpretes: Aníbal Horcajada, José Luis Hortelano, Conrado Castillo, Pili Izquierdo, Fco. Javier Guijarro, Manuel López, José Luis Martínez, Aurelia Santos, Efrén Revenga, Jesús Castillo y Anuncio Castellanos. Estreno: 1 de septiembre de 1984.

TEATRO MIX. Formentera (Alicante)

MARUJA LA CALVA

De Teatro Mix. Dirección: Francisco Illán. Escenografía: Carmela Ayala. Intérpretes: Armand Mora, Trina Ferrández, Joaquín Ferrándiz, Pili Ferrández, Gustavo Mora, Javier Mora. Estreno: 27 de febrero de 1985. San Javier (Murcia).

LA MOMA. Valencia

EL MONTAPLATOS

De Harold Pinter. Dirección: Carlos Alfaro. Escenografía: Carlos Alfaro. Intérpretes: Edison Valls y Carlos Alfaro. Estreno: noviembre de 1985.

COMPANÌA DE MONTSERRAT JULIÓ. Barcelona

ALLÓ QUE TAL VEGADA S'ESDEVINGUÉ

De Joan Oliver. Dirección: Montserrat Julió. Escenografía y vestuario: Josep M.ª Espada. Música: Xavier Benguerel. Intérpretes: Daniel Esteban, Abel Folk, Francesc Balcells, Ángela Martínez, Anna Frígola, Isidor Barcelona, Gal Soler y Jordi Sarsanedas. Estreno: 15 de agosto de 1984 en Manlleu (Barcelona).

"Gran parte de la obra teatral de Joan Oliver se encuadra dentro del patrón de la comedia burguesa y puede ser considerada como heredera de la "piece bien fait" francesa, aunque relatada desde un espíritu crítico y éticamente rebelde. Joan Oliver no destina sus comedias a enaltecer y educar a la burguesía catalana, como hace Carles Soldevila, sino, bien al contrario, se sirve de unas formas tradicionalmente anecdóticas para despojar a aquella clase social de sus supuestas excelencias y justificaciones". (Programa).

EL ROIG I EL BLAU

De Joan Oliver. Dirección: Montserrat Julió. Música: Juli Sandaran. Escenografía y vestuario: Josep Mª Espada. Intérpretes: Agustí Estadella, Constantino Romero, Elisenda Ribas, M.ª Ángeles Prats, Nuria Delgado, Felip Peña, Bruno Bruch, Gal Soler, Rafael Vidal, Roser Contreras, Francesc Balcells, Ángela Martínez, Nuria Hosta, Roser Pallarés, Montserrat Calsapeu, Isabel Arbonés, Nuria Cano, Pilar Madriles, Rosa Nicolás, Carolina García, Lidia Fosalba y Oriol Genís. Estreno: 19 de agosto de 1985 en el Teatro Grec de Barcelona. Es un espectáculo en coproducción de la TV-3, Diputación de Barcelona y Ayuntamiento de Barcelona.

"Una familia burguesa, a la que Joan Oliver ridiculiza, con un texto punzante, su escala de valores y su forma de vida, quiere casar a su hija con un pretendiente rico. Pero la niña está enamorada de un muchacho pobre. El pretendiente sin medios económicos, ante la imposibilidad de su amor, mata a su rival, luego a la chica y luego se suicida". (Montserrat Julió, en declaraciones a "La Vanguardia", 19 de agosto de 1985).

"...En Alló que tal vegada s'esdevingué, *Joan Oliver utiliza elementos bíblicos —Adán y Eva, el Paraíso, Caín y Abel, el ángel y el diablo, etc.— para cuestionar una serie de preguntas de difícil respuesta para la humanidad. Paralelamente, el texto sugiere una crítica o reflexión acerca de algunos de los comportamientos sociales impuestos jerárquicamente. Pero todo dentro de las normas de la comedia burguesa, con una sutil ironía presidiendo las escenas y los diálogos. Creo que es un texto idóneo para la normalización teatral, un texto brillante que provoca la sonrisa —la sonrisa maliciosa, si se quiere— y, al mismo tiempo, que invita a la reflexión crítica.*
El montaje de Montserrat Julió tiene la virtud de potenciar sobre todo el texto, de buscar sus brazos más irónicos y de mantener con rigor las reglas de la "piéce bien faite..." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 22 de agosto de 1984).

"...A través de la parábola de Adán y Eva, y de la caza, por parte de Caín, de un pichón que resulta ser el Espíritu Santo, lo que Joan Oliver pone en discusión son los valores de la

familia tradicional: la ruptura entre una generación y la que sigue, el desamparo ante un trascendente que es reducible al absurdo, y la inoperancia de los "agentes del orden", el ángel y el diablo, que han perdido la fe en las instituciones que respectivamente representan.
Los temas que Joan Oliver va hilvanando en su comedia son de una absoluta actualidad, bien que la forma teatral resulte característica de la época en que fue llevada a término la primera redacción de la obra. Lo que comprobamos, sin embargo, en el teatro de Joan Oliver es la maestría del diálogo, la precisión de las palabras que muestran al ser emplazadas de forma inesperada, su capacidad de revulsivo; cada frase de Alló que tal vegada s'esdevingue *surge en la conversación de los personajes según una lógica que no es la usual sino la que impone el autor y, en último término, el poeta..."* (Xavier Fábregas. "La Vanguardia". Barcelona. 24 de agosto de 1984).

LA MUECA. Alcázar de San Juan. (Ciudad Real)

OCTAVIO CÉSAR
Del colectivo. Dirección: Aureo Gómez. Música: Francisco Villoare. Intérpretes: Josefina Arias, Petra Alaminos, José María Carrascosa, Miguel Sánchez-Mateos, Manuel Monge, Fernando Sánchez-Mateos, Llanos Monreal, Paco Villodre, Kety Jiménez, Aureo Gómez y Ramón del Valle. Estreno: 31 de marzo de 1985.

MUTIS X (DÉCIMO SILENCIO). Granada

EL VIENTO MUERE ROJIZO
De Raimundo Iáñez. Dirección: Raimundo Iáñez. Escenografía: Raimundo Iáñez. Intérpretes: M. Begoña, Manuel Rodríguez, Eva Lenz, Jesús Salas, Carolina López Perea, J. María Rodríguez, Óscar Braojos, Manuel Olivar, Francisco Pérez, Isabel Bustamante y Miguel García. Estreno: 23 de enero de 1985.

TEATRO DE LA NADA. Ávila

HISTORIA TRIANGULAR DEL AMOR LOCO DE PILATOS, SECUNDINA Y ZORROMOCO
De Miguel Ángel Rellán. Dirección: Antoni Alles. Intérpretes: Francisco González, Ángeles Jiménez, Fernando Hernández, Emilio Rufes y José M.ª Hernández. Estreno: 5 de octubre de 1984.

"Es el enfrentamiento entre dos concepciones, dos visiones, dos condicionantes vitales bien distintos (Cagaprisas-Nicanor) en búsqueda de una verdad absoluta, que nunca se refleja en toda su complejidad, y que les hace coincidir en la narración de dos historias que cada uno de ellos contará con sus armas particularísimas —Cagaprisas con su teatro portátil de guiñol y don Nicanor con sus propios muñecos gigantes—, pero al final ambas historias se unirán en una sola, ofreciendo al espectador un tercer nivel de lectura sorprendente". (Programa).

N.I.T. (NUCLI INDEPENDENT DE TEATRE). Badalona (Barcelona)

Se creó en 1979 con miembros procedentes de la Universidad Libre de Teatro de Badalona. Iniciaron sus actividades con la primera campaña de Teatro y Escuela, proyectada conjuntamente con el Ayuntamiento de Badalona, y que han seguido organizando hasta la temporada 83-84.
En 1980 participan en el Festival de Sitges con la obra *El veneno del teatro* (El veri del teatre), de Rodolf Sirera. Alternando la campaña Teatro y Escuela con otra de teatro en los barrios discurre su trabajo hasta 1982, año en que vuelven a estar presentes en el Festival de Sitges con *Nines, Dones i Minyones*, de Armonía Rodríguez.

QUIN COP! (¡VAYA GOLPE!)
Del colectivo. Dirección: Ramón Teixidor. Escenografía: Juanjo Navarro. Intérpretes: Xoni Domingo, Angels Zamora, Juanjo Navarro, Juan Antonio Sánchez y Albert Miralles. Estreno: 30 de marzo de 1985.

"Briguela, propietario de un pequeño bar-restaurante situado en un barrio antiguo de una gran ciudad, ve la posibilidad de cambiar la rutina diaria y decide robar las joyas de la Castafirre, antigua cantante de ópera, retirada, que actualmente vive en un pequeño apartamento situado encima de la tienda de compra-venta del señor Pantalone.
Para llevar a término el robo, Briguela "convence" a Pulcinella y Arlechino, para que sean ellos los que realicen la operación". (Programa).

TEATRO DEL NORTE. Lugones (Oviedo)

Fundado por Etelvino Vázquez en 1985, ha estrenado uno de los tres montajes previstos para la temporada, recogidos bajo el nombre genérico de Teatro Secreto. La obra estrenada es *Malas noticias acerca de mí mismo.* La trayectoria de Etelvino Vázquez pasa por su estancia en distintos grupos de teatro independiente, Caterva, Margen... Ha impartido también numerosos cursillos de iniciación al teatro en diversos lugares de Asturias y en la escuela de teatro de Basauri.

MALAS NOTICIAS ACERCA DE MÍ MISMO
De Etelvino Vázquez. Dirección e interpretación: Etelvino Vázquez. Estreno: 12 de julio de 1985 en las IV Jornadas de Teatro de Pola de Siero (Asturias). Espectáculo creado con la ayuda de la Consejería de Cultura de la Junta General del Principado de Asturias.

"Nuestra vida se alimenta de secretos: relaciones secretas, personas secretas, amores secretos, cartas secretas, amistades secretas, historias secretas, llamadas secretas, sexo secreto..., toda una serie de acciones y reacciones, de personas secretas a través de las cuales, las más de las veces, recibimos la savia fundamental de nuestra alimentación.
Así pues, si nuestra vida se alimenta de secretos, también deberían existir espectáculos secretos que, de alguna manera, fuesen fuente y alimento del teatro. Yo ahora cultivo esos espectáculos secretos, como una especie de levadura, de fermento, que, tal vez más adelante haga fermentar, germinar, un teatro nuevo. (...) Teatro secreto que si alguna vez se muestra al público será para enseñar a los otros en qué consisten los propios secretos, la propia cultura, las propias fuentes secretas de la vida. Sólo entonces, como en una ceremonia irrepetible, el espectador más íntimo tendrá acceso al más íntimo secreto del actor; sólo entonces, como en un nuevo amanecer, el pan saldrá caliente del horno". (Programa).

NUBES DE MAGERIT. Madrid

EN CONCIERTO
Del colectivo. Manipuladores: Rosa Bernal y Carlos Muñoz. Estreno: 12 de mayo de 1985 en el 5.º Encuentro Internacional de Teatro de Madrid.

"El encuentro no estaba programado, pero era inevitable cuando tantos signos nos son favorables.
La creación del espectáculo, el títere como forma de expresión, de sentimiento, de vida..., transmitir toda esa magia y belleza, mediante artilugios y mecanismos, nos hace ser titiriteros. ¡Ah!, y además acuarios". (Programa).

NUEVO TEATRO DE ARAGÓN (NTA)

Se crea en 1983 con la puesta en pie de *Los amores de don Cristóbal y la señá Rosita,* a partir de textos de Federico García Lorca. En 1984 estrenan *La comedia imaginaria,* dramaturgia colectiva sobre *El impromptu de Versalles* y *El amor médico,* de Molière, montaje con el que se presentan en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.
Su último trabajo es una sesión doble que comprende *La lección* y *La cantante calva,* ambas de Ionesco, estrenadas en 1985.

LA LECCIÓN Y LA CANTANTE CALVA
De Eugène Ionesco. Dirección: Francisco Ortega. Escenografía: Samuel Aznar. Intérpretes: Mariles Sil, Manuel Gutiérrez, Nuria Herrero, Joaquín Murillo, M.ª Jesús Castrillo y Jorge Doménech. Estreno: 13 de julio de 1985 en la cárcel de Torrero de Zaragoza.

"Decir que el mundo es absurdo, es ridículo también. Es absurdo decir que el mundo es absurdo. ¿Dónde están los criterios del absurdo? Si digo que la historia es absurda sabré lo

que no lo es. Así el absurdo no existiría ya. (...) Es precioso, no obstante, sentirse agusto. No puedo, porque vivir es la enfermedad, porque vivir es vivir en la angustia. No puedo incluso decir esto, porque, al no saber cuáles son las fuentes de la angustia, no sé tampoco qué es eso que llamamos angustia. La angustia es la ignorancia. La no angustia es, igualmente, ignorancia. No puedo decir tampoco que no sé nada, porque no sé lo que quiere decir eso y no sé lo que quiere decir la expresión "quiero decir". Me parece que doy vueltas en redondo. Quizás no exista redondo. (...) Cuanto más me explico, menos me comprendo". (Extraído del diario de Eugene Ionesco, publicado en Programa).

"...Francisco Ortega, director del espectáculo, ha sabido darles agilidad a estos dos pequeños textos y ha resuelto el montaje con gran sencillez, pero de forma inteligente, para conseguir que el público participe de alguna manera del absurdo al que asiste. La escenografía es uno de los elementos que sirve también con fuerza para remarcar el carácter tremendamente absurdo de las situaciones que se van presentando..." (C.P. "Heraldo de Aragón". Zaragoza. 17 de septiembre de 1985).

"...Lo peculiar del teatro del absurdo, tal como se entiende desde los años 50, es que intenta mostrar desde la escena algunas de las situaciones peculiares del hombre actual, en especial su perplejidad y su incapacidad para encontrar el sentido del mundo y el propio. Perdida incluso la confianza en el lenguaje como medio de análisis de la realidad y de comunicación, los personajes de estas obras se debaten en la duda constante, que les incapacita para la acción. El lenguaje se convierte en una trampa, en un laberinto del que es difícil escapar una vez que se ha entrado. (...) Puestas así las cosas, que aquí apenas se apuntan, cabían dos direcciones: profundizar hacia la negrura y la desolación que produce la conciencia de ser incapaces de comunicarse y vivir en un mundo sin sentido o bien buscar una salida optimista, o mejor, divertida. (...) Buen ejemplo de la segunda tendencia es Ionesco. Puesto que no podemos rechazar el mundo, tomémoslo a chacota. (...) La función que se ofrece en el Teatro del Mercado tiene en su trasfondo (...) un deseo de mostrar la selva de paradojas en que nos movemos, pero sin buscar acritudes.
Una puesta en escena digna donde se ha procurado acentuar lo paradójico de las obras: el pupitre o las sillas de La lección *escapan a cualquier tentación naturalista y otro tanto ocurre en el interior doméstico de* La cantante, *donde las sillas tienen formas imaginativas o el reloj y las puertas sólo funcionalmente son tales. (...) El estudio del personaje es tarea conjunta del director y del intérprete. Aquí se ha insistido en su diferenciación, marcando los gestos sociales, pero sin olvidar los gestos individualizantes y aún introduciendo algún caso de interpretación disonante como la criada en* La cantante. *Se adivina detrás un largo proceso de discusión y análisis. Se evidencia una buena síntesis en la escena. Es uno de los aspectos más llamativos de la función, sobre todo en* La cantante, *obra mucho mejor acabada a mi entender que* La lección..." (J. R. J. "El Día". Zaragoza. 20 de septiembre de 1985).

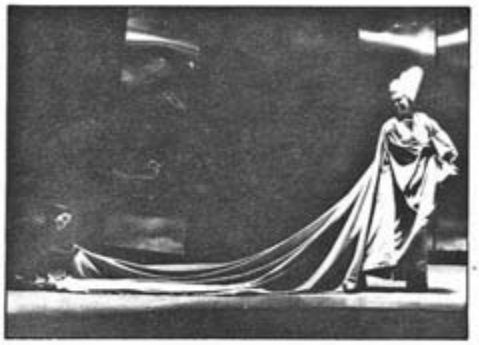
En la página anterior, "Quin cop!", del NIT de Badalona. Arriba, "La lección", de Ionesco, por el Nuevo Teatro de Aragón, bajo la dirección de Francisco Ortega. (Foto: Ernesto Baselga). Junto a estas líneas, dos momentos del espectáculo del Teatro del Norte, "Malas noticias acerca de mí mismo", de Etelvino Vázquez. (Fotos: Rafa).

COMPAÑÌA NURIA ESPERT.
Barcelona

Desde casi sus primeros pasos, Nuria Espert ha estado dedicada al teatro. Reconocida por todos como una gran dama de la escena, no sólo por sus cualidades artísticas, sino por ser, además, una de las personas que más ha arriesgado en su vida profesional, ha estado siempre preocupada por dar a conocer los mejores textos teatrales nacionales y extranjeros. Tiene compañía propia desde 1960, con la que ha representado casi todo lo mejor del repertorio teatral mundial. A la compañía de Nuria Espert se deben los primeros montajes de Sartre, O'Neill, Genet... En su dilatada carrera artística ha sabido elegir a los directores más adecuados para cada momento: Esteban Polls, Marsillach, Víctor García, J. Lavelli Pasqual, etc. La colaboración que mejores frutos dio al teatro fue la mantenida con el desaparecido director argentino Víctor García, con quien montó *Divinas palabras, Yerma* y *Las criadas,* estas dos últimas recientemente repuestas. Destacan, además, en su producción: *Una altra Fedra, si us plau, Medea, Salomé, La tempestad, Doña Rosita la soltera...*
En las temporadas 1979-80 y 1980-81 fue codirectora del CDN, cargo que compartió con José Luis Gómez y Ramón Tamayo. Para la próxima temporada, aparte de seguir trabajando con su propia compañía, dirigirá *La casa de Bernarda Alba* en Londres, cuyo primer papel será interpretado por Glenda Jackson.

LAS CRIADAS
De Jean Genet. Director: Víctor García. Versión: Armando Moreno. Escenografía: Enrique Alarcón y Víctor García. Vestuario: Mabel y Víctor García. Iluminación: Enric Teunif. Música: Bach, Interpretada por Pau Casals. Intérpretes: Nuria Espert, Mayrata O'Wisiedo y Julieta Serrano. Estreno: 1969 en el Teatro Poliorama de Barcelona. Reposición: 21 de enero de 1983 en el Teatro Principal de Valencia.

"—Has comentado más de una vez que el primer estreno de Las criadas *con Víctor García supuso un corte en la historia del teatro contemporáneo. Quince años después, ¿qué representa?*
—Nuria Espert: El público que la vio en el 69 se quedaba asombrado, atónito y hasta escandalizado. El asombro llegaba a tales extremos que los espectadores no podían disfrutar de la poesía, del humor que el espectáculo tiene dentro. Hoy, quince años después, el público y nosotros estamos más maduros. El espectáculo se ha convertido más que nada en un espectáculo teatral, porque ha perdido una connotación de política inmediata y ha ganado como obra universal.
—El público de ahora ¿cómo recibe Las criadas?
—Nuria Espert: Con mayor madurez, comprensión, emoción y risa. Da la impresión de que en vez de quince años han transcurrido cincuenta.
—¿Cuáles son las razones de volver con algo que ocurrió hace quince años?
—Nuria Espert: Es una especie de fiesta, de prueba de amor hacia Víctor García, porque él tenía ganas de volver con este montaje y nunca encontrábamos el momento adecuado



Junto a estas líneas, tres escenas de la reposición de "Las criadas", de Genet, en la versión que dirigió Víctor García para la Compañía de Nuria Espert. (Fotos: Pedro Pablo Hernández). En la página siguiente, dos momentos de "Salomé", de Oscar Wilde, en dirección de Mario Gas. (Fotos: Fernando Suárez).

(...) con la muerte de Víctor todo cambió y hemos decidido montar la obra otra vez como si fuera una celebración para volver a estar con él". (Entrevista de J. W. RAD para "La Nueva España". Oviedo, 15 de febrero de 1985).

"...Las relaciones que Genet establece entre los tres personajes de Las criadas *son de una agresividad felina; su descripción se apoya tanto en las palabras como en la gestualidad, y adquiere, a lo largo de la obra, la parsimonia de un ritual sádico. (...) Víctor García, con un montaje hilvanado a partir de unas imágenes riquísimas, sacralizó esta célula femenina en que la lucha por el poder, por el dominio sobre el contrincante, se convierte en un acto de fagocitosis. (...) Genet, y en* Las criadas *resulta clarísimo, ha manipulado unos resortes litúrgicos puestos en marcha al margen de la religión. O, tal vez, los ha puesto al servicio de una religión distinta, una "religión", entre comillas, que practican ciertas especies zoológicas para las que la afirmación del individuo pasa a través de la destrucción de los demás. En todo caso, la propuesta de Genet, y esto se manifiesta a lo largo de todo su teatro, tiende a convencernos que el comportamiento humano puede aparecer ligado a una moral que bien mereceria el calificativo de aberrante.*
El cambio de ritmo que cada escena trae consigo es, sin duda, uno de los mejores hallazgos del montaje de Víctor García. La distorsión de la figura humana a partir del plano oblicuo sobre el que deben moverse las actrices, los altos coturnos que constituyen el distintivo de la señora, el trapecio que lleva uno de los personajes al nivel de los demás, subrayan en cada momento la intención del autor y la traducen en imágenes de una gran fuerza.
Hay que convenir, sin embargo, que la otra noche Las criadas *no lograron agarrar a los espectadores como lo habían hecho en 1969, a raíz del estreno del montaje en el Teatro Poliorama. En el transcurso de la obra hubo algunos momentos desiguales que fue imposible superar. Nuria Espert realizó una de sus mejores interpretaciones, medida, controlada en todo momento. Pero Julieta Serrano des-*

quició a veces su personaje, sobre todo en el área verbal, con un sonsonete monocorde; el hecho de que esta uniformidad sea asumida voluntariamente por la actriz no modifica el efecto negativo que produce durante la representación.
Pese a este reparo hay que aprestarse a señalar la gran calidad interpretativa del conjunto, ya que junto a las dos protagonistas la intervención más breve de Mayrata O'Wisiedo introduce un nuevo factor dramático sabiamente dosificado". (Xavier Fábregas. "La Vanguardia". Barcelona. 1 de marzo de 1985).

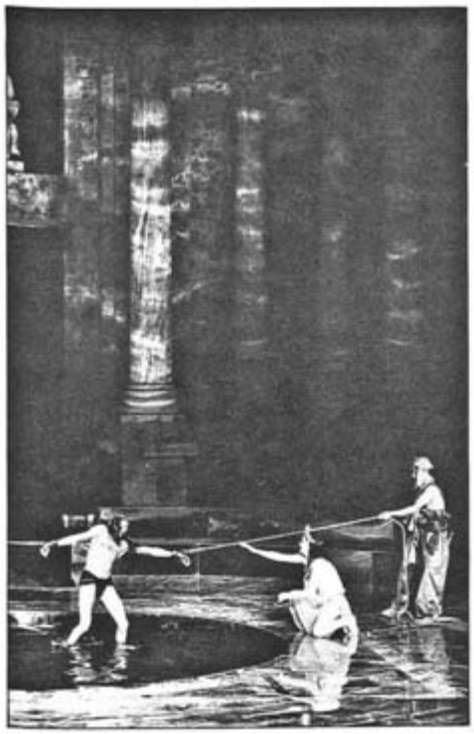
"En 1969 y en Madrid, Las criadas, *de Jean Genet-Víctor García, fue "un acontecimiento y un revulsivo", recuerda ahora en el programa de José Monleón, que entonces fue su crítico exaltado y gozoso; (...) Se puede notar en el camino de vuelta —ahora, en esta reposición o reproducción— algún vicio. El nombre literario —y moralista de su moral, libera-*

dor, capaz de darle la vuelta de un plumazo a los conceptos imperantes de la sociedad: creador de una escritura— ha crecido inmensamente, y ahora se echa de menos la claridad en el texto: por la forma salmodiada de toda la primera parte, que desgarra el idioma, y por la escasa fuerza de la traducción. O por el exceso de distracción visual, que nos aleja de la historia de las dos hermanas, y amantes, y delincuentes, de su juego trágico, de la palabra vivísima. Cuando la dicción se normaliza algo, en el momento en que aparece el personaje de la señora, el público entra mucho más directamente en la obra: comienza a descubrir lo que se le había enmascarado. (...) La pureza de aquella primera representación se mantiene: ayuda a comprender su época y el esfuerzo que supuso. Muestra, al mismo tiempo, un bellísimo y conmovedor espectáculo. Nuria Espert y Julieta Serrano lo han reconstruido con devoción. Y con el talento suficiente como para no caer en dos vicios: ni el de una actualización —en maneras de interpretar, en forma de ver el teatro— ni el del museo o la obra muerta.

Las dos, con Mayrata O'Wisiedo en el papel más breve, pero de ninguna manera indiferente, se arrebatan otra vez, se lanzan con todo el brío y las cualidades de su oficio y su arte, a la interpretación: no como si estuvieran reponiendo, reconstruyendo o rememorando, sino como si estuvieran de verdad estrenando y defendiendo la difícil obra..." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 10 de noviembre de 1985).

"...La osadía del director no tuvo límites en su tiempo, y sólo una actriz como Nuria Espert, comprometida con su teatro y su tiempo, pudo aceptar empeños como aquél. Viniendo de Yerma *—montaje que le sirvió a Víctor el ser llamado García Lona, como alusión a la poderosa lona movediza que se agitaba, alzándose y disminuyendo— era natural que la artista confiara en tales ideas, a las que, quizá, no fue ajeno Armando Moreno, versionista en castellano de los textos y esposo de la intérprete.*

De cualquier modo, la mayor parte del público se queda en Las criadas *con la interpretación de este trío caro, con un gran peso específico en la profesión. La Espert es ella misma. Ha adquirido unos tonos, unos matices, que le son absolutamente propios. "Dice" como Nuria Espert. Está arriba. Julieta Serrano es la fragilidad llevada a extremos, la rebelión ante el poderoso, la utilización sibilina de unas armas ocultas. Y Mayrata es el poder, la suficiencia, la ignorancia risueña de quien piensa que todo a su alrededor es inconmovible. Las tres se identifican con el papel y quedan mágicamente atrapadas en los personajes..."* (Carlos Bacigalupe. "El Correo Español". Barcelona. 21 de marzo de 1985).



"...La obra es un juego lúcido y cruel que el espectador completa: casi una trampa. La misma trampa —juego de potencialidades— que Genet dejó establecida entre líneas.

Porque Víctor García estaba ya en camino de divorciar fundamentalmente el teatro del texto cuando se dejó arrastrar por esta revuelta brutal que proponía Genet. Sabía que había un espíritu de extraordinario salvajismo —por lo que tiene de locura y de justicia— detrás de esas palabras, en ningún caso inofensivas. Y fue a buscar ese espíritu. Una atmósfera arrancada de las entrañas. Víctor García transformó a las dos criadas en embajadoras conscientes del mundo de Genet: son dos criaturas humanas buscando su redención —que no la libertad— en la destrucción. El texto, la anécdota que plantea la obra en una lectura lineal, es sólo un instrumento para describir ese mundo: el director fue fragmentando conscientemente las escenas para configurar un puzzle total, en el que cabe hasta la poesía y la ternura y en la que la acción —lo visual, la atmósfera— ocupa el lugar del discurso verbal. Más de lo que se dice es el tono en que se dice. Más que el personaje en sí, es la fealdad que lo inunda, un espejo deformante en los paneles plateados que cierran y encierran el espacio. Son, así, muchas historias resumidas en la pequeña, historia de una noche de violencia liberadora. Las criadas recitando mecánicamente unas palabras de sumisión son un símbolo plástico..." (Patricia Gabancho. "Noticiero Universal". Barcelona. 28 de febrero de 1985).

SALOMÉ

De Oscar Wilde. Dirección: Mario Gas. Versión: Terenci Moix. Escenografía: Frigerio. Coproducción: Compañía Nuria Espert, Ayuntamiento de Madrid, Festival de Mérida. Intérpretes: Nuria Espert, Tony Isbert, Carlos Lucena, Mayrata O'Wisiedo, Félix Rotaeta y Manuel de Benito. Estreno: 27 de junio de 1985 en el Festival de Mérida. 24 de julio de 1985 frente a la Catedral de la Almudena de Madrid.

"...Después de Flaubert y Mallarmé, ¿qué vió Oscar Wilde en la figura de Salomé? El exotismo oriental, unido a un erotismo perverso, como en la Sonata de estío*; un amor sacrílego que rompe todas las barreras legales y morales; un ambiente de sensualidad desbordante. (...) Terenci Moix es un buen escritor y este tema es adecuado a su pluma. Ha contado Nuria con un gran escenógrafo italiano y un joven director de indudable talento. La danza de los siete velos alcanza una bella plasticidad, con el juego de luces sobre la piscina, círculo erótico y abismo fatal. (...) Carlos Lucena (el Don Latino de* Luces de bohemia*) ha elegido aquí la vía grotesca, entre el payaso trágico y el rey Lear. Tony Isbert resulta absolutamente inadecuado para el papel de Juan Bautista. El de Salomé podría concebirse de otro modo, pero Nuria Espert mantiene el nivel de una diva. Me hubiera gustado más la música de Strauss que esta presunta reconstrucción arqueológica. (..) Pese a los lunares, es un espectáculo de indudable categoría. Como uno adora a los divos, no quisiera haberme perdido a Nuria recitando a Wilde: "El misterio del amor es más profundo que el misterio de la muerte".* (Andrés Amorós. "Diario 16". Madrid. 27 de julio de 1985).

"Un enorme círculo de una materia brillante y cambiante, una piscina central y en ella una mujer empapada, lasciva, excitando la obsesión senil de Herodes: esto es lo que hay que retener de esta versión de Salomé*.(...) Lo que era un breve poema dramático en un acto, con una mezcla de esprit algo burlón, se convierte en una larga sucesión de chismes de palacio, de situaciones domésticas exageradas y de bromas gruesas, en el castellano de Terenci Moix y una interminable reiteración, que alarga lo que fue una obra maestra y le*

quita su densidad y su sencillez dramática. (...) Este texto reposa, más que sobre Salomé, sobre Herodes, y el actor Carlos Lucena tiene que decir largos y embrollados textos, convertido en lo que el teatro español se ha llamado figurón. Entre el adaptador, el director y su propia y notable contribución, Carlos Lucena se convierte en un balbuciente personajote sacado del melodrama, pero sin camino de vuelta. La "voz que clama en el desierto", dicha por Toni Isbert con los dientes apretados, no tiene la grandeza teatral que es fundamental en la obra.
Nuria Espert se pasa de naturalismo infantiloide en sus monólogos, pero no pierde nunca la calidad de su presencia: la escena muda de lo que supone danza y es lujuria calculada multiplica esa magia. Todo lo demás está envuelto en una especie de homosexualidad muy lejana al original.
Oscar Wilde no disimuló la suya: le costó la cárcel, el exilio y probablemente la vida. Pero aquí hizo un drama de pasión entre hombres y mujeres directo y claro: la ambigüedad le va muy mal. Y en todo caso nunca fue una portera.
Estos problemas de actores parten de la concepción global de la obra y les hace menos responsables de sus errores, está mal pensada, mal escrita, mal arreglada..." (E. Haro Tecglen, "El País". Madrid. 26 de julio de 1985).

"...Wilde se planteó la pieza con la intención de que cada personaje tuviese una intensidad dramática propia, aunque las opiniones respecto a lo conseguido variaron sustancialmente: unos situaron la obra como "el drama más pujante de Wilde", mientras otros estudiosos del arte escénico la asociaron "a un trabajo casi estudiantil".
El espectáculo que ahora se puede ver en Madrid, en la plaza de la Almudena, y que se estrenó en el teatro romano de Mérida a finales de junio, no resulta convincente, porque los personajes están caricaturizados, sacados del contexto wildiano a través de un lenguaje que alterna momentos brillantes, aunque reiterativos (el ofrecimiento de perlas de todos los colores para que Salomé dance para Herodes), que hacen que lo sublime del castellano empleado contraste con su mimetismo y convierta un hermoso aditamento lingüístico en un cursi y exagerado detonador del amaneramiento, alejado tanto de la verdad como de la belleza..." (Carlos García-Osuna. "Ya". Madrid. 28 de julio de 1985).

GRUPO DE TEATRO OBERÓN. Huelva

HISTORIAS PARA SER CONTADAS

De Oswaldo Dragún. Dirección: asesorada por Jorge Eines. Escenografía: Uceda y Ruiz. Intérpretes: Valentín Gandasegui, Lola Jiménez y Arturo Macías. Estreno: octubre de 1984.

TEATRE DE L'OCAS. Barcelona

NITS BLANQUES

A partir de la narración de Fedor Mijailovich Dostoievski. Dramaturgia y dirección: Miquel Casamayor y Teresa Vilardell. Espacio escénico y vestuario: Alfons Flores. Intérpretes: Jordi Llop y Rosa Renom. Estreno: 12 de marzo de 1985 en el Ciclo Teatre Obert. L'Aliança del Poblenou. Barcelona.

"...El Teatre de l'Ocàs, responsable del montaje, manifiesta haberse inspirado en la novela homónima de Dostoievski; dice también, en el texto que ha difundido, que han visto la película de Visconti basada en la narración rusa y que quedaron encantados. Así que con este bagaje báltico-mediterráneo se han lanzado a confeccionar un mejunje en el que se evaporan las virtudes de las fuentes que les han estimulado y todo queda reducido a una representación escolar, de escolares que nada saben de literatura ni de teatro. (...) El diálogo es vulgar y ramplón, la situación se trivializa debido a una pésima interpretación y el ritmo dramático brilla por su ausencia. (...) Con Nits blanques *se demuestra una vez más que no hay bastante con tener buenas intenciones o con acudir a nombres ilustres, en este caso el de Dostoievski, para alcanzar las naranjas de la China. (...)* Nits blanques *son, en el mejor de los casos, unas noches perdidas para quienes las han preparado y, sin duda, para quienes acudimos a verlas".* (Xavier Fábregas. "La Vanguardia". Barcelona. 14 de marzo de 1985).

"...La idea es muy válida y, además, atractiva; un buen punto de partida para un montaje que se presenta en un ciclo de teatro abierto. Para un público de 1985, la cámara de vídeo, la pantalla del televisor y la Polaroid son una manifestación muy adecuada de la soledad, de una cierta soledad.
La idea es buena, como digo; ahora sólo falta montar un espectáculo en torno a ella. Y ahí es precisamente donde falla la cosa. Miquel Casamayor y Teresa Vilardell han cogido las cuatro noches y la mañana de Dostoievski y las han convertido en un guión de tebeo o de videoclip en el que la Nastenka del ruso —que ahora se llama Marta— se nos muestra como una vulgar calientabraguetas. (...) Ante esa pobreza, ante ese híbrido imposible de Dostoievski y Edward Albee, con su ostentación postmoderna, la Polaroid y la cámara de vídeo acaban tocándonos lo que no suena..." (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 14 de marzo de 1985).

OCTAVO INFINITO. Granada

EL OKAPI

De Ana Diosdado. Dirección: Pedro Castañeda. Escenografía: colectivo. Intérpretes: doce actores. Estreno: 30 de mayo de 1985.

COMPAÑÍA OLIFANTE. Madrid

SEIS POR DOS... ¡ACCIÓN!

Del colectivo. Dirección y escenografía: colectivas. Intérpretes: Juan Fuentes Pachón y M.ª Luisa Alcázar Izquierdo. Estreno: 2 de noviembre de 1984.

OPAL TEATRE. Barcelona

Se formó como grupo de pantomimas en 1982, año en el que, con el nombre de Blip-Blops Mims, crearon su primera obra: *Blip-Blop Esbojarrat.*
Con el nombre de Opal Teatre crearon su segundo trabajo en 1983, titulado *Scherzo* (chiste, broma) y ahora, en la temporada 84-85 estrenan *Obit.*

OBIT

Del colectivo. Intérpretes: Antonio Rodríguez, Sergi Pardo y Miquel De Marchi. Estreno: 10 de marzo de 1985 en la Sala Cercle Cultural de la Caixa de Pensions de Granollers (Barcelona).

"(...) Combinando el humor, el amor y el terror, fuimos construyendo Obit *a través de historietas variadas, en las que la vida y la muerte pueden ser tan cómicas, trágicas o ridículas como determinemos el público y nosotros, en irónica complicidad.*
...Un espectáculo en que temas como el asesinato o el alcoholismo toman otra dimensión.
...Un espectáculo de teatro gestual desligado del tradicionalismo corporal, donde el humor no se limita a sencillos cachetes de clown". (Programa).

*"...*Obit *no es ni carne ni pescado. Sus creadores e intérpretes lo definen como "un espectáculo de teatro gestual, desligado del tradicionalismo corporal". A mi juicio, esto no es exacto. En* Obit *está presente, al principio y al final del espectáculo, la pantomima tradicional, un teatro trascendentalista, de la escuela polaca de Leparski. Hay en el espectáculo una pugna entre el humor desenfadado de ciertos números (el robot, la vamp de los años veinte, el karateka-geisha) y esa pantomima*

un tanto, digo, trascendentalista, de corte clásico. Como ha ocurrido con otros grupos salidos del mimo o de la pantomima tradicional y que luego han evolucionado hacia un género más abierto y personal —pienso, por ejemplo, en El Tricicle—, es posible que Opal Teatre se libre también, un buen día, de sus orígenes, pero sin perder su técnica, ojo, que es muy buena, especialmente en el intérprete que hace de robot y de vamp..." (J. de S. "El País". Barcelona. 12 de marzo de 1985).

ORAIN. Donostia (Guipúzcoa)

ESCORIAL
De Michel de Ghelderode. Dirección: Jokin Cueto. Escenografía y vestuario: Néstor Basterrechea. Intérpretes: Paco Sagarzazu, Juanmari Segues y Joseba Apaolaza. Estreno: 4 de marzo de 1985. Museo Santelmo (Donostia).

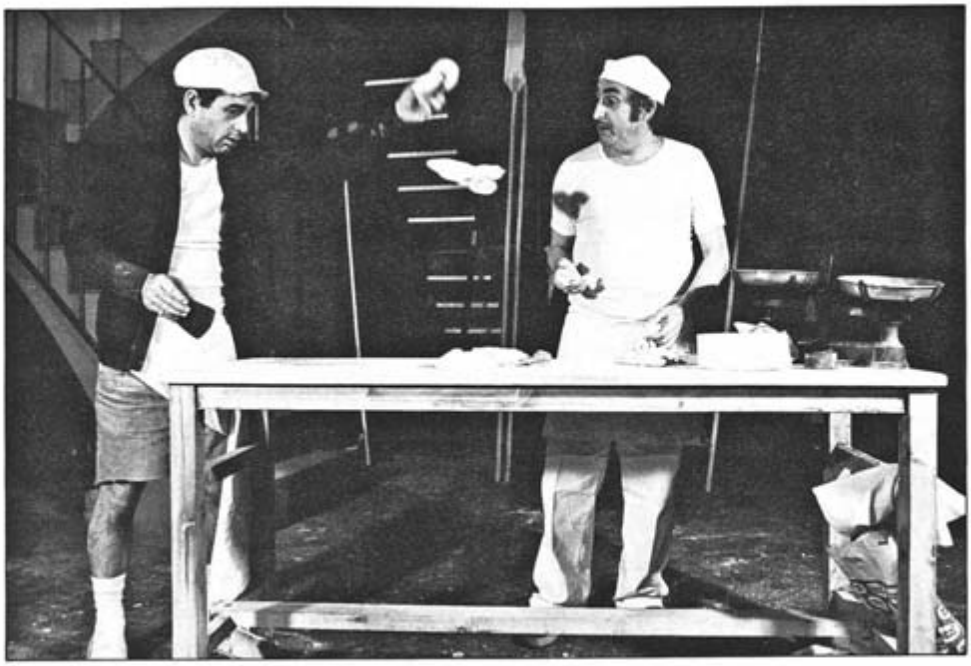
"Si Felipe II recogía pinturas de El Bosco en sus habitaciones particulares del Real Monasterio, Ghelderode, siglos más tarde, iba a reanimar con palabra y obra la creación pictórica del que fue pintor de corte de Felipe IV, Velázquez. De donde, no sólo cabe deducir, de la influencia ejercida por Velázquez, El Greco y Goya sobre el dramaturgo de Flandes, una continuidad española en aquel país, sino una interafinidad entre aquel y el nuestro". (Programa).

"...Ghelderode explora lo inconsciente, la miseria humana, sus pesadillas, y bien puede decirse que en Escorial *hay una fulgurante disquisición sobre la impostura del poder, sobre la relatividad del papel de amo o de criado desde la condición humana. Es, ciertamente, una disquisición de cámara, para un público refinado, que acepta el manierismo literario, la locuacidad y la prosa galana como un recurso máximo.*
Orain ha tomado el texto y le ha dado un tratamiento tan retórico como pensarse pueda. Se mueven en un espacio con distribución de cuadro, compuesto como una vieja pintura..." (Pedro Barea. "La Gaceta del Norte". Bilbao. 4 de mayo de 1985).

*"...*Escorial *ha sido un texto que quizá por una determinación telúrica, por simbiosis con su contenido, ha paseado durante largos años por las catacumbas de creación independiente y de resistencia cultural al franquismo... Es el juego del ser humano ante las fuerzas irracionales del bien y del mal, la irremediabilidad de la muerte y los elementos macabros que impregnan toda la propuesta. Todo se resuelve con un cierto aire de fatalidad histórica. El bufón es condenado a muerte y ejecutado. El orden, el poder, se puede permitir ciertos lujos, pero al final debe perpetuarse en una montaña de cadáveres..."* (Gil Zamora. "Egin". Hernani. Guipúzcoa. 7 de marzo de 1985).

ORIS, TEATRO. Laviana (Asturias)

PIC-NIC
De Fernando Arrabal. Dirección y escenografía: colectiva. Intérpretes: 7 actores. Estreno: 21 de diciembre de 1984.



En página anterior, arriba, "Nits blanques", por el Teatre de l'Ocàs. (Foto: Barceló), y "Escorial", de Ghelderode, por Orain. Sobre estas líneas, Alfred Lucchetti y Ovidi Montllor en "Fleca Rigol, digueu...", de Muñoz Pujol.

ORQUESTINA CLANDESTINA. Madrid

El grupo se forma en 1980 con el nombre de Charanga Mortadelo. Tiene en su haber más de doscientos pasacalles, representados en toda la geografía, si bien actúan preferentemente en la zona sur de Madrid.

EL BUFÓN MALABARISTA Y DOS CABALLEROS ARTISTAS
Del colectivo. Intérpretes: seis músicos, un bufón y dos caballeros zancudos. Estreno: marzo de 1985.

COMPAÑÍA DE OVIDI MONTLLOR Y ALFRED LUCCHETTI. Barcelona

FLECA RIGOL, DIGUEU...
De Josep María Muñoz Pujol. Dirección: Ramón B. Ivars. Escenografía: Jordi Albet. Intérpretes: Alfred Lucchetti y Ovidi Montllor. Estreno: 12 de abril de 1984 en el Teatre Ars de Barcelona.

"...Como toda obra escrita por encargo, ésta se basa en el trabajo de dos actores, que por cierto es bueno y en momentos excelente. El texto tiene el ritmo suficiente para que los actores jueguen con él, para que limpiamente propongan al espectador una relación agridulce, de claroscuros. Diría que hay un gran trozo de humanidad cotidiana centrada en la nostalgia por el pasado de uno (Lucchetti), que es un individuo autoritario y contradictorio, y la rebeldía de otro (Montllor), que es un individuo sumiso en definitiva. (...) La obra de Muñoz i Pujol es pequeña, sin pretensiones ideológicas; es un texto para un teatro honesto de consumo, de normalidad comercial, y que se ve con la sonrisa en los labios. Un texto, eso sí, hecho para explotar la complementación de los dos actores y sus posibilidades histriónicas. La dirección de Ramón B. Ivars va por ahí. Ahora los actores bordan su trabajo, lo recrean y benefician al texto. En estos tiempos, un teatro así es un reto". (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 23 de abril de 1984).

"...Según tengo entendido, Fleca Rigol, digueu... *es un texto de encargo. Lucchetti y Ovidi le pidieron a Muñoz Pujol que les escribiera una obra. (...) El resultado de la operación es muy curioso. Por un lado, tenemos un texto flojo, flojísimo, sin ninguna entidad, que de no haber contado con dos intérpretes de excepción se hubiese hundido al cuarto de hora. (...) es* Fleca Rigol, digueu..., *una obrita que quiere tomar la tahona, la noche en la tahona, y la relación entre tío y sobrino, como una parábola de la vida y de la sociedad, de una cierta sociedad, con su explotado y su explotador. (...) Esto por un lado. Por el otro está el esperado festival Ovidi-Luchetti. Los dos están muy graciosos. La gente se ríe de lo lindo cuando se le mean encima al Nemesi o cuando éste deja medio muerto a un gato de un escobazo creyendo que se trataba de una rata...*
Ovidi y Lucchetti son dos buenos, excelentes profesionales, que apuestan por el teatro "normal", de consumo, un teatro sin demasiada trascendencia, que no ahuyente al público, al público *"normal"*... (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 14 de abril de 1984).

PACO CURTO, Madrid

HOMENAJE A FEDERICO GARCÌA LORCA. (Poeta en Nueva York y Llanto por Ignacio Sánchez Mejías)
De Federico García Lorca. Dirección e interpretación: Paco Curto. Estreno: enero de 1985.

"—El estar trabajando siempre con Lorca es como seguir siempre siendo niño y estar continuamente acercándome a la luz. Lorca tiene esa cosa natural, es como el agua que no puedes dejar de beber. ¡Me ha enseñado tanto! Yo sólo sé que desde que oí un poema de Lorca por primera vez, ya me fascinó. Creo que es el poeta más conocido en el mundo.
—¿Por qué cantar a los poetas muertos?
—Porque no están muertos. El hecho de que la persona haya desaparecido no quiere decir nada, lo importante es abrir un libro y volver otra vez a sentir una especie de viento eterno al que no puedes sustraerte; ellos son verdaderos maestros, tenemos mucho que aprender". (Declaraciones de Paco Curto a "Liberación". Madrid. 26 de enero de 1985).

"...A él le gusta definirse como actor y como juglar. Y con esa perspectiva encara su trabajo escénico. El verso, la guitarra y la canción son materiales que se integran en el juego del actor, o del juglar, para construir un orden expresivo nuevo, a través del cual llegar al público. El actor no quiere ser —como sí lo eran los viejos recitadores— un estricto mediador entre los versos y la audiencia. Aspira a otra cosa. Y sus versiones de Poeta en Nueva York *—Danza de la muerte, La Aurora y el rey de Harlem—* y del Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías *están hechas con la libertad y el riesgo de quien necesita mostrar al poeta y mostrarse a sí mismo. (...) Lo importante es la unidad, la concentración, con que Curto dice, salmodia, canta y actúa un material literario que jamás ofrece al público sin someterlo previamente a su propia y exigente personalidad".* (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 26 de enero de 1985).

PACO MORÁN. Barcelona

LOS TRES INOCENTES
De Pedro Mario Herrero. Dirección Paco Morán. Intérpretes: Paco Morán, Valeriano Andrés, Ángeles Goñalone, Josefina Güell, José Peñalver, Antonio Brui y Antonio Sarrá. Estreno: 15 de noviembre, Teatro Martínez Soria, Barcelona.

"...Los tres inocentes *o* La balada de los tres inocentes, *que ese es su título original, es una comedia muy, pero que muy bien construida. La obra es una especie de comedia-sainete con cura, jefe de carabineros (...) vamos, con fuerzas vivas y mozas valientes, a la manera de Chevalier, el autor de "Clochemerle" (...) o del extraordinario teatro dialectal del recientemente* desaparecido Eduardo, el de "Matale in casa Cupiello y Napoli millonaria", que en paz *descanse. (...) Obra para lucimiento del actor de ese linaje de autodidactas evocado en las páginas de este diario a raíz de la muerte de Ismael Merlo, al que sin duda pertenece Paco Morán. Una obra que pide a gritos la morcilla y a la que se responde con la carcajada. Teatro de tics, teatro viejo, que se presenta como tal, sin engaños, y que se gana al público gracias al juego limpio del intérprete y a la habilidad del autor. (...) Que el teatro no es uno, sino diverso, como bien dice el conseller Rigol. Como bien sabe el público catalán que rodea a Paco Morán y le aplaude merecidamente junto a los demás intérpretes de esa divertidísima comedia de Pedro Mario Herrero, un autor teatral, especie en vías de extinción, como nadie ignora".* (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 18 de noviembre de 1984).

"...Los tres inocentes *es la obra de alguien que conoce perfectamente los recursos de la escena, que posee una habilidad poco común en la construcción de personajes y situaciones, y sabe engarzarlo todo bajo una apariencia de lógica implacable. La comedia de Pedro Mario Herrero procede con la técnica del más acreditado vodevil, el de Labiche y Feydeau: el autor crea unas circunstancias en las que la entrada de un personaje determinado puede ocasionar, a los que se mueven en escena, una verdadera catástrofe. (...)* Los tres inocentes *es una comedia sin otro propósito que el de provocar la risa a partir de la observación de una sociedad rural que vive una doble existencia: la de unos valores ideales por los que cree regirse, y la de unos impulsos humanos y directos que en cada instante los contradicen. Una realidad fijada a través de diversos clichés, pero lo suficientemente próxima aún para que podamos comprenderla y reaccionar sin reservas a los estímulos que de ella nos siguen llegando".* (Xavier Fábregas. "La Vanguardia". Barcelona. 17 de noviembre de 1984).

PA DE RAL TEATRE. El Masnou (Barcelona)

Trabajan profesionalmente en el mundo del teatro desde 1978 y se dirigen fundamentalmente a un público familiar, que concretan en ciclos de teatro infantil, fiestas, institutos, escuelas de verano, etc.
Trincs i Trancs (1978-79), *Rampell de Rampa* (1979-81), *Truquen, Sents?* (1982-85), *En el segle XVI... ara fa...* (1984-85) y el último, *Cofis i mofis,* constituyen el total de su producción teatral, que se inscribe dentro de la pantomima musical y el estilo derivado de la Comedia del Arte.

COFIS-I-MOFIS
Adaptación de un cuento de Isaac Bashevis Singer. Dirección: Arnau Vilardebó. Intérpretes: Martí Igual y Jordi Torrano. Reestreno: 9 de agosto de 1985 en Caldes d'Estrac (El Maresme).

"Algunas historias me las contó mi madre. Son cuentos populares que ella aprendió de mi abuela, y mi abuela de mi bisabuela... yo las cuento a mi aire, poniendo aquí y sacando allí... Otras historias son producto de mi imaginación. Cuando escribo lo hago para todo el mundo y no distingo entre el niño y el adulto, lo que ocurre es que en este mundo de las prisas que vivimos, son los niños los que se detienen a escucharme". (Isaac Bashevis, autor, dossier).

LA PAJARITA DE PAPEL. Madrid

Una actriz holandesa, Els Vandell; una española, Nerea; y un actor argentino, Rodolfo Cortizo, formaron, en 1982, La Pajarita de Papel. Hasta el momento han realizado dos montajes, *La tempestad,* de Shakespeare, en 1982-83, y *Parsifal,* sobre textos de Chrétien de Troyes, reescritos por Steinbeck, en 1985. Han participado en el VII Festival de Teatro Clásico de Almagro y en el XV Certamen Internacional de Teatro del Mar Menor.

PARSIFAL
Basada en "Percevall" de Chrétien de Troyes. Adaptación y dirección: Els Vandell. Intérpretes: Carlos Belasco, Rodolfo Cortizo, Miguel Vignolo, Nerea, Toni Puerta e Irene Monnittola. Estreno: 5 de marzo de 1985. Sala San Pol de Madrid.

"Parsifal, arquitecto de un camino que se hace al andar, está en cada uno de nosotros: nuestra primera victoria, nuestro primer amor, nuestro primer fracaso; de ahí la soledad y el descubrir quiénes somos y nuestra opción ante la vida. El descubrir un final que nos lleve a un nuevo comienzo". (Els Vandell, programa de mano).

"...Al igual que ocurriera con su primer montaje, La tempestad, *de Shakespeare, el grupo intenta destilar los temas vivos y universales presentes en la literatura y el teatro clásico, para ofrecerlos de manera atrayente a públicos juveniles. Parsifal es un héroe que duda y se confunde; su iniciación es el crecimiento, el encuentro del mundo exterior y de la mujer, la necesidad de elegir.*
La puesta en escena es breve y propone un ritmo alto, de variado movimiento, totalmente alejada del naturalismo y de la reconstrucción de museo. Los muñecos de Alberto Urdiales apoyan la fantasía y el juego escénico..." (José Henríquez. "Guía del Ocio". Madrid. 11 al 17 de marzo de 1985).

PANDORA.Villarrobledo (Albacete)

LOS BUITRES
De Julián Parra. Dirección: Julián Parra. Intérpretes: Componentes de la compañía Pandora. Estreno: julio de 1985.

TEATRO LA PARRA. Sevilla

El grupo La Parra nace en 1984, con motivo de la preparación de *Fando y Lis,* de Arrabal, único montaje realizado hasta el momento. A las órdenes de Rafael Bermúdez, actores procedentes de varios grupos (La Cuadra, El Globo) forman este colectivo con voluntad estable.

FANDO Y LIS
De Fernando Arrabal. Dirección: Rafael Bermúdez. Escenografía: Rafael Bermúdez. Vestuario: Fridor. Música: Francisco Aguilera. Intérpretes: Paco Piñero, Ángeles Neira, Francisco Morales, Mariano Fraile y Concha Távora. Estreno: 17 de mayo de 1985 en el Gran Teatro de Huelva.

"Fando y Lis *emerge de mi pasado como si fuera la obra de otro ¿Quién era aquel Arrabal de hace treinta años que la escribió? La he visto cerca de un centenar de veces en lenguas imperiales o recoletas, con actores de postín o currinches. Siempre se ha montado como espectáculo de vanguardia o postmodernista. No es de estrañar que hace un año ganara el primer premio del Festival de Aviñón... puesto que para todos, y en especial para las compañías jóvenes es una pieza del teatro más "actual y renovador", como ahora se dice."* (F. Arrabal, al diario "ABC", Madrid).

"...Fando y Lis, *parábola del sádico y la inválida, es un episodio de crueldad activa, un homenaje a las "pinturas negras" y al tenebrismo. Lástima que tan buen trabajo del grupo autonómico que la ha montado no se vea correspondido con un texto consistente. Los diálogos son huecos, absolutamente pasados, con un doble sentido que luego no resulta ser tal. Arrabal ha sido un bello sueño ya fenecido de nuestro teatro..."* (Javier Parra. "Ya". Madrid. 8 de octubre de 1985).

"...*Cantidades heterogéneas que en esta obra, y en esta representación, no se despegan: al instinto y a la inteligencia de aquel Arrabal hay que atribuir esa unidad que refleja la época y que se sostiene. Y a la Compañía de Actores Sevillanos, algunas inflexiones que la relacionan con el día. Por ejemplo, la conversión en mujer de un personaje masculino secundario resulta en un relieve inesperado del tema femenino; y el leve acento andaluz con que representan modifica, y no desfavorablemente, el humor de algunas partes de la obra.* Fando y Lis *no resulta servil para las corrientes de pensamiento que la influyeron; en su brevedad tiene riqueza teatral, y su desapasionamiento irónico no transmite frialdad. Si hubiese sido representada en España en su momento, habría sido un acontecimiento intelectual. Hoy es todavía algo más que un documento: está viva. La importancia de la representación por la Compañía de Actores Sevillanos es considerable. Acierta a crear una dirección de escena sin alardes, con poquísimo material escénico, pero con unos trajes y unos objetos que toman trascendencia, y la colocación y movimiento de los personajes son ejemplares, y deja existir la obra..."* (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 10 de octubre de 1985).

"...*Hoy,* Fando y Lis *resulta poéticamente familiar y, en esa medida, un recuerdo entrañable e ingenuo. Todo dicho sin quitarle el valor que tuvo en su día y aun el de este reencuentro que, para muchos jóvenes espectadores, quizá sea primera cita con el teatro del autor. De enorme interés me parece el montaje de la compañía sevillana. Sin la afectuación, la gravedad con que otras veces se han montado estas obras, los actores concilian la defensa del sentido del drama con una actuación realista, vigorosa, orgánica, con lo que se llega a una interesante contraposición..."* (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 6 de octubre de 1985).

LA PARRALA. Almería

Grupo creado en 1985 a partir del colectivo Axioma, por cuyo director, Carlos Góngora, están dirigidos. Surge como una necesidad de Axioma de no abandonar los pueblos y núcleos pequeños de población.

"Parsifal", el espectáculo de La Pajarita de Papel, arriba. (Foto: Fernando Suárez), y "Hotel Temporal", de La Pavana.

NATA CON NUECES Y UN POCO DE FRESAS POR SI ACASO

De Carlos Góngora. Dirección: Carlos Góngora. Intérpretes: Ángeles Gálvez, Rosario Alarcón, Francisco Nicasio y Ana Caparrós. Estreno: 25 de agosto de 1985.

"Las marionetas, quizás más crueles que los actores de carne y hueso, hacen una descripción realista, en la que el elemento escenográfico se convierte en marioneta, e incluso el decorado y su colocación forman parte del desarrollo de la historia. Objetos inanimados y animados cobran vida para mostrar la historia de la niña de un modo que se aparta del tratamiento clásico de las marionetas". (Programa).

LA PAVANA. Valencia

Surge como necesidad de un grupo de alumnos de la Escuela de Arte Dramático de Valencia, de hacer efectiva una continuación real del trabajo tras la puesta en pie de *Flor de otoño,* en la temporada 1982-83.
Su primer montaje como grupo Pavana es *Supongamos que no he dicho nada,* sobre textos de Boris Vian, Andre Gide, Arniches y Muñoz Seca, estrenado en la temporada 1983-84. Actualmente representan *Hotel Temporal,* de Rafael Calatayud, que es también el director del grupo.

HOTEL TEMPORAL

De Rafael Calatayud. Dirección: Rafael Calatayud. Música: Gershwin, Bernstein y Colle Porter. Arreglos musicales: Hector Cañete. Intérpretes: Ángela Castillo, M.ª Dolores Cabrera y Rocío Cacedo. Estreno: 8 de mayo de 1985 en la Sala Escalante de Valencia.

"Indecente es morir sin haber subido al Pidurutalagala a contemplar el delicioso paisaje de la costumbre abandonada. Mientras tanto, el engaño, el sueño o la ficción. Mientras tanto mentir, pedir perdón, quedar mañana, huir o ir al teatro.
No seamos canallas. ¿No cambiarías tu entrada por un pasaje a Borneo? ¿No desearías que tu butaca se convirtiese, ahora mismo, en un palanquín que oscila jadeante descendiendo hacia el puerto de Qingdao?
Hotel Temporal es "la víspera de no partir nunca". Su música, el rumor del avión que nunca llega ni nos lleva a algún sitio... El avión, el teléfono, las cartas, perversiones secretas de los abandonados.
(...) Al fin y al cabo, ¿quién no ha pasado una noche llorando ante el teléfono, esperando una llamada de Shangay?, ¿quién no vive en un Hotel Temporal". (Programa).

"Hay en la obra —breve, hasta el momento— de Rafael Calatayud una inteligente disposición hacia la ironía, una especie de distanciamiento que le permite utilizar referentes ilustres —el cine, la comedia americana, el terror dosificado, cierto sentido del ritmo como acontecimiento interno— sin consentir en ser tragado por ellos. (...) Se nota que a Rafa le fascinan cierto número de componentes cinematográficos, se entiende que del cine norma-teamericano; pero se trata de una fascinación que no se resuelve en el propósito de imitar sino más bien en el del estímulo que habrá de vertebrar los amargos de la propia obra. (...) Así, no desdeña una cierta complicidad con el espectador, pero no recurre al guiño, ni siquiera ocasional, ni mucho menos tiende a que sus espectáculos reposen sobre esa complicidad tan banal como ilusoria. Al margen de consideraciones acerca de la calidad conseguida, su trabajo trata de ser coherente con sus propias formulaciones básicas: el espectador asiste a un espectáculo seriamente trabajado que sólo le pertenecerá en su efímera condición de mirón ocasional. Dicho de otro modo, Rafa no hace espectáculos a la medida de los espectadores posibles. Dada la situación del más jóven teatro valenciano, no está de más constatar ese propósito de rigor en el trabajo teatral..." (Julio A. Mañez. "La Ciutat". Alicante. 1 al 31 de mayo de 1985).

PEP BOU. Barcelona

BUFAPLANETES (SOPLAR PLANETAS)

De Pep Bou. Intérpretes: Pep Bou (ocasionalmente acompañado de Quico Amorós y Carles Torrano). Estreno: enero de 1983.

"Aquí, el escenario grita y se llena de frutos, renovado por un aliento lírico que los relojes

no aciertan a vigilar. Josep Bou es un mimo excelente que tiene los brazos lo bastante largos como para alcanzar el azul de la lejanía. (...) Esta poética de las pompas de jabón, equivalente a las palabras, es obra de su ingenio. ¿Dónde diablos podemos inscribir este espectáculo insólito? (...) El espacio escénico respira y tiene el nervio de la pureza. La estrella de este número es un gran pez, hijo del viento, que huye de la rutina del teatro. La nieve en un ventanal no remataría mejor la comedia. (...) Las burbujas, ejército de luz, flotan en el vacío, que es la mejor manera de afirmar un pacto, y nos recuerdan que también nosotros nacemos y morimos y somos anillas de una raíz que no requiere médicos. (...) Bufaplanetes *tiene la exacta dimensión de nuestro tiempo, contrario a elevar el pensamiento si lo mueve una ristra de palabras usadas".* (Joan Brossa, programa de mano, traducido por Pere Gimferrer).

"...Una breve programación basada en algunos de los espectáculos extrateatrales, presentados por El Molino Rojo de Barcelona, que pudimos conocer en Madrid durante el pasado Festival Internacional del Teatro, ahora continúa con el "Viu-Viu teatre" (...) Se llama Bufaplanetes, *y está protagonizado por otro Pepe, Pepe Bou.*
Espectáculo este último, aunque con otros medios y efectos, el verdadero motivo —muy insistente y largo— es, sin embargo, gracioso, tierno y circense como "Pay Pay".
Adjetivos laudatorios, y mucho más que podríamos añadir, a Bufaplanetes *y sobre todo a su personaje, Pepe Bou, todo el tiempo rodeado, perseguido y ennubado por burbujas de jabón, consiguiendo con cada burbuja alegrísimas risotadas del público de niños y jóvenes, supongo que alumnos de colegios trasladados de los pupitres a las butacas.*
Sin embargo, aparte de tanta carcajada, tanto chico y tantos cientos de burbujas de jabón llenando el escenario, lo que no acaba de comprender uno es qué razones tan importantes tiene el Teatro Bellas Artes para presentar una programación de espectáculos de sala de fiestas circenses, buenísimos, con todas las ovaciones, gracias y risas del mundo, pero circenses..." (Francisco García Pavón. "Ya". Madrid. 28 de enero de 1984).

PEPE GARAMENDY. San Pedro de Alcántara (Málaga)

LOCO DE HUMOR
De Pepe Garamendy. Intérpretes: Pepe Garamendy y dos actores. Estreno: octubre de 1984.

PEPE RUBIANES. Barcelona

"...ÑO!!"
De Pepe Rubianes. Intérprete: Pepe Rubianes. Dirección: Bertí Tovías y Pepe Rubianes. Estreno: 7 de noviembre de 1984, Sala Villarroel, Barcelona.

"Los actores siempre salimos malparados de los gustos de los otros. Hubo una época en la que teníamos que aguantar que los escenógrafos nos ordenaran no pasar por determinado sitio en escena para no engancharnos con la lentejuela del velito que se les había ocurrido poner. Después (...) Por eso prefiero demostrar con mi trabajo, y no soy el único, que los actores somos los únicos imprescindibles en el teatro. (...) ...ÑO!! es un espectáculo tragicómico para un actor en el que a lo largo de ocho historias diferentes se traza un retrato humorístico de algunas situaciones de este mundo. (...) Cuando estuve en Hispanoamérica escuché esta expresión, ÑO, como la significación de un asombro continuo y después de un tiempo me descubrí a mí mismo exclamando "ño" cuando viví algunas de las situaciones que escenifico". (Declaraciones de Pepe Rubianes a "Diario 16". Madrid. 9 de abril de 1984).

Cartel de Castells i Planas para el espectáculo de Pep Bou, "Bufaplanetes". (Foto: Robert). En la página siguiente, cartel del mismo autor para Pepe Rubianes y su espectáculo "Ño". (Foto: Pilar Aymerich). En la última columna, una escena de "El caballero de Olmedo", de Lope de Vega, por la Compañía Pequeño Teatro de Madrid, bajo la dirección de Antonio Guirau. (Foto: Manuel Martínez Muñoz).

"Pepe Rubianes hace el payaso con todos los ingredientes que lo tipifican, a cara descubierta, sin escrúpulos ni limitaciones, con la paciencia de urdir dramatúrgicamente un suceso, un retal de conversación, una intuición, una obsesión que arranca de años atrás. (...) Rubianes se enzarza en el relato, lo monta con una asombrosa facilidad de sonido y gesto, cuida los mínimos detalles, domina los recursos verbales, pero todo ello junto se le iguala al final, no encuentra el punto culminante —su hacer es, simplemente, una sucesión de aciertos parciales— y no vehicula el concepto revulsivo global. (...) Cuando el humor negro, cruel a veces, y el gusto paródico, incisivo, consigan encontrar unas estructuras críticas más sólidas, pienso que el trabajo de Rubianes podrá alcanzar un grado de efectividad considerable. (Joaquín Vila i Folch. "Avui". Barcelona. 10 de noviembre de 1984).

"Entre el último espectáculo de Pepe Rubianes y el que acaba de estrenar en el Martín existe un sensible avance. Ha dejado de ser un simple hilvanador de chistes para comenzar a trabajar en el último camino que puede legitimar su presencia en los escenarios: el camino del actor. (...) No cabe duda de que estamos ante un actor potencial de interés.

(...) El personaje es una mediación obligada. Y el acierto de Pepe Rubianes es que ha comenzado a crear personajes y a intentar hablar desde ellos. (...) No es que Ño sea un buen espectáculo. Le sobran muchas cosas. Pero puede decirse que tiene dos características claramente positivas: una, la teatralidad de algunos fragmentos; otra, la evidencia de que Pepe Rubianes, un hombre lleno de audacia, de imaginación y de entusiasmo, ha encontrado el norte de su prometedor trabajo." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 20 de abril de 1985).

"...Pepe Rubianes no es un hombre que se inspire en las musarañas, sino que sus motivos de observación los entresaca de la vida cotidiana y, muy a menudo, a partir de su propia vida. Aunque luego su imaginación los deforme, los lleve hasta la frontera misma del surrealismo y les dé una intención irónica que provoca la risa sin zaherir. (...) Claro está que para ello hace falta un largo proceso. La historia del Niño de la Bola, del cantador de tangos, de su frustrado contacto con la negrita cubana, pueden estar llenas de ingenio, pero resultarían muy poco eficaces puestas

sobre el escenario si quien las dice no poseyera una precisa técnica de actor. (...)
Pepe Rubianes ha adquirido esta técnica. La ha adquirido, además, sin perder este aire de espontaneidad de quien cuenta unos chistes de sobremesa rodeado de unos amigos. (...) Aunque la palabra sigue siendo la base de su "show", Rubianes es un mimo que sabe pasar de un personaje a otro con un movimiento de hombros o el sesgo de una mirada. Lo hace sin estridencias, sin abandonar del todo su propia personalidad, como un transformismo insinuado que es, empero, todo lo que necesita el relato que nos va explicando..." (Xavier Fábregas. "La Vanguardia". Barcelona. 9 de noviembre de 1984).

PEQUEÑO TEATRO DE MADRID. Madrid

Creada como agrupación profesional por Antonio Guirau, que es quien la dirige, comienza su trabajo en 1960. Se distinguen tres etapas en su evolución: la primera, hasta 1972, dedicada a estrenar obras de autores españoles o extranjeros de tipo minoritario; la segunda, hasta 1978, dedicada a la divulgación de la cultura española; y una tercera, desde 1979 en adelante, en la que el trabajo se ha ceñido al repertorio clásico. Ha sido en este último período cuando la compañía ha presentado sus trabajos en los más prestigiosos festivales internacionales: Dortmund 1984, Festival Internacional del Siglo de Oro (El Paso, 1984 y 1985), Festival Internacional Calderón (San Antonio de la Florida)...
Entre los montajes más destacados cabe citar: *El caballero de Olmedo,* 1984, *La fiesta del Madrid romántico,* y *La fiesta del Siglo de Oro,* ambos en la Plaza Mayor de Madrid; *Don Gil de las calzas verdes, La dama duende* y *La discreta enamorada,* todas en la temporada 84-85.
En noviembre de 1984 estrenó *Don Juan en Alcalá,* una versión itinerante del Tenorio de Zorrilla por las calles de Alcalá de Henares, protagonizada por María José Goyanes y Juan Diego.

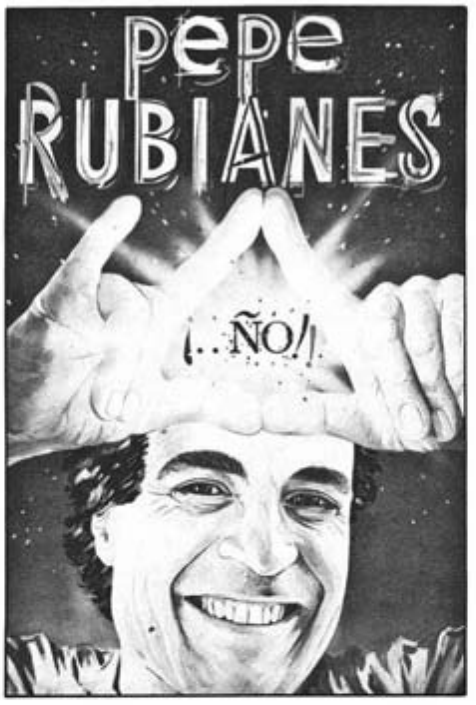
LA DISCRETA ENAMORADA
De Lope de Vega. Dirección: Antonio Guirau. Escenografía y vestuario: Juan Pedro de Aguilar.

EL CABALLERO DE OLMEDO
De Lope de Vega. Dirección: Antonio Guirau. Escenografía y vestuario: Cristina Cerutti y Javier Mañero.

EL LINDO DON DIEGO
De Agustín Moreto. Dirección: Antonio Guirau. Escenografía y vestuario: Juan Pedro Aguilar.

LA DAMA DUENDE
De Pedro Calderón de la Barca. Dirección: Antonio Guirau. Escenografía: Juan Pedro de Aguilar.

DON GIL DE LAS CALZAS VERDES
De Tirso de Molina. Dirección: Antonio Guirau. Escenografía y vestuario: Cristina Cerutti y Pedro Sánchez.



Intérpretes de la compañía: Rafaela Aparicio, María Elías, Pilar Barrera, Enrique Ciurana, Ángel Rodríguez, Carlos Torrente, Alfonso del Real, Ignacio de Paúl, Juan Antonio Gálvez, Paloma Terrón, Luis Perezagua, Ángel Rodríguez, Pedro Miguel Martínez, Jose Luis Sanjuán, Mari Luz Olier, Fernando Tejada, Toni Valento.

EL PICARO TEATRO. Madrid

PASO A PASO
Versión libre de Miguel Nieto sobre los Pasos de Lope de Rueda. Dirección: Miguel Nieto, Arreglos musicales: Luis Lázaro. Intérpretes: Ana Galván, Juan Carlos Montalbán, Luis Lázaro, Luis Araujo, José Amorós y Eva Gurrutzarri. Estreno: 16 de abril de 1985.

"Tanto en la persona de Lope de Rueda como en su teatro hay mucha España dentro. Mucha España pobre y desarticulada, mucha miseria e ignorancia y mucho entusiasmo y furia por vivir de un pueblo nutrido de muy pocas cosas, en el que la vida está empleada en conseguir alimento, amor o evadirse de miedos y terrores. Nuestro estilo: la Comedia dell'Arte, sin ayuda de grandes escenografías y tramoyas, un estilo en el que sólo se enfrenta el actor con su voz, su cuerpo y el público". (Programa).

LA ESTANQUERA DE VALLECAS
De José Luis Alonso de Santos. Dirección: J. L. Alonso de Santos. Escenografía: Luis Romera. Intérpretes: Conchita Montes, Miguel Nieto, Manuel Rochel, Beatriz Bergamín y Eduardo Ladrón de Guevara. Estreno: 23 de agosto de 1985 en el Teatro Martín de Madrid.

"El autor que esto suscribe —que presume de humilde cuna y condición— anda detrás de los personajes que se levantan cada día en un mundo que no les pertenece, buscando una razón para aguantar un poco más, sabiendo que hay que aferrarse a uno de los pocos troncos que hay en el mar —los barcos son otros— si te deja el que está agarrado antes, porque ¡ay! ya no hay troncos libres". (Alonso de Santos en programa).

"La estanquera de Vallecas, *de José Luis Alonso de Santos, que ahora se ha presentado en el Teatro Martín de Madrid, se estrenó en 1981 (Sala El Gayo Vallecano, grupo Espolón del*

Gallo) y en aquella primera representación mostró el valor de una obra fresca y nueva, capaz de potenciar las formas anteriores del sainete con una situación de realismo absurdo; un diálogo vivaz, unos personajes donde las formas broncas de la violencia se transmutaban en ternura.
La obra pasa muy bien la prueba de la lectura

(Ed. La Avispa, 1982), lectura de la que Francisco Umbral deduce, muy acertadamente, que, tras la filosofía dramática del autor, hay "un anarquismo irónico, pacífico, meditado y actualísimo, pero apenas formulado".
Se repone ahora La estanquera de Vallecas *y en esta nueva vida parece que Jose Luis Alonso de Santos no es buen director de su propia obra. A partir del reparto, que es inadecuado. Una obra de este tipo requiere una claridad prosódica, conseguida dentro de la peculiaridad del lenguaje popular contemporáneo; como no es así, gran parte de las frases se pierden , como se pierde el ritmo, la vivacidad, que es la esencia de su género.*
La noche de la presentación de La estanquera de Vallecas *se convirtió, finalmente, en un homenaje a Conchita Montes por su público de siempre, del otro tipo de teatro y de sociedad en que brilló; un público que se mezclaba al más popular y espontáneo..."* (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 27 de agosto de 1985).

"...Arniches por el costado castizo y costumbrista, Lauro Olmo por el del contenido social de la pieza y Valle-Inclán por el del posible guiño esperpéntico de los personajes, son algunos de los mojones de referencia que subraya Francisco Umbral en el programa de mano de la función a la hora de presentar la pieza. Es, efectivamente, La estanquera de Vallecas *una suerte de sainete social en el que Alonso de Santos, "espía de los deseos de su tiempo", nos presenta una situación sacada de una crónica de sucesos y la desarrolla por los senderos de la comedia, siempre con el pespunteo de la realidad áspera. (...) Alonso de Santos ha creado unos diálogos actuales, con gracia y desparpajo, y ha distribuido eficazmante los contrapesos risa-tensión en los académicos tres actos de que la obra consta. Es un escritor de indudable pulso dramático, que sabe aderezar la obra con granos de crítica social —los asaltantes son albañiles en paro— y que conduce con habilidad la acción hacia el previsible desenlace. Él mismo ha dirigido su creación con efectividad. La funcional escenografía de Luis Romera aprovecha el escaso espacio del escenario del Martín, al que* La estanquera de Vallecas *ha llegado al no haberse podido representar en el Círculo de Bellas Artes..."* (Juan I. García Garzón. "ABC". Madrid. 25 de agosto de 1985).

"...Alonso de Santos (...) en La estanquera de Vallecas *nos presenta la caricatura amable de un suceso de nuestros días. Sus personajes están sacados de una crónica de costumbres y tratados con ternura para formar un mundo entrañable, recreado sobre una realidad que es bastante más dura y violenta. La dulcificación es necesaria para que el sainete cumpla su efecto de provocar risas donde debiera haber lágrimas.*
Alonso de Santos maneja con habilidad el lenguaje vallecano del joven delincuente y el popular, más añejo, de la vieja estanquera. Diseña bien los tipos y marca con oficio el acontecer dramático, si bien la acción decae en un cierto languidecer en la segunda parte de la obra.
Responsable también, en este caso, de la puesta en escena, Alonso de Santos dirige bien a los actores, en un planteamiento realista, subrayando la humanidad de unos personajes víctimas de un acontecer social del que no pueden escapar. Y sacando el máximo partido a unos diálogos escritos con mucho desparpajo. (...) La estanquera de Vallecas *es una prueba más de que lo popular, el "género chico", sigue inspirando con fuerza a nuestros autores y con mejores logros que en otros campos."* (Julia Arroyo. "Ya". Madrid. 27 de agosto de 1985).

Dos escenas de "La estanquera de Vallecas", de José Luis Alonso de Santos, dirigida por el mismo autor. (Fotos: Fernando Suárez).

"Del teatro independiente se han hundido el absurdo y los simbolismos en clave política. Queda en pie la vitalidad permanente del realismo español, que viene del género chico y el sainete, con ribetes esperpénticos: hoy, entre nosotros Fermín Cabal y Alonso de Santos, que ponen al día ese realismo con certero instinto teatral.
Tabaco y cerillas, como en el viejo cuplé, para una obra de hoy. Ha sabido hallar Alonso de Santos una situación dramática, unos tipos, un ambiente, un lenguaje, un humor. Y sobre todo, un gran personaje, la abuela.
Al reponer esta obra ha jugado una baza arriesgada, como director: dar el papel de estanquera a Conchita Montes. Es un arma de doble filo: atraerá al público y le hará reír con sus mohines y su voz, tan personales; a cambio, no tiene la fuerza y el desgarro que el personaje requiere. Junto a ella, actores poco conocidos forman un buen conjunto. El público del estreno se rió mucho y, en una noche tórrida, acogió la obra con el adecuado calor. Alonso de Santos es, indudablemente, un hombre de teatro. Quizá Conchita Montes atraiga sobre él la atención de un público que no fue justo con su Álbum familiar. *Esta va a ser su temporada, es importante que cuaje*

este paso del teatro independiente al comercial. Pese a tantos modernismos, el realismo tragicómico sigue gozando de buena salud." (Andrés Amorós. "Diario 16". Madrid. 25 de agosto de 1985).

PIMPINELLES. Castellón

Realizan el primer trabajo en 1978: Estiu 78. Al año siguiente ya con el nombre de Pimpinelles, estrenan *Mairriguis*. Por estas fechas se profesionalizan y participan en cursillos y festivales, divulgando por pueblos su experiencia en las técnicas de la Comedia dell'Arte, títeres y marionetas.
En 1981 crean el personaje Safranoria, que se convierte en protagonista de varios montajes que alcanzan el año 1984, fecha en la que empiezan a preparar *Historias per a Riure*, su último trabajo.

HISTORIAS PER A RIURE

Del colectivo. Dirección: Valentí Piñot Duxans. Intérpretes: Teresa Albert Cucala y Valentí Piñot Duxans. Estreno: 9 de mayo de 1985.

PLA Y REVES. Altea (Alicante)

LA VERDADERA Y SINGULAR HISTORIA DE LA PRINCESA Y EL DRAGÓN

De José Luis Alonso de Santos. Dirección: Ximo Romá. Escenografía: Diego Ferrer. Intérpretes: Vicente Plá, Jaime Carratalá, Diego Soler, Diego Pérez, Francisco Ferrer, Clara Ballester, Rita Santacreu, Eva Alcaraz, Puri Cortés, Miguel de la Hoz, Toñi Muñoz, José Martínez, Pedro Ripoll, Marisa Llabrés, Salvador Zaragoza y Toni Zaragozi. Estreno: 1 de diciembre de 1984.

LA ESTANQUERA DE VALLECAS

De José Luis Alonso de Santos. Dirección: Ximo Romá. Escenografía: Joan Moruno y Josep Muñoz. Intérpretes: Ángeles Moltó, Diego Ferrer, José M. Hernández, Rosa Pascual y Batiste Pascual. Estreno: 1 de febrero de 1985.

TEATRO POPULAR DE MUÑECOS Y MASCARAS. Madrid

UBU REY

De Alfred Jarry. Versión de Francisco Nieva. Dirección: Carballar-Geyman. Música: Los Iniciados. Manipuladores: Servando Carballar, Carmen Heyman, Ángel Flórez Estrada, Ricardo Calvo, Blanca Portillo, Yolanda Álvarez, Juan Flórez Estrada y Angel Carrasco. Estreno: 11 de abril de 1985 en la Sala Mirador de Madrid.

POTS TEATRE. Tárrega (Lérida)

Un músico italiano, Paolo Fresu; otro español, Francesc Miralles; un actor, Jordi Seres, y un mimo, Joan Minguell, que es a la vez director, componen Post Teatre. Es un currículum tres espectáculos: *Dialegs*, para músico y actor; *Pots de nit*, teatralización desbordada de la vida del grupo; y una coproducción con Arcimedia, titulada *Inner Voices*.
La actividad de Pots Teatre se desarrolla entre Cataluña e Italia.

DIALEGS. (Composición per un músic i un actor)

Intérpretes: Francesc Miralles (guitarrista) y Joan Minguell (actor). Estrenado en la 4ª Fira del Teatre de Tárrega.

"El mágico encanto del mimo, la música que todo lo inunda, partículas y átomos, la expresión exacta, el gesto preciso, las palabras que no lo son porque no se necesitan palabras, el sonido. El sentimiento, el miedo, la angustia, el dolor, la poesía, la esperanza, la desesperación, el amor, la tristeza, la ternura, la alegría... yendo siempre más allá de la palabra, porque la palabra se nos ha quedado corta". (Programa).

POST DE NIT

Intérpretes: Jordi Serés y Joan Minguell. Estreno: En la 4ª Fira del Teatre de Tárrega.

INNER VOICES

Producción: Arcimedia Sassari. Intérpretes: Joan Minguell. Paolo Fresu y Enrica Palmieri. Estreno: junio de 1985 en Alghero (Italia).

"Fruto de un trabajo de experimentación, es una propuesta abierta, de un nuevo lenguaje teatral hecho del movimiento y el gesto, la voz y la música; ofrece diversos niveles de lectura. En particular, expresa siempre un deseo de viaje. Viaje de la tierra áspera y dura del interior hacia el mar, de lo concreto a lo abstracto; un viaje hacia la poesía, un viaje que puede ser también un vuelo, libertad, muerte o reencarnación". (Programa).

PRIMER ESTUDIO. Madrid

LA HIJA DE HAMLET

De José Luis Alegre Cudós. Dirección: Eduardo Gualdi y Eduardo Sánchez Torel. Intérpretes: Yolanda Olmos, Cristina Planchuelo, Hilda Blanco, Luis Manuel Dorrego, Marcial Díaz Leno, Eduardo Sánchez Torel, Diego Serebrennik, José Fernández Parés. Estreno: 22 de mayo de 1985. Sala Cadarso.

LAS ANDANZAS DE PAYASÌN

De Eduardo Sánchez Torel. Dirección: Eduardo Sánchez Torel. Intérpretes: Yolanda Olmos, Cristina Planchuelo, Marcial Díaz Leno, Carlos Almansa y Diego Serebrennik. Estreno: 15 de mayo de 1985 en la Casa de Campo de Madrid.

PRODUCCIONES ALMENDROS. Madrid

AQUELLOS LOCOS CASTIZOS

Antología de cuplés, sainetes, etc. Dirección y producción: Almendros. Coreografía: Susana Egea. Intérpretes: Lilián de Celis, Ana Valdi, Ramón Centenero, José Luis Rogerio, Carmen María Carré, Silvan's, Adriana Ferrer. Estreno: 17 de mayo de 1985, en el Teatro Progreso de Madrid.

"Por si el recurso a las viejas revistas o piececillas del llamado género chico, mantenidas en conserva por la censura cuarentañista, no bastara para remediar la sequía de estrenos en los teatros madrileños, el Progreso se saca ahora, de la manga un espectáculo al que titula, remedando el título de una película, Aquellos locos castizos, *califica de revista "sainetada", olvidando decirle asainetada y ofrece como "Antología del cuplé". Todo eso, en sí, no está ni bien ni mal. Puede intentarse una revisión antológica de viejos cuplés y organizarla en forma de revista. ¿Por qué no? Lo que es triste que se haga es colocarle a algunos viejos cuplés como "Tatuaje", por citar sólo uno, una escenuca amputada del más leve rasgo de ingenio, pobretonamente dispuesta, para que dos actores displicentes se larguen por el lateral y dejen sola ante el becerrillo del público, porque veinte espectadores no merecen ser considerados como eral o novillete, a una canzonetista, mona, estimable, de grata voz, llamada Ana Valdi, que lo ingnora todo del arte, tan popular, de interpretar, de dar vida a los aires de una canción. (...) Ahora que el nuevo Instituto que ha venido a sustituir a la fenecida Dirección General de Música y Teatro, plantea bienintencionadas programaciones subvencionadoras para revigorizar este teatro canijo que se extingue, algo habría que hacer por estos locales penosamente desertizados. Cualquier cosa menos estas improvisaciones en las que por no meter dinero se acaba por perder dinero y a las que el pùblico y el crítico tienen que volver la espalda..."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 27 de mayo de 1985).

PRODUCCIONES ÁNGEL GARCÌA MORENO. Madrid

SUBLIME DECISIÓN

De Miguel Mihura. Dirección: Ángel G. Moreno. Escenografía y figurines: Javier Artiñano. Intérpretes: Verónica Forqué, Margot Cottens, Carmen Utrilla, Nuria Soler, Ángel de Andrés, Marta Fernández Muro, Antonio Vico, Fernando Huesca, Rafael Ramos de Castro, Luis Barbero, Ángel Terrón. Estreno: 10 de noviembre de 1984 en el Teatro Fígaro de Madrid.

"... En Sublime decisión, *la técnica de apurar el tópico hasta mostrar su inverosimilitud brilla continuamente en las frases. Trata de revelar el momento inicial en que la mujercita abandona sus aspavimentos de mocita casadera y se decide a trabajar para romper relaciones de dependencia... Con su burlilla, sus personajitos, su ingenuidad de niño que nunca quiso crecer, Mihura colaboraba tímidamente hacia los cambios sociales que se habían producido por dentro, porque la dinámica de vida iba por delante, pero que había que explicar bien a la burguesía que iba a ver su teatro. La reposición de ahora no tiene, naturalmente, ni ese incipiente valor social: pero le queda la gracia verbal y el dibujo costumbrista abultado..."* (Eduardo H. Tecglen. "El País". Madrid. 12 de noviembre de 1984).

"Hace Mihura una caricatura de la sociedad de final del siglo pasado, que ya nada tiene que ver con este final de siglo. La comedia ha

de ser, pues, comprendida desde la ironía. Y, sobre todo, no hay que dejarse engañar, como se dejó engañar en aquellos años cincuenta algún ilustre crítico y teorizador del teatro, creyendo que el autor aboga por la mujer. Basta la última escena de la comedia para advertir que la misoginia de Mihura, que amaba a la mujer y al mismo tiempo la temía sobre todas las cosas, lanza un dardo envenenado cuando va a caer el telón. Cinco futuras funcionarias reunidas arman un guirigay lleno de promesas... García Moreno es un magnífico director de actores y este trabajo lo ratifica. Buen gusto, sentido de los límites de la caricatura. Quizá debería acelerar el ritmo. Acortaría un texto algo largo y al darle más velocidad, chisporrotearía y haría reír más. Aún más, aunque no es fácil." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 11 de noviembre de 1984).

"...Una obra feminista, tratada con una sensibilidad poco corriente en la comprensión de las angustias y humillaciones, que la mujer debía y, aunque no se crea, aún padece, cuando su vida ha de estar condicionada, por los prosaicos problemas económicos, a un marido solvente..." (Julia Arroyo. "Ya". Madrid. 10 de noviembre de 1984).

BUENAS NOCHES, MADRE
De Marsha Norman. Dirección: Ángel García Moreno. Versión española de Miguel Sierra. Intérpretes: Mari Carrillo y Concha Velasco. Escenografía: Amadeo Sans. Estreno: 1 de agosto de 1984 en el Teatro Arango de Gijón. 14 de septiembre de 1984 en el Teatro Reina Victoria de Madrid.

"Un relismo implacable preside el órden tragicómico de Buenas noches, madre, *de Marsha Norman... El diálogo consiste en la explicación de la suicida y en el intento verbal —no tiene otro medio— de su madre para disuadirla. La idea de tragedia, el destino previsto que se cumple, está mezclada con un diálogo cotidiano, coloquial... Es un teatro de buena construcción, que apela al sentimentalismo directamente, esto es, un teatro menor. La probabilidad de tesis feminista de lo que puede ser la tragedia de la mujer en la vida cotidiana no es más que una sospecha no probada. La de que vivimos una vida arrasadora y sin sentido se pierde —si es que se ha intentado— en la casuística. La tensión agota un poco, a pesar de sus respiros; a veces la misma limpieza con que se lleva el desafío de la obra con dos personajes cansa y produce un cierto desprendimiento de la acción... Lo más interesante es la actuación directa y simple de las dos actrices, Mari Carrillo y Concha Velasco; y el orden implica solamente precedencia en la veteranía, no hay mejor ni peor. Hay solamente dos actrices muy buenas. Como las cortinas que se mueven por la brisa o el chocolate que humea en la cocina, las dos mujeres se mueven y hablan en la situación tremenda con naturalidad. O con naturalismo. Esta palabra se ha desprestigiado demasiado en los últimos años; sin embargo, éste es un ejemplo de la enorme carga de trabajo, profundidad, sinceridad, autenticidad o emoción que requiere de los intérpretes..."* (Eduardo H. Tecglen. "El País". Madrid. 16 de septiembre de 1983).

Arriba, una escena de "El verdadero Oeste", de Sam Shepard. (Foto: Fernando Suárez), y "Sublime decisión", de Miguel Mihura. (Foto: Cabrera). En la página siguiente, Mari Carrillo y Concha Velasco interpretan "Buenas noches, madre", de Marsha Norman. (Foto: Cabrera). Tres producciones de Ángel García Moreno.

"...Primero fue en el American Repertory Theater, de Cambridge, Massachusetts (allí se estrenó en diciembre de 1982) y, más tarde, pude ver su presentación en Broadway, donde ha permanecido, hasta hace unos meses, desde marzo de 1983... El montaje madrileño copia exactamente el de Boston, que luego se trasladó a Nueva York. Tanto la escenografía como el vestuario, la concepción de los personajes y hasta el mismo programa de mano son pura y simplemente recogidos de la producción norteamericana. La obra queda, el trabajo de los actores está ahí, pero no se consigue la tensión de ver el propio mundo descomponiéndose ante los ojos del espectador español: la distancia la establece el universo mismo de la obra que convierte la acción en cosa de otros ("estos americanos...") ..." (Ángel Berenguer. "Liberación". Madrid. 14 de enero de 1985).

"...La verdad sobrecogedora está en la acción dramática que permite "entender" —y sentir— que ese querer morir es la plenitud del querer vivir, o, si se quiere, un querer vivir en plenitud; al otro lado, ese querer salvar "al suicida" es un querer salvarse "a sí mismo".
La consecuencia más inmediata, la consecuencia "dramática" se entiende, es la aparición "real" del Egoísmo y de la Magnanimidad. Pero hemos invertido la secuencia, hemos dispuesto que aquello que parece no lo sea. Hemos conseguido, en fin, trascendentalizar el drama.
De ahí el acierto de Miguel Sierra de "importarnos" con esta obra. Salvar una vida es mucho pero salvarnos como Cultura frente a la Hipocresía circular que nos envuelve es la culminación de toda una filosofía occidental al uso..." (Enrique del Pino "Diario Costa del Sol". Málaga. 5 de octubre de 1985).

"...Dos personajes excesivamente simples, porque con este planteamiento y esta situación la vecina del quinto nos podía haber contado su propia historia con mucha más pasión y sentimiento. Y aquí no sucede nada de esto. Buenas noches, madre, *es una obra plana, al espectador no le sorprende nada de lo que en ella sucede. Está bien construida, pero todo es puro oficio; falta la magia del arte, que nos agarra a la butaca porque lo que se dice y se hace en la escena nos conmueve y nos sorprende hasta el punto de redescubrirnos a nosotros mismos con nuevas señas de identidad..."* (Julia Arroyo. "Ya". Madrid. 16 de septiembre de 1984).

EL VERDADERO OESTE
De Sam Shepard. Dirección: Ángel G.ª Moreno. Versión castellana: Enrique Llovet. Escenografía: Amadeo Sans. Iluminación: José Luis Rodríguez. Intérpretes: Pedro Civera, Miguel Arribas, Ángel Terrón, Margot Cottens. Estreno: 9 de abril de 1985 en el Teatro Infanta Isabel de Madrid.

"...¿Qué es El verdadero Oeste? *Entronca con la tradición de O'Neill y Tenesse Williams. Es decir, con un realismo que nunca descuida la lucha psicológica, la revelación progresiva de las razones últimas de los personajes. La sordidez de los valores sociales norteamericanos —el éxito y el dinero como bienes supremos—, la soledad subsiguiente, el fracaso de cualquier relación humana a partir de la misma familia, la violencia permanente.., todo eso anda mezclado en lo que son ya los grandes documentos del desencuentro.*
Documentos cuyo apasionamiento —como muy bien señala Llovet, el autor de la versión de la obra de Shepard— implica algo así como la frustración de ese viejo proyecto que un día se llamó el sueño americano *(...) El problema de una obra como ésta es que necesita unos intérpretes no sólo extraordinarios, sino hechos a este realismo psicológico. Y Ángel García Moreno, pese al amor y cuidado de su trabajo, no ha contado con ellos. Supongo que debe ser muy difícil. Pero la obra es de las que no permiten el menor desajuste, de las que exigen interpretaciones de una profunda y patética autoridad".* (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 13 de abril de 1985).

"...Veinte años ha tardado Samp Shepard en recorrer la distancia entre los teatritos revolucionarios del llamado off off Broadway *y la calle del Barquillo, de Madrid.* True West *supone una especie de descenso a la realidad desde un teatro casi fosforescente, un teatro de alucinaciones, de vuelos con LSD, que es el de sus obras de los años sesenta, como* Chicago, *un acontecimiento de* La mama, *en 1966, o* El nuevo cuerpo *—traducción literal— en la que el propio Shepard hacía el papel principal, el papel de un visionario... traducido con rigurosa fidelidad el texto, García Moreno ha compuesto* un show *con los dos personajes. Una gama corta, pero intensa, de variantes situacionales. Arribas da con plenitud el tipo del desarraigado , el violento, en su admiración empozoñada de odio al hermano. Tanto su físico como su apostura, su expresión corporal están cargadas de agresividad que se descarga en burla, provocación desprecio, adulación. Un trabajo sobresaliente. Civera*

tiene un personaje quizá más difícil, puesto que supone la contención, el menosprecio que se oculta, el pactismo, hasta que el cambio de situación le obliga a asumir una personalidad que pretende rivalizar con la del hermano, más fuerte, menos manipulado por la cultura. Un valioso esfuerzo del actor..." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 11 de marzo de 1985).

PRODUCCIONES ARAGÓN, S. A. Madrid

BARNUM

De Cy Coleman, Michael Stewart y Mark Bramble. Adaptación española: Emilio Aragón y Jaime Azpilicueta. Dirección y coreografía: Buddy Schwab Schwab. Escenografía: David Mitchel. Intérpretes: Emilio Aragón, Clara Morales, María Fleta, Michelle Mac Cain, Iñaqui Guevara, Toni Carrasco y Marta Valverde. Estreno: 28 de septiembre de 1984, en el Teatro Monumental de Madrid.

"...Aquí nos encontramos con un asombroso espectáculo. Un espectáculo poseído de la mejor disciplina escénica y envuelto en los mejores y más atractivos números circenses, con un entrelazamiento de amor y aventuras del más fino sentimentalismo. El libro es de Mark Bramble y la música de Coleman, según adaptación castellana del propio Emilio Aragón y del director Jaime Azpilicueta. Creo que han logrado ambos una puesta en escena y una feliz adaptación para nuestro público, con lo que se ha conseguido un gran espectáculo, el "mejor espectáculo del mundo" servido con la mayor alegría en un escenario, como ya hemos anticipado, con la mayor elegancia y disciplina.
Y ¿quién entre nosotros mejor que este joven llamado Emilio Aragón para interpretar el muy difícil personaje central? Sin duda, este hombre nacido en el gran mundo del espectáculo (...) es el que ahora nos deleita "en directo" desde el escenario del Teatro Monumental..." (M. Díez-Crepo. "El Alcázar". Madrid. 4 de octubre de 1984).

"...El circo, convertido ahora en musical, sigue siendo el espectáculo más triste del mundo (este de Barnum, ni siquiera tiene buenos payasos), pero ofrece dos ventajas considerables: la infantilización de las multitudes y la afluencia de las familias. Hay que hacer espectáculos (frente a la competencia atroz de la televisión) a los que no se pueda ir solo. Espectáculos para llevar a toda la familia, de los nietos a la suegra, pasando por las cuñadas. Son más entradas. (...) Lo que pasa es que el circo teatral está sin resolver, como la ópera lleva dos siglos sin haber encontrado su fórmula, y sigue siendo un monstruo bifronte. El Barnum *español, madrileño, es todo eso, pasado por la modestia nacional de nuestro show/business, más un tipo de moralismo dominical que aquí no acaba de entenderse (los puritanismos son locales, distintos en cada país, incluso en cada aldea, pues que no responden a ningún concepto superior y general)..."* (Francisco Umbral. "El País". Madrid. 17 de abril de 1985).

Dos escenas del musical "Snoopy", dirigido por Emilio Aragón. (Fotos: Miguel Zavala).

SNOOPY

Musical basado en la tira cómica "Peanuts" de Charles M. Schulz. Dirección: Emilio Aragón B. Intérpretes: Amparo Bravo, Ángel Cammarata, Raúl Cardinali, Susana Egea, Miryam Fultz, Antonio León y Juan Carlos Martín. Estreno: 2 de abril de 1985, en el Teatro Alcázar de Madrid.

"Desde hace algún tiempo, tanto en el cine como en el teatro, abundan las referencias a las "tiras cómicas". (...) De la mezcla surge un género híbrido en el que, de algún modo, se invierte el camino de la tira cómica, se rompe su síntesis para intentar construir, con una serie de retazos, el "mundo total" del dibujante. (...) La presencia de Emilio Aragón B. en la dirección de la versión española quizá le añade alguna dimensión. Se trata de una acusada personalidad en la historia del circo y el montaje lo trasluce. Los actores emplean una técnica que nos recuerda a los clowns. Con lo que, en definitiva, este musical viene a ser una serie de "números", o de tiras, unidos por la persistencia de los personajes y de un mismo espíritu, interpretado por un reducido y entregado número de actores-payasos, que cubren, sin problemas, las exigencias de Schulz..." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 17 de abril de 1985).

"...Ni Schulz ni Aragón se han molestado en inventar un argumento. Se limitan a encadenar pies de viñetas que son chistes, relámpagos cómicos, menudas reflexiones, escenas breves del vivir cotidiano de los niños y el perro en un mundo conflictivo al que no asoma el drama, en una sarta de canciones, bailes, juegos, diálogos instantáneos en un solo escenario, cuyos cambios son el día y la noche, las nubes y las estrellas, la calabaza por el cielo, apenas pretextos espaciales, indicaciones mínimas para la sucesión libérrima de escenas en las que van dibujándose las personalidades de Lucy, la niña repipi; Charlie, el tímido soñador; Pecas Patty, la apenas núbil enamoradiza; Sally, la traviesa; Lino, el poeta sin saberlo; Emilio, el transformista, el multipersonaje pantomímico, y Snoopy, el perro descontento, el perro filósofo que quiere ser escritor, más humano que los niños..." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 9 de abril de 1985).
"...Desde su nacimiento, hace algo más de treinta años, en un periódico de tirada media, tanto Snoopy *como Carlitos y el resto de su pandilla, han ido madurando y sorprendiendo. Su humor se ha ido volviendo más inteligente, en correlación con la dinámica del entorno social. Ha habido momentos en que "Peanuts", exportada a decenas de países, ha llegado hasta la frontera misma de la contracultura.*
El propio Schulz fue el encargado de escribir el libreto del musical Snoopy, *estrenado hace un par de temporadas en Broadway y después en Londres. (...) Se echa en falta que este musical no tenga un argumento definido. Es una suma de los argumentos, de los mensajes, muy sintetizados que Schulz ofrece en sus populares tiras. La ternura, no obstante, es el hilo conductor de esta simpática función para mayores y pequeñitos. Es una ternura que rebasa los límites del escenario, aunque para ello resulte obligado hacer una permanente abstracción de la imagen que tenemos de los siete personajes de la tira..."* (Javier Parra. "Ya". Madrid. 4 de abril de 1985).

PRODUCCIONES ARRIBAS. Madrid

LAS CORSARIAS

Del Maestro Alonso. Libro de Paradas y Jiménez. Nueva versión de Manuel Paso. Figurines: Jesús de Astorga. vestuario: Antonio del Río. Dirección musical: Fernando G. Morcillo. Dirección escénica: Justo Pastor. Intérpretes: Mari Carmen Marcos, Laura River, Emi Alcalá, Carlos Marcet, Sergio Raúl, Esteban Carmona, Tina Gessa, Teresa, Isabel, Pablo de Andrés, Tente Barrachina, Federico Blanco. Estreno: 7 de mayo de 1985. Teatro Pavón de Madrid.

"Hubo un tiempo, hace muchos años, antes de la guerra, antes de las coristas cargadas de lazos, de las abstracciones, de las historias finas y de los equívocos de sal gorda, en los que, al parecer, la revista, en sus diversas formas, era un género abierto, elemental, ligeramente crítico y hasta divertido. (...) En la desorientación general de nuestras carteleras —¿qué quiere el público?, ¿dónde está el público?, ¿quién es el público?—, un par de teatros han recurrido a estos viejos títulos, Las corsarias *y* La corte del Faraón. *Lo han hecho con una tosquedad que nos libra de cualquier mediación y de interpretación intelectual. Supongo que, más o menos, así debieron ser en su día estos ingenuos espectáculos,*

que conservan, sin embargo, más allá de su absoluta mediocridad, la atmósfera de viejas épocas en las que los hombres y las mujeres no estaban en el mundo para hacer feos pecados.
Supongo que son espectáculos viejos, que congregan a un público maduro, tentado por la melancolía del espectáculo o la simple nostalgia de su título. Pero está bien que estas pequeñas diversiones del pasado, un día afeadas y encumbradas por los gerentes de la reserva espiritual, vuelvan a nosotros para mostrar su cordial insignificancia". (J. Monleón. "Diario 16". Madrid. 25 de mayo de 1985).

"...Las corsarias, una piececilla verderona a cuya sola mención los cuarentones, con una lucecilla insana en la pupila, se afilaban las puntas del bigote.
Manuel Paso, maestro en estas tareas, ha reexpedido hacia la actualidad el viejo libro de Paradas y Jiménez, haciendo un "disgest" baratito para estos tiempos. (...) Viene a decirse el texto, antaño picarón, hoy trasnochado, ante teloncillos de boca y, por contraste, los números musicales, las más de las veces, ante cortinas, con lo que la retórica del género resulta trastocada y empobrecida.
Tony Rama, cómico de cafe-teatro, de salas de fiesta, hace del pícaro fray Canuto, un refrigerado de Cantinflas. (...) Carlos Marcet queda poco flamenco y sobrado de barba, y Sergio Raül, que tiene voz y podría cantar, no canta y hace un mariquita convencional que se viriliza de repente sin que haya establecido antes algún dato que justifique la sorpresa. (...) La primera vedette, Teresa Pajares, joven y ya opulenta, resulta menos como cupletista a los madriles que como "Chica de la maleta" en los fastos de Evita, pero canta con garbo el famoso pasodoble del soldadito español, pobretón de coreografía y escenografía, "Las trovadoras" y otros números célebres y carece de sugestión como capitana corsaria pese a su evidente preocupación por enseñar muslo al respetable.
Laura River, que es todavía una chiquilla y, según parece, hace sus primeras tablas, tiene una figura impresionante, es muy bonita y disfruta de la naturaleza de una gran vedette de revista, arrancada del árbol quizá un poco pronto. En cuanto se maquille mejor y se suelte, puede ser un trueno y merece la pena verla. Aprobemos el buen oficio de Emi Alcalá, esbelta y muy profesional, y pasamos con nostalgia la vista evocadora por las chicas de fila "¡Oh témpora...!"..." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 26 de mayo de 1985).

LA BLANCA DOBLE
De Paradas y Jiménez. Música: Maestro Guerrero. Dirección: Paco de Osca. Dirección musical: Maestro García Morcillo y Estela. Intérpretes: Luciana Wolf, Paco de Osca, Ana Gallarín, Toni Martín, Susana Egea, Jesús Castejón y Pedro Javier. Estreno: 24 de enero de 1985 en el Teatro Progreso de Madrid.

"...Efectivamente, estamos ante una obra del más divertido enredo; una pieza llena de situaciones cómicas y sorpresivas que el público no acierta a comprender cómo va a llegarse a un desenlace más o menos feliz. Tal es el ingenioso y cada vez más complicado enredo que nos llena de asombro, de interés y de risa saludable. Pero a esto tenemos que añadir unos números revisteriles alegres, vivos de inspiración salerosa, que se hicieron populares hace unos veinte años y que al resucitarlos ahora los recoge el público con verdadera nostalgia y agrado. Recordemos el "Ay, qué tío", punzante ironía de motivos de actualidad, el "Moreno tiene que ser", "Los encajes de bolillo", "Agua de la Fuentecilla" (...) Estos, entre otros números más, todos de la más divertida y alegre traza que hace de este espectáculo un noble esparcimiento sin necesidad de recurrir a dichos de mal gusto..." (M. C. D. "El Alcázar". Madrid. 29 de enero de 1985).

"...Manuel Paso ha actualizado con tacto, sin permitirse mayores libertades, el libro. La música ha sido servida un tanto en píldora, puesto que los números se componen del tema musical estricto, servido por la menor combinatoria coreográfica posible, y las interpolaciones no producen ruptura temática, aunque en algún momento pongan una pausa excesiva en ciertas situaciones.
El argumento erótico y costumbrista carece de equívocos forzados. Los personajes son seres normales, apenas caricaturizados, mucho más por el vicio propio de los actores del género que por el diseño de los libretistas. Todo está pensado en la revista para la brillantez de los números musicales, muy variados y dispuestos para una larga escala temática. (...) Todo resbala dominado por la gracia musical de los números, no lujosamente servidos por un pequeño conjunto orquestal, que si persigue el estilo, el ritmo guerreriano, anda algo pobre de sonido. Quizá el recuerdo haya idealizado aquella Blanca doble, que nos divirtió y calentó los cascos hace cuarenta años..." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 1 de febrero de 1985).

"La blanca doble fue una obra gloriosa del teatro franquista: lo sigue siendo. Por aquel tiempo, el cardenal prerrenacentista de Sevilla, Segura, la mandó retirar de su diócesis porque le parecía soez, aunque en la instrucción dejaba a salvo la calidad de la música del maestro Guerrero. (...) La actualización —que responde a una tradición del espíritu satírico del género que no se podía cumplir precisamente cuando no había democracia— representa al mismo tiempo una retroacción: la devolución del tomo franquista de aquella estética..." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 28 de enero de 1985).

PRODUCCIONES CAFÉ CLACA. Valencia

MARGOT FOLLIES 85
De Juli Leal y Rafa García. Dirección: Juli Leal. Intérpretes: Margot y Clara Esmeralda. Estreno: 28 de febrero de 1985. N.º de representaciones: 116.

"(...) Conocer a Margot, ver actuar a Margot, ha significado para mí una doble sorpresa. Sorpresa por su calidad humana, pero, sobre todo, sorpresa —y satisfacción— por el buen gusto y talento que derrocha en todas y cada una de sus intervenciones sobre el escenario. Que Margot es un artista que aspira a ampliar sus registros y sus posibilidades nos lo muestra esta aventura, en la que, de la mano de Juli Leal, y asistido por esa otra gran profesional que es Clara Esmeralda, no dudó en embarcarse". (Rodolf Sirera, programa de mano).

PRODUCCIONES DANI COHEN. Madrid

CABALLITO DEL DIABLO
De Fermín Cabal. Director: Ángel Ruggiero. Espacio y luz: Ramón Sánchez Prat. Intérpretes: Ángel Alcázar, María Luisa Borruel, Iñaki Airrera, Blanca Apilánez, Isabel Ordaz, Nacho Novo, Rafael Contreras, Carmen del Río. Estreno: 10 de mayo de 1985 en la Sala Goya del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

"...Algunos críticos han visto, tanto en la película como en la obra de teatro, un afán muy didáctico.
—No hay pretensión consciente de moralizar sobre este tema, en el sentido tradicional de la palabra. Pero ocurre que cada cual hace una lectura personal de sus obras. Si una persona no se ha enamorado nunca, no puede entender una película de amor. Las drogas como experiencia quedan a un nivel muy profundo en el ser humano porque es algo que marca y que no siempre se puede entender. Luego existe un nivel más superficial, enmarcado en un contexto sociológico, que da lugar a las opiniones de los críticos. Caballito del diablo es una obra deliberadamente alejada de la moraleja, del sermón, porque lo más importante es transmitir una experiencia. Yo trabajo más sobre la verdad que sobre la moral porque pienso que la verdadera moral es la que se ajusta a la verdad. (...)
—¿Te consideras escéptico con respecto a la erradicación de la droga en el futuro?
—Hay que ser bastante escéptico porque ahora toma unas dimensiones realmente importantes y es como para no frivolizar. Tanto en la obra como en mi película yo expongo el tema y cada uno que piense lo que le conviene..." (Javier Parra. "Ya". Madrid. 6 de junio de 1985).

..."Afronta Caballito del diablo nada menos que el tema de la droga, en un grupo de jóvenes desarraigados. Tema actual, importante, pero difícil. El autor sabe evitar muchos escollos: moralina, efectismos melodramáticos...
La cualidad más evidente de Fermín Cabal es su habilidad técnica. Frente a tantas buenas intenciones más o menos vanguardistas que desembocan en auténticos bodrios, él sabe construir una función. Aquí lo advertimos una vez más: dibuja personajes vivos, crea situaciones verosímiles, sabe dialogar con eficacia y con gracia, dosifica la progresión dramática. Todo ello, dentro de una estética básicamente realista y referido a algo que, por muchos conceptos, no podemos sentir lejano. A pesar de la apariencia, es, en el buen sentido, una obra clásica.
Quizá en ello radican también sus límites. Uno desearía un poco más de profundidad, de calado humano, de vuelo poético.
Me sorprende que el público se ría con algunas frases ingeniosas, sin advertir, quizá, el fondo profundamente trágico. Y me emociona

más la parte final, con sus fatalismo romántico..." (Andrés Amorós. "Diario 16". Madrid. 18 de mayo de 1985).

"...La obra no pertenece al teatro de experimentación o de vanguardia: la libertad de presentarla en escenas sueltas es clásica. La experimentación está en la forma de presentarla. Es una pista a nivel de suelo; la luz es directa y hay cuatro televisores en las esquinas, que al principio recogen el telediario del día y, hacia la mitad de la obra, un vídeo que continúa la acción.
El mayor acierto del director Ruggiero está en el tono de la interpretación: coloquial, íntimo. Aunque le perjudique la escasa capacidad acústica de la sala y el que siempre haya un grupo de espectadores a quienes los actores dan la espalda, con consiguiente deterioro de las frases, poco a poco los intérpretes se entonan y el espectador acomoda su oído, y el resultado es muy bueno.
Los ocho actores ofrecen una representación excelente, sin vicios profesionales..." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 14 de mayo de 1984).

"...Fermín Cabal maneja con admirable soltura y expresividad el lenguaje más directo, más limitado y, por eso mismo, más hondo y más real-realista, del suburbio humano de la droga. Sus personajes son patológicos. Seres atormentados, caídos en esclavitud desde unos códigos de liberación de lo establecido, que los hunde implacablemente en lo transgresor convertido en regla. (...) El peligro de esta estructura reside en caer en una cierta indeterminación. La obra cae en él. En el fondo, la galería de personajes es como un juego de espejos. Todos se reflejan en todos. Todos constituyen facetas apenas diferenciadas de un sólo ser destruido por el equivocado concepto de la libertad y por la droga. Ahí radica la moral de la pieza, su condición de testimonio en el que el autor agota la documentación extraída directamente de la veta de la realidad..." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 11 de mayo de 1985).

PRODUCCIONES ESPRONCEDA 34. Madrid

RUNAWAYS

De Elizabeth Swados. Dirección: Manuel Manzaneque. Versión: Equipo 34. Escenografía: Equipo 34. Producción: Equipo 34. Dirección musical: José Luis Tierno. Intérpretes: Marisol Abad, Amparo Bravo, Pilar Coronado, Jesús Daniel, César Diéguez, Luis Fúnez, Miryan Fultz, Maida Garca Lao, Mary Luz Lence, Juan Carlos Martín, Resu Morales, Montserrat Palmero, Susana Uribarri, Flavia Zarzo. Estreno: 15 de septiembre de 1984 en el Teatro Espronceda de Madrid.

"...El tema de esta pieza dramática tiene la tremenda actualidad de la escapada de los jóvenes de su casa buscando una atención más cordial, buscando algo que llene sus vidas, pero que desgraciadamente donde vienen a caer es en un mundo peor. He aquí la temática de esta obra original de Elizabeth Swados, estrenada con gran éxito en Nueva York el año 1976. Este espectáculo, tan lleno de dramática actualidad, lleva una serie de bellas canciones que marcan un ritmo lleno de atracción.
Uno piensa en este drama, y tras una serie de consideraciones, a las que nos conduce la acción, el diálogo, las situaciones, los encuentros, el ritmo musical de la obra, una tesis que nos va haciendo meditar en muchos problemas responsabilidades, uno llega a la convicción de que lo que nos falta en este mundo de absurdos y "filosofías" más o menos escapistas, lo que nos falta es el concepto cristiano del amor. (...) Estamos ante una obra muy interesante, una obra bien hecha que puede hacer meditar a todos los que pasen en buena hora por la salita del Espronceda-34 dentro de un espectáculo totalmente ajeno a la frivolidad ambiente..." (M. Díez-Crespo. "El Alcázar". Madrid. 3 de octubre de 1984).

"...Runaways *es un violento aguafuerte trazado mediante el contraste de unas situaciones, que son los trazos negros, y unos movimientos musicales, que son los claros. Explosivo claroscuro. Grabado más que goyesco de un mundo suburbano del que nosotros tenemos ya gérmenes todavía pequeños, pero ya sumamente infecciosos en zonas como el barrio de Malasaña. El Bronx es un alto múltiplo de esa célula todavía primaria madrileña. (...) Digamos, pues ahora que* Runaways *es antes un drama musical que una comedia musical y que es un drama duro, violento. El texto está vertido a un idioma muy directo, cuajado de tacos, de palabrotas, sin duda extraídas de un cuadro realista, pero que a veces chocan un poco. (...) Runaways es un alegato cargado de tensión. Una denuncia que culpabiliza a los mayores, a través de ellos a la sociedad, de la marginación delictiva de tantos y tantos*

"Caballito del diablo", de Fermín Cabal, bajo la dirección de Angel Ruggiero. En la página siguiente, "La zapatera prodigiosa", de García Lorca, en dirección de Alfredo Mañas. (Fotos: Fernando Suárez).

"caballos desbocados" como engrosan en las grandes ciudades las legiones de la miseria y el delito..." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 22 de septiembre de 1984).

LA ZAPATERA PRODIGIOSA
De Federico García Lorca. Dirección: Alfredo Mañas. Música: Federico García Lorca. Coreografía: Felipe Sánchez. Pianista: Carmen Rosa Capote. Vestuario: Cornejo. Producción: Espronceda 34. Intérpretes: Carlos Pereira, Laura García Lorca, José Luis Villacañas, Fernando Delgado, Carmen Cervera, Pilar Quebrada, Alfonso Castizo, Rodrigo Mañas, Pepita Martín, Achero Mañas, José María Escuer, Emilio Fornet, José Antonio Ceinos, Yolanda Rey, Felipe Ávila, Ana Riera, Esperanza de la Torre. Estreno: 14 de marzo de 1985 en el Teatro Espronceda de Madrid.

"La zapatera prodigiosa, *calificada por Federico García Lorca de "farsa violenta", entra de lleno en el teatro de títeres. De unos títeres de carne y hueso, si se quiere, pero sujetos a las convenciones, al lenguaje y a los comportamientos del teatro de cristobitas, al que dedicó Federico una parte nada desdeñable de su obra.*
Es un teatro de vieja tradición popular en el que todo es posible, donde todo es extremoso y súbito, donde no ha lugar para la psicología y donde los conflictos se vuelven ingenuas estampas de aleluya.
El problema, el grave problema, de un teatro así, una vez que abandona su marco natural para meterse en un escenario profesional, es la absoluta necesidad de conseguir la frescura a través de un riguroso y consciente refinamiento. (...) Acierta Mañas, su director, en la limpieza y sencillez con que plantea el juego, con que nos pide que entremos en la historia. Pero falta luego, en sus intérpretes, en las imágenes, en el empaste general de la representación la calidad y el ángel que corresponde a este empeño..." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 23 de marzo de 1985).

"...Sigue la pequeña obra maestra lorquiana jugando con el amor perdido y recobrado, con la figura de la mujer bravía y el marido apocado y fugitivo, y con esa presencia de un pueblo murmurador, gazmoño, ingenuamente agresivo, y la lejanía del duelo de navajas; los temas que luego, en la madurez de Federico García Lorca, estarían siempre como fondo trágico de sus grandes obras. Sigue en pie en La zapatera prodigiosa, *sobre todo el lenguaje, la gran belleza del idioma, el lirismo, el humor tranquilo. Estamos ante una farsa violenta y, al mismo tiempo, suave y risueña. Mañas ha hecho una versión sencilla, con abundancia de canciones y bailes. En la interpretación resaltan, como es lógico, los valores de Fernando Delgado, la buena dicción de José María Escuer y de Pepita Martín, que tienen el viejo oficio de colocar sus frases de forma que los efectos del texto lleguen a todos..."* (E. H. T. "El País". Madrid. 21 de marzo de 1985).

"...Laura García Lorca es una bonita joven que presta a la zapaterilla el encanto de la simpatía, fina gracia y atractiva espontaneidad. Da la imagen de una muchacha soñadora, tierna, impulsiva y elemental, que le va muy bien al personaje. Y sale airosa en su debut como actriz en España, aunque todavía le falte cierta madurez escénica, que suple con su peculiar atractivo y una más trabajada voz.
El montaje, sin embargo, adolece de cierta sosería, imputable creemos a una dirección que no ha marcado el ritmo de la función con la vitalidad requerida y produce altibajos en la tensión dramática, confundiendo a veces la "bulla" con el chisporreteo de gracia y alegría que pide el texto..." (Julia Arroyo. "Ya". Madrid. 16 de marzo de 1985).

"...El riguroso respeto al libreto, la inocencia buscada en el montaje, no significa, naturalmente, que se haya adquirido un salvoconducto hacia el acierto. Lo que ocurre es que los hallazgos de Lorca neutralizan, casi siempre, los errores. La aceptación del libreto tal como fue escrito, no debe llevar a la convención, a un mero trámite de entradas y salidas de personajes.
Lo más grave de esas convenciones es la interpretación, asumida con acomodaticios tics, por los principales actores, aunque también se logren momentos especialmente brillantes, con la ingeniosa creación de Don Mirlo, hecha por el veterano Emilio Fornet.
Desconocemos si la presencia de Laura García Lorca, sobrina del autor (en el papel de zapatera), ayudará en la necesaria operación publicitaria de esta empresa, pero la verdad es que esta actriz necesita todavía formación, estudio, práctica, para no quedar perdida en el escenario, para dar encarnadura a una mujer como la prodigiosa zapatera, e incluso para que su correcta vocalización y descontrol de la voz no tire el texto de su tío..." (Enrique Centeno. "Liberación". Madrid. 19 de febrero de 1985).

PRODUCCIONES FELIPE CUATRO (Madrid)

EL CAMINO VERDE
De Juan José Alonso Millán. Dirección: Alberto Closas. Escenografía: Toni Cortés. Coreografía: Mario Watusi. Intérpretes: Alberto Closas, Julia Gutiérrez Caba, Alfredo Alba y Concha Tejada. Estreno: 16 de noviembre de 1984 en el Teatro Marquina de Madrid.

"...No es nuevo eso del choque o enfrentamiento generacional. Pero sí es nuevo, trepidante de realismo satírico y lleno de humor, el enfoque y especialmente la viva, divertidísima estampa en doble edición que el autor pone ante los espectadores, en el doble choque de Pilar con Bogart, el músico el pasota, el "emporrado" novio amante de su hija, y de Eduardo, el notario, con Carmina, la pasota, la emporrada hija de Pilar y novia-amante de Bogart. (...) La destreza coloquial de Alonso Millán, la sencillez en la construcción, la facilidad de la réplica oportuna, están al servicio de una descripción precisa, vivaz, graciosa de dos generaciones, de dos mundos que no pueden entenderse porque piensan y se expresan desde puntos de partida radicalmente diferentes.

Y el problema planteado no por ser abordado sin moralina, sin afán de transcendencia, sin dramatizar, deja de reflejar una realidad inmediata, sin distorsión en un primer acto levísimo, rápido que transcurre entre situaciones paralelas, repetidas y pese a ello perfectamente diferenciadas en una progresión de irresistible comicidad.

El segundo acto se desliza hacia la caricatura. Eduardo y Pilar han pasado del escándalo y la indignación ante la degradación de sus hijos, a la curiosidad primero y a la complicidad después en sus mismos pecados. (...) Al servicio de ese texto que funciona como una ametralladora perfectamente engrasada, cuyos disparos hieren de risa a los espectadores y de ridículo a quienes se pasan de incomprensión, Alberto Closas y Julia Gutiérrez Caba realizan un ejercicio de alto malabarismo escénico..." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 23 de noviembre de 1984).

"Dice el propio autor que El camino verde *es, sobre todo, un motivo para ver actuar a la cabecera del reparto. Así es, en efecto, aunque no deje de ser triste que una actriz como Julia Gutiérrez Caba siga haciendo un tipo de teatro que empequeñece y banaliza su extraordinaria capacidad dramática. Ignoro las causas, pero la contradicción entre el valor teatral de la Gutiérrez Caba y la línea general de su repertorio es una de las sombras de la historia reciente de la escena española. Yo no sé el grado de verdad que pretendía introducir Alonso Millán en su historia. Temas como el de la droga o el de la relación entre padres e hijos no parece que sean los más idóneos para divertir hoy al respetable. Sin embargo, la comedia se las arregla para que el "rollo" sea una divertida sucesión de atrocidades y una exhibición de tópicos verbales y gestuales. Franciso Ors intentó acercarse dramáticamente al mismo mundo en* El día de Gloria. *Ahora lo hace cómicamente Alonso Millán, deshumanizando al máximo los personajes, haciendo de ellos un "motivo" para la actuación de Closas y la Gutiérrez Caba. No es de extrañar, pues, que la comedia se hunda cuando se nos quiere interesar por lo que allí se cuenta. Y, en cambio, que divierta cuando los citados actores, y muy singularmente Alberto Closas, hacen gala de su histrionismo..."* (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 1 de diciembre de 1984).

"Al derecho y al revés", de Michael Frayn. (Foto: Fernando Suárez).

PRODUCCIONES FRANCISCO SALINAS (Madrid)

AL DERECHO Y AL REVÉS

De Michael Frayn. Dirección: Alexander Herold. Adaptación: Juan J. Arteche. Escenografía: Emilio Burgos. Producción: Francisco Salinas. Intérpretes: Amparo Baró, Paca Gabaldón, Manuel Zarzo, Alberto Bove, Luisa Armenteros, Luis Lorenzo, Paula Sebastián, Joaquín Kremel, José María Pou. Estreno: 11 de noviembre de 1985 en el Teatro Alcázar de Madrid.

"...En rigor, la comedia es mucho más que un vodevil. El autor instala la acción en dos planos de realidad. El plano más inmediato es de unos actores que ensayan y representan un vodevil. El segundo plano, el vodevil mismo representado. Si llevásemos el análisis de realidades superpuestas, descubriríamos un plano anterior a los otros dos. Aquel en que unos actores reales, los Baró, Zarzo, Pou, interpretan a unos actores imaginarios, los Dotty, Lloyd, Freddy, que interpretan a los personajes de un vodevil.
Diabólica, ingeniosa combinación. En el primer acto el espectador conoce a los actores y sus problemas personales. Ahí hay una sátira zumbona del autor contra los actores, que se prolongará durante toda la comedia. (...) Frayn desencadena un diabólico torbellino de puertas que se abren y se cierran, que no se deberían cerrar y se abren, que se abren y no se deberían abrir; de flores que no van a su destinataria; de botellas de güisqui que vuelan hurtadas al actor dipsómano; de trucos, caídas, trampas, choques personales de los actores, y maneja esa verdadera revolución de humor, de anotaciones satíricas, de más que alfilerazos, puyazos a la vida de entre bastidores, con una inventiva extraordianaria, con una agudeza arranca las ovaciones y con una exigencia de ritmo, agilidad, coordinación a los actores, que produce carcajadas y ovaciones en una cascada irreprimible.
Rara vez una comedia, con ese difícil juego del teatro dentro del teatro, ha sido escrita con destreza análoga a la que nos deslumbra en la comedia de Frayn. Si los personajes del vodevil, los convencionales del género y sus situaciones, son deliberadamente tópicas y desternillantes, los caracteres de la otra comedia imbricada, la de los actores, están observados magistralmente..." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 14 de noviembre de 1984).

"En la vieja y gloriosa tradición del teatro en el teatro, de personajes que representan para otros personajes, la comedia Al derecho y al revés *es, ciertamente, una variante original. (...) La habilidad matemática del autor explica los premios y elogios que ha merecido su comedia. Al mismo tiempo, como suele ocurrir en este tipo de empeños, el ingenio acaba siendo un fin en sí mismo, con las carencias que ello suele acarrear. Uno sale del teatro como después de escuchar a un buen retórico de poca sustancia. Actores y director consiguen que la pirueta funcione. Sólo que el juego, por deshumanizado, jamás nos compromete".* (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 17 de noviembre de 1984).

PRODUCCIONES GABRIEL SALAS (Madrid)

REBELIÓN EN PRESIDENCIA

De Germán Álvarez Blanco. Emilio Hernández. Escenografía: Alfonso Barajas. Vestuario: Paco Casado. Música: Manuel Pacho. Producción: Gabriel Salas. Intérpretes: Victoria Vera, Juan Luis Galiardo, Paco Cecilio, María Elena Flores, Ramón Pons. Estreno: 20 de febrero de 1985 en el Teatro Infanta Isabel de Madrid.

"El tema de la mujer que, cansada de ser juguete de los otros, decide vivir su propia vida y opta por la libertad lo expuso ya en teatro hace un siglo Ibsen en su soberbia Casa de muñecas. (...) El tema, a pesar del tiempo transcurrido, tiene su vigencia y resulta goloso para los escritores. Ahí está en el escenario de la Comedia Hay que deshacer la casa, *que trata el mismo asunto con otro punto de vista y desarrollo. Y es el tema que ha tentado al periodista Germán Álvarez Blanco para su primera incursión en el teatro. (...) Lo que en las dos primeras obra citadas, con sus notables diferencias, era teatro, en* Rebelión en Presidencia *se queda en "foto-romance" animado, porque no hay una estructura dramática que lo sustente y el texto va en diálogos de dos en dos personajes, sin la tensión y las situaciones requeridas por el teatro, en un lenguaje pretencioso, burdo y pobretón. (...) Los personajes son la suma de una serie de tópicos: el presidente es una especie de "supermán" —subrayado por su indumentaria— atareado, sujeto a la técnica de ordenadores, vídeos y pantallas, con su secretario malo, malísimo, oportunista y aprovechón; una secretaria, que le dirige miradas tiernas. (...) Y luego están el posible y supuesto amante de la esposa, juguete de ésta, aunque al final la deje plantada por unos cuantos millones y un importante puesto. Y la protagonista, una débil mujer, que aunque al final nos enteremos de que es médico, está más cerca del prototipo de mujer-objeto..."* (Julia Arroyo. "Ya". Madrid. 22 de febrero de 1985).

"Había cierto morbo en torno al estreno de Rebelión en Presidencia, *obra a la que se suponía una cierta alusión a situaciones reales. Se despejó en seguida. No hay en ninguna democracia del mundo un presidente de Gobierno tan tosco y bruto casado con una señora tan histérica. La situación histórica más reciente que recuerda es la del tema de los herretes de la reina en "Los tres mosqueteros", no ya por el problema del tejido del adulterio en la cumbre y por la presencia de un personaje tortuoso que gobierna en la sombra, sino por una cierto concepto ingenuo y antiguo del poder y la corrupción. (...) Germán Álvarez Blanco es nuevo en el teatro. Esto puede haberle obligado a forzarse a una comprensión de la acción, que esquematiza los personajes y las situaciones, y las conduce al ridículo; a centrar el diálogo en frases lapidarias no menos ridículas. (...) La interpretación y la dirección se envician en el texto. Los personajes realistas en una situación inverosímil y reducidos a actos sin matices humanos no se resisten..."* (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid, 23 de marzo de 1985).

"...Germán Álvarez Blanco, a mi modo de ver, ha cometido dos errores (...) El primero, la introducción de ciertas pistas que, pese a su ambigüedad, parecen llegarnos a un lugar concreto y ante personajes concretos; inducción totalmente traicionada en la segunda mitad de la obra. (...) Y en cuanto al segundo error, igualmente grave, pero de orden teatral, radicaría en la excesiva literatura de la obra. La triste, melodramática y sucia historia del presidente, la presidenta y el amante de la presidenta se explicita verbalmente hasta la saciedad. No hay diversidad de planos en los personajes. Todos hablan y van a lo suyo con una linealidad que los esquematiza, que les da, por más graves que sean sus palabras y sus decisiones, una insuperable puerilidad..." (José Monleón. "Diario 16". Madrid, 26 de febrero de 1985).

"...Su temática es la conocida, ya sea en lo político, en lo comercial o en cualquier empresa, por el hombre entregado a su ambición con obsesiva fidelidad al ansia de triunfo y de infedilidad a la esposa. En esta ocasión no se trata de adulterio carnal, sino de lo que pudiéramos denominar adulterio espiritual o moral. El abandono o el desprecio de la esposa por el triunfo ardiente en lo profesional. (...) Tema siempre de actualidad, pero que, por supuesto, requiere un tratamiento escénico y una dialéctica más consistentes que lo que el autor nos ofrece en esta ocasión. Nos encontramos con un diálogo y unas situaciones un tanto ingenuas, lo cual nos lleva a la conclusión de que un asunto tremendamente dramático sea el encuentro con una obra muy inocente..." (M. D. C. "El Alcázar". Madrid, 22 de febrero de 1985).

PRODUCCIONES JOSÉ DE LUNA (Madrid)

¿QUÉ HACEMOS CON LOS VIEJOS?

De José de Lucio. Productor: José de Luna. Intépretes: Paco de Lucio, Máximo Astray, María Victoria Notario, Herlinda Feijoo, Antolín Pérez, Emilio Guardeño, Carmen Sorel, María José Losada, Rosa Mary, Pepe Sagan. Estreno: 27 de julio de 1985 en el Teatro Infanta Isabel de Madrid.

"Sin duda, José de Lucio fue un autor de piezas ligeras, a las que supo infundir un buen sentido teatral. Y, ahora, un buen intérprete de este tipo de piezas cómicas con sentido burlesco y sentimental del clima, un buen intérprete con aire popular. Paquito de Lucio nos ofrece esta obra que moderniza un poco esta época en que lo que se trataba de lamentar en otros tiempos, ahora adquiere caracteres aún más tristes y deleznables. Tal, el canallesco aburrimiento de los viejos por parte de familiares para divertirse o buscar alegremente sus vacaciones, en tanto en la triste vejez quedan arrumbados como trastos.
Obra llena de divertidísimas situaciones, al mismo tiempo que de ejemplarizantes mensajes. Una obra en la que asistimos a situaciones irónicas y gozosas que el público recoge con risas y aplausos. Una obra para el buen rato del verano en la que más de uno al reír podrá hacerse responsable de estas cosas..." (M. D. C. "El Alcázar". Madrid, 1 de agosto de 1985).

PRODUCCIONES JOSÉ OSUNA (Madrid)

¡MADRID, CLARO QUE SÍ!

De Arniches y otros. Dirección: José Osuna. Dirección musical: Rafael Ibarbia. Decorados y ambientación: Elisa Ruiz. Coreogrfía: Alberto Portillo. Intérpretes: Antoñita Moreno, Ondina, Carmen Rossi, Sonsoles Benedicto, Rafael Castejón, Alberto Fernández, Avelino Cánovas, Paco Racionero, Miguel Ayones, Mario Martín y César Diéguez. Estreno: 18 de mayo de 1985 en el Teatro Reina Victoria de Madrid.

"...Se trata de vivísimas estampas breves, algo así como acuarelas teatrales en las que Arniches dibuja prodigiosamente el pueblo de Madrid a comienzos de siglo con la pícara casualidad de que todo lo que en esos sainetes se dice es de aplicación a este, aparentemente nuevo, pueblo de Madrid, con utilitario, tele y "frigidaire" al que añadir en no pocos casos hotelitos en la sierra y en el que es imprescindible incluir el parado, ya por necesidad, ya por gusto.
Osuna se ha planteado el conjunto como un programa de televisión. Espacios rápidos, muy breves, en los que a veces se incorpora espontáneamentente el número musical y a veces aparece exento, como un intermedio. El resultado está lleno de agilidad que se acrece por la facilidad de los cambios de decorado..." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid, 31 de mayo de 1985).

"...Una mezcla nada ortodoxa, pero resultona para un público complaciente que lo que busca es pasar el rato, reírse y escuchar a una folclórica, con tablas suficientes y una voz que todavía sabe marcarse muy bien las caracoladas del flamenco popular. (...) No es espectáculo para exquisitos, ni lo pretende, sino festivo y popular para un Madrid veraniego, que todavía gusta de casticismo y otros pretéritos disfrutes, aunque en las verbenas impere la marcha rockera, porque aquí hay gente para todo". (Julia Arroyo. "Ya". Madrid, 24 de mayo de 1985).

"Ha elegido Osuna una serie de escenas que exhaltan el espíritu reformista del escritor alicantino, su afán de mostrar los elementos negativos del pensamiento popular de su época. Así, por ejemplo, satirizar la interpretación que los vagos hacen de las nuevas ideas "colectivistas" para justificar su pereza, o la chulería machista, o la tendencia a divertirse de las desgracias ajenas, o la hipocresía de quienes utilizan la "pasión" para soslayar lo razonable, o la recíproca desconfianza entre políticos y gobernadores, etcétera; imágenes todas ellas que nos remiten a una sociedad holgazana, inmóvil, ignorante y satisfecha, en la que las mujeres llevan la peor parte. (...) Lo curioso es que Arniches construye un Madrid popular a la vez siniestro y simpático. (...) El simple hecho de que este cavernario Madrid de Arniches pueda arroparse con el título de ¡Claro que sí! *es una prueba más de esta contradicción arnichesca, de esta ambivalencia, que, a fin de cuentas, entra dentro de las más rancias tradiciones del populismo y que supone una deformación tranquilizadora de la realidad. Si vivir en la pobreza y la ignorancia es tan gracioso, ¿para qué cambiar?..."* (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 15 de junio de 1985).

PRODUCCIONES JOSÉ LUIS TUTOR (Madrid)

HERMANO HOMBRE

De Joaquín Grau. Dirección: José Luis Tutor. Música: Ramón Femenia. Vestuario: Concha

San Isidro, Rafael Anciones. Producción: José Luis Tutor. Intérpretes: Juan Carlos Naya, Agustín Navarro, Carlos Almansa, Víctor Sandoval, Jesús Lorente, Julio Escalada, Ángel Fuentefría, Helena Fernán-Gómez, Mar Cruz, Analía Ivars, Carlos Marcet, Alberto Cuadrado, Ángel Ramos, Joan Llaneras, Fabio León, Manuel San Román, Miguel Mateo. Estreno: 19 de mayo de 1985 en el Teatro Reina Victoria de Madrid.

"En principio, las vidas de quienes más tarde fueron santificados no han debido ser fáciles. De hecho, un santo parece, por múltiples razones, un buen personaje dramático potencial. pero siempre, claro, que sea tratado como un personaje y no como un santo, que hablara, pensara y se comportara en términos humanos y no como un ser entregado a su estampita. (...) Ni la buena intención del director y los actores, ni el esbozado conflicto entre la "Iglesia de los pobres" y la "del poder", ni la defensa ecológica y profética del "hermano aire" o de las "hermanas agua y tierra" frente a los demonios de la polución, la guerra y la civilización tecnológica, se sostiene mínimamente en pie, diluido como está todo en una alegoría forzada, impuesta desde afuera, como si se tratara de una "galería de santos" para adoctrinar en una catequesis..." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 22 de junio de 1985).

"...Hermano hombre es una sucesión de estampitas escénicas donde se da una visión inocente de la inocencia misma de Francisco de Asís, obra que pretende ser polémica, de la intransigencia de la Iglesia contra el "poverello" y una final casi edénica de la muerte del santo. (...) Todo ese texto está impregnado de una enorme candidez y viene a ser más que una tensión dramática, un poemita, un cántico a la doctrina franciscana que coincide en el tiempo, aunque el autor no haga referencia alguna, de la fundación de sus "Frates Predicadores" en San Román de Toulousse (Francia) por el santo español de Caleruega Santo Domingo de Guzmán.
La composición escénica es lenta, propicia a la formulación del cuadro plástico. La organización acentúa el ritmo excesivamente pausado y permite una transición lentísima en los cuadros del segundo acto. (...) La interpretación diferencia, con línea muy neta, la infantilidad de los frailes menores de Francisco y la jerárquica rigidez de los prelados que defienden o atacan la figura del santo, del que Dante dijo que era "tutto seráfico ardore", comparándolo con nuestro Santo Domingo, "di cherubica luce uno splendore". La búsqueda de la inocencia absoluta deja casi en un recitado la interpretación de Juan Carlos Naya..." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 24 de junio de 1985).

"Tostón es una palabra muy descriptiva. La Academia dice que se aplica a una cosa fastidiosa y pesada, y en la definición entra esta apología de San Francisco que Joaquín Grau trata de estrenar desde hace doce años.
La intención es bondadosa: la santidad lograda por la humildad y la pobreza, el ánimo simple y el amor universal, frente a una Iglesia organizada en torno al fundamentalismo. De cuando en cuando, el santo de teatro se vuelve hacia el público para extender en él este mensaje, que abarca la defensa de la ecología, la condena del rearme y de otras formas depredadoras de la humanidad, acudiendo al amor evangélico y cristiano. (...) La simpatía de Francisco y sus frailes zangolotinos se nubla pronto por la penuria literaria y de composición teatral en que aparecen.
Los intérpretes no pueden ir más allá de lo que el texto les ordena, y por su parte la dirección escénica tampoco les saca brillo..." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 25 de junio de 1985).

PRODUCCIONES JUSTO ALONSO (Madrid)

¡NO CORRAN, QUE ES PEOR!

De Philip King. Adaptación de Juanjo Menéndez. Dirección: Juanjo Menéndez. Escenografía y vestuario: Manuel Mampaso. Intérpretes: María Luisa Merlo, Adriana Ozores, Amparo Valle, Gerardo Malla, Jaime Blanch, Félix Navarro, Pedro Valentín, Carlos Aranda y Mario Alex. Estreno: 28 de agosto de 1984 en el Teatro Maravillas de Madrid.

"Para que una obra teatral pueda considerarse inmersa en la mejor tradición del vodevil debe reunir algunos imprescindibles requisitos, como es que, tras una historia no excesivamente compleja, surja un hábil enredo amparado en la construcción y desmantelamiento de las situaciones y en un frenético ritmo en la acción, o en una combinación perfecta y limpia entre los movimientos de los intérpretes —continuas entradas y salidas— y la escenografía, y, por consiguiente, una dirección en extremo precisa.
Y estas son las más evidentes cualidades de ¡No corran que es peor!, *original de Philip King, que se ha estrenado en el Teatro Maravillas y que ha contado con la adaptación y la dirección de Juanjo Menéndez.*
En la dirección de Juanjo Menéndez, que además ha hecho un trabajo de adaptación ligero y chispeante, se aprecia el pulso y la gracia suficientes para sujetar el enredo y llevar a los personajes a un desenlace lógico y feliz, y ofrecer al espectador, en todo momento, esas dosis de sorpresas previstas que tan buen juego dan en este tipo de obras.
María Luisa Merlo, como Penélope, esposa del vicario, y Gerardo Malla, como el propio vicario, componen sus personajes con convicción, sin faltarles en ningún momento los toques precisos para hacerlos creíbles..." (S. E. "ABC". Madrid. 19 de agosto de 1984).

"...¡No corran, que es peor! *Sí, pero aquí todo el mundo corre, y tal vez el que menos corre sea el obispo, que no sale de su asombro al ver las cosas que ocurren en la casa del vicario. Estamos ante un espectáculo alegre, divertido, donde la risa y los equívocos tienen su asiento, y así el público va de sorpresa en sorpresa hasta llegar a un final feliz donde las cosas amablemente se aclaran. Y, ¡cómo no!, aquí las puertas ya de armarios como la de la casa entran matemáticamente en el juego. Pasatiempo logrado en esta edad que tanto necesitamos distraernos de tan graves problemas, les aconsejamos que no corran, que es peor. Pero, diviértanse en el Maravillas..."* (M. Díez-Crespo. "El Alcázar". Madrid. 22 de agosto de 1984).

"...Es un vodevil de curas —pastores anglicanos— en una vicaría: la mecánica de puertas, armarios, carreras, disfraces, equívocos, sorpresas y asombros no está tejida, como era clásico, en confusiones de maridos y amantes, sino de vicarios auténticos y falsos.
Teatro antiguo, incluso viejísimo. Pero habrá que añadir que también el público reacciona con antiguas o viejísimas carcajadas: los resortes no fallan esta vez.
El decorado, la interpretación, obedecen a esos esquemas de antes. Los gestos son naturalmente excesivos, ostensibles, como corresponde a la caricatura, y las voces están afinadas para este espectáculo, como la colocación de frases o los subrayados". (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 25 de agosto de 1984).

CINEMATÓGRAFO NACIONAL

De Adolfo Marsillach. Dirección: Adolfo Marsillach. Escenografía: Carlos Cytrynowski, Coreografía: Skip Martinsen. Intérpretes: José Sazatornil, Blaki, Yolanda Fars, Natalia Duarte, Mara Ruano, Alberto Fernández, Antonio Canal y Francisco Portes. Estreno: 4 de septiembre de 1984 en el Teatro de la Comedia de Madrid.

"...Marsillach se ha divertido con esta historia de un empresario teatral que busca una salida a su suicidio preguntando y preguntándose por aquello que le gusta al público y le dé el dinero suficiente para sobrevivir. Esta leve trama argumental de la comedia da pie a revisar nuestra zarzuela y desde ella llegar hasta el gran musical americano, pasando por la sicalipsis y el alborear del cine, en un desfile de números musicales, salpicados de comicidad y picarona intención, revestidos de buen gusto, sin procacidades ni excesos.
Marsillach ha realizado un montaje de lujo, sin reparar en gastos, lo que contribuye decisivamente a la necesaria vistosidad de este tipo de espectáculos.
Pero queda la incógnita de saber si esto es lo que el público de hoy quiere. Cuentan que el género chico nació de la necesidad de atraer un público remiso al teatro y tuvo éxito. Sucedió en otra época..." (Julia Arroyo. "Ya". Madrid, 6 de septiembre de 1984).

"...El acierto de Marsillach ha sido que en esta especie de reconstrucción no hace intervenir para nada la nostalgia —que la ponga el espectador que quiera—, pero tampoco se ha entregado a la modernización. Hay como una especie de doble imagen: es aquello, pero está teatralizado hoy, y se mantiene con frescura, con espontaneidad y con gracejo. Ha sabido hacer entrar a sus colaboradores en el mismo juego, y el arreglo musical de José Nieto coloca, cuando puede, sus síncopas y sus armonizaciones, pero se va indefectiblemente a las melodías originales en cuanto hace falta (su mejor trabajo es la orquestación).
En cuanto a Marsillach autor, además de impregnar el espectáculo de todo este sentido, está el trabajo arduo e inteligente de enjaretar, recortar, añadir y dar unidad a lo que hoy quizá no tuviera demasiado interés si se ofre-

ciera crudo". (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid, 6 de septiembre de 1984).

"...Tres estampas del vivir nacional y, sobre todo, madrileño, en unos años en que la vida se desliza entre la inconsciencia del inmediato batacazo y el deseo, comprensible, de echarse las penas a la espalda. Si bien se mira y transportando dimensiones, este momento nacional refleja una transición semejante.
Hay, por lo tanto, en la elección de los temas un acierto. El tratamiento, digamos literario, es muy análogo al de la época utilizada. Escasa preocupación por la calidad, personajes de época, mínima continuidad sobre un motivo leve y no original y utilización de personajes alegóricos, muy en boga a principios de siglo, como "La chispa eléctrica", "El buen gusto", "La novedad", junto a otros episódicos y pintorescos.
Las estampas cinematográficas y los cuplés verdosos de la época están bien servidos, y dan lugar a Sazatornil y Yolanda Farr para ejercer sus funciones de "conductores" de la revista con gracia y simpatía.
Le falta un poco de inspiración al conjunto, quizá Marsillach ha estado demasiado atento a sus modelos y el respeto le ha vedado la que hubiera pedido ser gratificante irreverencia..." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid, 6 de septiembre de 1984).

CENAREMOS EN LA CAMA
De Marc Camoletti. Adaptación de José Sazatornil "Saza". Dirección: José Sazatornil. Escenografía: Manuel Mampaso. Intérpretes: José Sazatornil, Rosa Fontana, Luis Lorenzo, José Albiach, Maribel Rivera y Margarita Torino. Estreno: 2 de abril de 1985 en el Teatro Fuencarral de Madrid.

"Marc Camoletti es un autor vulgar que, sin embargo, ha conseguido grandes éxitos de público en todo el mundo. Y ello ha sido así porque conoce el oficio, las reglas que rigen, en términos rutinarios pero seguros, la construcción de una comedia.
A partir de esta idea que uno tiene formada de Camoletti, no es difícil aventurar que la versión española de Cenaremos en la cama *debe contener una fuerte dosis de tradición. El equívoco, el juego, se expresa con la sal gorda de nuestras viejas revistas, siendo invitado el público a la peor de las complicidades. La insinuación se carga de explicitud y, en definitiva, la asepsia matemática del vodevil, la amoralidad de un juego que divierte por su relojería antes que interesa o escandaliza por su anécdota, se sustituyen por una chabacanería que tiene, entre otros números fuertes, la imaginada relación sexual entre dos respetables señores".* (José Monleón. "Diario 16". Madrid, 5 de abril de 1985).

"...El ingenio de Saza y el buen hacer de los demás miembros de la compañía logran que el ciudadano pase un buen rato.
En Cenaremos en la cama, *nadie, o casi nadie, acaba comiendo en el tálamo porque el equívoco preside la función. Equívoco es el plan del matrimonio maduro, insatisfecho de sus formas de relación, que busca la formación de un grupo, "a partir de tres", para animar un poco sus días y sus noches. Lo que en principio parece que va a acabar en grandiosa orgía, se reduce a un juego de suposiciones, malentendidos y puertas que se abren y se cierran casi sin cesar.*
El buen gusto domina los diálogos. Falta algo de ritmo a las distintas secuencias. Y tanto el vestuario como el decorado son algo pobretones..." (Javier Parra. "Ya". Madrid. 23 de abril de 1985).

Dos escenas de "Cinematógrafo Nacional", un espectáculo de Adolfo Marsillach. (Fotos: Jesús Alcántara).

DOS IGUAL A UNO
De Ray Cooney. Adaptación de J. L. Arteche. Dirección: Ángel Fernández Montesinos. Escenografía: Manuel López y Alejandro Andrés. Intérpretes: Víctor Valverde, Ana María Vidal, Clarissa Prinz, Emiliano Redondo, Luis Perezagua, Lili Murati, José Rubio, Isabel Donate, Paula Sebastián y Alfredo Alba. Estreno: 7 de agosto de 1985 en el Teatro Fuencarral de Madrid.

"...Llevando, cosa que parecía imposible, la técnica del vodevil más allá y donde la había dejado antes en Sé infiel y no mires con quien *y* Sálvese quien pueda, *Ray Cooney pone el género al vértice de la modernidad. Como preconizaba Artaud, nada de "racconter de psychologies". Los personajes, pese a sus conductas tornasoladas, carecen de complejidades. Son como esos destellos que ahora viajan por las pantallas en los modernos juegos electrónicos. Navegan por los hechos, son cazados, fulminados diríase, por el botonazo del autor-jugador y reaparecen inmediatamente en el campo visual para repetir sus recorridos.*
El embrollo es formidable. Técnicamente análogo a otros anteriores, sólo que afinado, complicado, hasta el límite. La idea genial de Feydeau de hacer encontrarse a los personajes que, a causa del "malentendu" no deberían encontrarse, la maneja Cooney con soberbia audacia. El resultado es una trepidante cascada de carcajadas. De ahí que Dos igual a uno *sea peligrosa para los espectadores: pueden reventar de risa..."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid, 9 de agosto de 1985).

"...Aquí la sabiduría consiste en contar un texto que tenga unos mínimos aceptables para que el disparate llegue a ser "creíble", unos actores que den el tipo y se desenvuelvan con soltura, y un director experto en trucos y recursos para aprovechar al máximo las situaciones y sacar punta a lo inverosímil, además de marcar un ritmo trepidante...
El productor, Justo Alonso, no ha regateado medios para este montaje, que tiene un costoso y vistoso juego de decorados que, a vista del público, suben y bajan, lo que transmite una sensación de caja mágica que encandila al público. El director, Montesinos, ha sabido aprovechar los recursos de un texto, que no tiene nada de ambicioso, y ha marcado con precisión el abre y cierra de las puertas, juego imprescindible en todo vodevil; la salida y entrada de actores y la comicidad de las situaciones, que en algunos casos pertenecen a ese mundo disparatado y ya clásico creado por los hermanos Marx, entre otros nobles precedentes..." (Julia Arroyo. "Ya". Madrid, 10 de agosto de 1985).

"...Puertas, puertas, puertas, esto nos da asimismo el divertido Cooney como rechiflándose del más típico vodevil. Y hasta este gran director que es Ángel Fernández Montesinos llega con acierto a subrayar en algunas escenas con portazos que vienen a ser tal un fondo de música concreta en los encuentros y burletas inesperadas. Estamos ante un espectáculo divertido e ingenioso, bien construido, tal una pieza de relojería. Todo marcha a la perfección del principio al fin. Los equívocos se suceden. Y los adulterios sobresaltados tienen aquí un asiento y desasiento a lo largo de citas y más citas, confusiones y más confusiones. Un vodevil, o más bien, burleta de vodevil, con lo que el autor pone en solfa a cierta "tropa" política, que a estas alturas en la "caliente" España puede tener su eco..." (M. Díaz Crespo. "El Alcázar". Madrid. 14 de agosto de 1985).

PRODUCCIONES MARGINALES. Madrid

Se forma en octubre de 1983 con actores procedentes de la Escuela de Arte Dramático de Madrid, donde estrenan su primer montaje: *Soledad y ensueño de Robinson Crusoe*, de Ignacio del Moral.
En 1984, tras algunos cambios en su composición, Producciones Marginales estrena *Rosaura (el sueño es vida, mileidi)*, de Ernesto Caballero, que también dirige la compañía. Con esta obra participaron en el Festival de Teatro Clásico de Almagro-84 y en el Festival de Lyon-85.
Su último montaje corresponde a otra obra de Ernesto Caballero, titulada *El cuervo graznador grita venganza*, que se estrenó en Madrid en 1985.

EL CUERVO GRAZNADOR GRITA VENGANZA

De Ernesto Caballero. Dramaturgia y dirección: Ernesto Caballero. Escenografía: Amador Rehak. Vestuario: Julia Royo. Música: Gregorio Roldán y Jardín Acuático. Intérpretes: Susana Hernández, Marisol Rolandi, Ascensión Ferreras, Valentín Hidalgo, Montse G. Romeu, Pedro Ocaña, Daniel Moreno y Rosa Savoini. Estreno: 12 de mayo de 1985 en la Sala San Pol de Madrid.

Tres escenas de "El cuervo graznador grita venganza", espectáculo de Producciones Marginales. Foto: Fernando Suárez).

"La escenografía del castillo de Elsinor sirve de telón de fondo a un interrogatorio practicado en el escenario de un teatro soviético, donde cada noche se representa Hamlet.
Un agente de los servicios secretos españoles se ve envuelto en un turbio asunto relacionado con los planes armamentistas de las dos superpotencias... De este modo, Joaquín Hervás confiesa, bajo los efectos de un narcótico, una aventura que se inicia cuando el alto mando del CESID le confía la misión de interceptar unos informes en la capital de la Unión Soviética". (Programa).

PRODUCCIONES MARIANO TORRALBA. Madrid

CAPULLITO DE ALHELÍ

De Juan José Alonso Millán. Dirección: Juanjo Menéndez. Decorados: Alfonso Barajas. Empresa: Mariano Torralba. Intérpretes: Paco Andrés Valdivia, José Álvarez, Gracita Morales, Francisco Piquer, Juanjo Menéndez, Rafael Guerrero, Queta Claver. Estreno: 9 de octubre de 1984 en el Teatro Príncipe de Madrid.

"Capullito de alhelí" y "El llanero solitario", después de un par de años de correspondecia íntima, van a encontrarse e iniciar una nueva vida juntos. "Capullito" es el dueño de una pensión de "travestís y prostitutas" en Madrid. "El llanero" es un sastre valenciano que acaba de quedarse viudo. Y ese día, precisamente ese día en que ambos están decididos a realizarse en una verdadera naturaleza, es, precisamente, un ventitrés de febrero histórico. Un golpe de Estado va a liquidar las nuevas, inexpertas libertades democráticas. (...) Planteamiento grotesco, realmente feroz, que, con las distancias determinadas por el paso del tiempo que se quieran, corresponde a los que constituyen la estética del esperpento valleinclanesco. Si en "Los cuernos de don Friolera", por sólo citar un ejemplo, Valle-Inclán rebaja a lo grotesco el inflexible mecanismo del honor, que pondrá al pobre teniente en trance de matar a la esposa adúltera cuando muchos de sus colegas de armas no dudan en vivir y actuar en plena corrupción, en Capullito de alhelí *Alonso Millán plantea el problema político y patriótico de un golpe de Estado contra la democracia, según las reacciones de unos seres que esperaban del nuevo sistema de libertades la realización de sus necesidades sentimentales de seres antes marginados y ante los cuales se alza de nuevo amenazadoramente, el fantasma de la marginación.*
El golpe de Estado pone en marcha una mecánica, y el autor la refleja como la grotesca degradación de un problema más alto, más general, que revisa todas la situaciones del país, España, en que se produce. El hallazgo es de primer orden. El tratamiento que Alonso Millán da a su tema no puede ser más certero. (...) Como cuando Valle-Inclán hace que Doña Loreto conteste al "¡Es inaudito!" del teniente, su marido, "¡Palabrotas, no!", degradando por el ridículo el drama del honor, Alon-

so Millán, sin haber pensado ni un momento —eso es evidente— en el gran autor de Luces de Bohemia, degrada el drama de un país en suspenso ante un hecho de fuerza que puede cambiar, una vez más, el destino histórico y presenta la imagen deformada de una sociedad en plena corrupción hasta hacer saltar las lágrimas de pura risa. Creo que Alonso Millán ha encontrado lo mejor de su vena y que ha construido una pieza viva, graciosa, satírica en la que el teatro recobra su cometido de expresar con rigor, aunque parezca cómico, la imagen de una sociedad necesitada de los más certeros y eficaces cauterios..." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid, 10 de octubre de 1984).

"...Capullito de alhelí es un sainete cómico, con sus aciertos en la línea de un Jardiel Poncela, y con sus concesiones al chiste fácil y a la situación grotesca bordeando lo chabacano. Está escrita con mucha astucia y conocimiento de un tipo de público. La acción sucede el 23 de febrero de 1981. (...) Juanjo Menéndez, que aquí dobla su cometido de director y actor, es un experto en este tipo de comedias y se ajusta a las "exigencias" del texto, con una impecable precisión y con habilidad para no pasarse en la procacidad y grosería. Montaje y dirección de actores son el fruto de un buen trabajo..." (Julia Arroyo. "Ya". Madrid, 11 de octubre de 1984).

"Esta obra está hecha para divertir, dice su autor. El asunto es este: un amor de dos homosexuales maduros, rodeados el uno de travestís y prostitutas, y el otro, de una familia de derechas: la democracia lo permite todo, y van a consumar el amor. Pero esto sucede el 23 de febrero de 1981, y hay un golpe de Estado: los personajes comprenden que una vez que los militares tomen el poder ya no podrán seguir llevando esa vida. (...) Pero el Rey habla por televisión, el golpe se acaba y se restaura la democracia. (...) La democracia vuelve a permitirlo todo. Incluso, claro, que se escriba esta comedia, de la que su autor dice que no tiene ninguna intención: sólo la de divertir.
Lo consiguió, a juzgar por las carcajadas continuas del público de invitados al estreno. Los resortes son los del mal teatro antiguo: el chiste, la alusión a la actualidad, el doble entendido, el equívoco y el infalible resorte de los mariquitas. Y la interpretación desaforada. La ha dirigido así —como requiere el texto— Juanjo Menéndez, y así la interpreta, aunque siempre quedan briznas de su condición personal de gran actor, en pareja con la blandura que dibuja su consorte escénico, Francisco Piquer. (...) Repito que hubo en el estreno, quienes, en efecto, parecían divertirse muy ostensiblemente con todo ello. No acaba uno nunca de asombrarse. (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 11 de octubre de 1984).

"Capullito de alhelí", de Juan José Alonso Millán, en dirección de Juanjo Menéndez. (Fotos: Fernando Suárez).

PRODUCCIONES MARQUITE, S. A.
Madrid

LA AMANTE DE SU SEÑORÍA
De Aldo de Benedetti y Adolfo Lozano Borroy. Dirección: José Francisco Tamarit. Escenografía: José Luis Arranz. Intérpretes: Julita Martínez, Germán Cobos, Andrés Resino. Es-

treno: 11 de abril de 1985 en el Teatro Marquina de Madrid.

"Entre las malas tradiciones teatrales españolas hay una que identifica el vodevil, y aun el teatro cómico en general, con la falta de rigor escénico. Se diría que cuando se montan obras tenidas por serias, hay que adoptar una actitud, y cuando no, otra. (...) Cuando un actor o una actriz —y ese es, por ejemplo, el caso de Julia Martínez y Germán Cobos— han trabajado en buenas obras y han hecho buenos personajes, es inevitable que surja un sentimiento de desamparo e incomodidad al verse metidos en malas comedias. La relación antre el actor y la obra se altera. Y el primero trata de estar por encima de ella, de justificar indirectamente su participación, con lo cual, a fin de cuentas, intenta salvar la comedia, pero, sobre todo, salvarse a sí mismo.
Lo que ocurre, pues, en La amante de su señoría *no es nada excepcional..."* (José Monleón. "Diario 16". Madrid, 15 de abril de 1985).

"...Una comedia bien construida dramáticamente, un diálogo ágil, un humor fino y amable, unas cuantas citas y referencias de nuestra actualidad política y un final feliz, hacen de La amante de su señoría *una comedia ligera e intrascendente, pero, dentro de este género, entretenida y digna..."* (J. A. "Ya". Madrid, 17 de abril de 1985).

"...El caso es que nos encontramos ante una pieza ligera y en ocasiones divertida, que más que a política se alude a los amores de tal diputado que es un tontorrón pintoresco al que supongo que cuando le vea su jefe político lo mandará a pasear por la Castellana a partir de las doce de la noche. (...) La amante de su señoría *es una de esas comedias típicas de "evasión", ligera y bien construida. Preferible dentro de la simplicidad a los numerosos "tostones" que casi a diario nos sirven en los teatros de la capital del Reino. (...) Ligereza, frivolidad, situaciones pintorescas, no se trata ni más ni menos que de divertir con cierta picardía a un público deseoso de pasar una hora y media al margen de la grosera realidad de cada día.*
Y una buena interpretación por parte de Julia Martínez que, como siempre, ya en lo frívolo como en lo dramático, nos da una buena lección..." (M. C. D. "El Alcázar". Madrid, 14 de abril de 1985).

PRODUCCIÓN PROGESA. Madrid

UN MARIDO DE IDA Y VUELTA

De Enrique Jardiel Poncela. Dirección: Mara Recatero. Espacio escénico: Tony Cortés. Intérpretes: Amparo Baró, Victoria Rodríguez, Paloma Juanes, Encarna Abad, Flavia Pérez de Castro, Carmen Merlo, Ana Latorre, Rosa Martínez, María Soler, Jesús Puente, Joaquín Kremel, Alfonso del Real, Antonio Campos, Luis Barbero, José Manuel Martí, Miguel Ángel Pascual, Luis Angulo. Estreno: 9 de mayo de 1985 en el Teatro Maravillas de Madrid.

"Jardiel Poncela estrenó Un marido de ida y vuelta *en octubre de 1939: las ruinas de la guerra civil aún humeaban y sus muertes no habían cesado. El teatro se hacía lejos de ello,*

Arriba, "La amante de su señoría", en dirección de J. F. Tamarit. (Foto: Fernando Suárez). Sobre estas líneas y en página siguiente, dos escenas de "Un marido de ida y vuelta", de Jardiel Poncela, en dirección de Mara Recatero.

por razones obvias, y buscaba el entretenimiento o, como se decía, la evasión. (...) Era su primera obra después de la guerra y tenía una timidez renacida, un paso atrás en su ruptura anterior; pero no cedía en comicidad, en creación de situaciones. (...) Repuesta hoy, mantiene gran parte de sus valores. Han cambiado, sin embargo, muchos puntos de vista del espectador en este casi medio siglo. Escrito en tiempos de un público atónito, poco ilustrado, acostumbrado a un mal teatro, necesitaba de la reiteración, de la acumulación de explicaciones, de la insistencia. Hoy se está en otro sistema visual y auditivo, en otros apócopes de la expresión, y esta armadura antigua se nota demasiado.
El segundo acto es el de la libertad del autor, y es el más vivo, hilarante e inteligente. Está emparedado por el de antecedentes y por el de resolución, como trámites obligatorios. Jardiel fue de todas formas un maestro en cumplir estas obligaciones de forma que se notara lo menos posible, dando valor propio a estas escenas de andamiaje, de forma que aún hoy se puede reprimir la posible impaciencia.
Mara Recatero ha dirigido con dignidad y respeto la obra, decorada con lujo por Tony Cortés..." (E. Haro Tecgle. "El País". Madrid, 12 de mayo de 1985).

"*...A pesar de que en el público sigue provocando la risa y hasta la carcajada, hay ciertas alusiones a modos y costumbres que en la sociedad de hoy ya suenan algo pesadas y que, sin traicionar al autor, se podían haber obviado, precisamente para que este* Marido de ida y vuelta *no nos parezca doblemente un espectro. Resucitar estos textos no es sólo ponerlos en la escena.*
La dirección de Mara Recatero, a nuestro entender, va por la línea del vodevil más que por la de la comedia jardielesca y se limita, con cierta timidez, a colocar a actores y actrices por donde deben ir y venir, dejando a la veteranía y eficacia de Amparo Baró, Jesús Puente, Alfonso del Real y Joaquín Kremel, junto a la profesionalidad de los demás, el resto para que la función logre su efecto..." (Julia Arroyo. "Ya". Madrid. 13 de mayo de 1985).

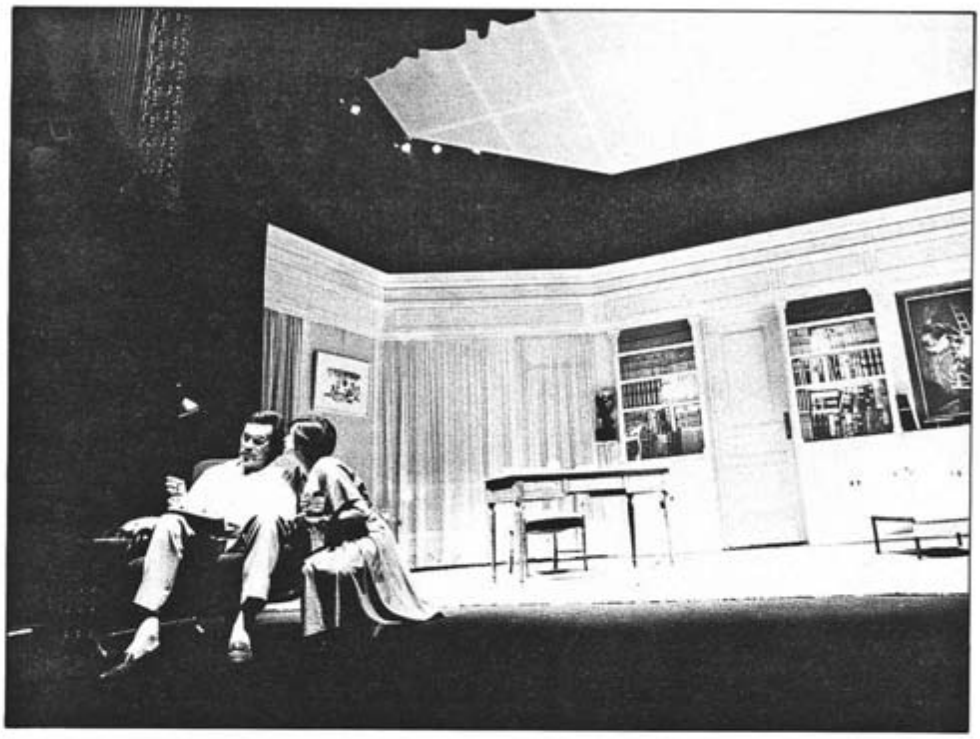
"*...Hay que decir que casi el medio siglo pasado ha acercado el nuevo público a la joven pero ya antigua obra. La sensibilidad, la capacidad de apreciar los sorprendentes hallazgos verbales y lógicos que chisporrotean en el diálogo, la finura de percepción psicológica, la acidez misógina y la inquina médica de Jardiel, es ahora tan aguda que las carcajadas brotan atropelladoras —como Jardiel no quería— en el primer acto; anegan el segundo convirtiéndose en un embalse de risas, y van a estrellarse contra la escollera poética del final, en el que la risa y la ternura desembocan por el aliviadero del telón que tiene que subir y bajar muchas veces para aliviar la torrentera...*" (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid, 11 de mayo de 1985).

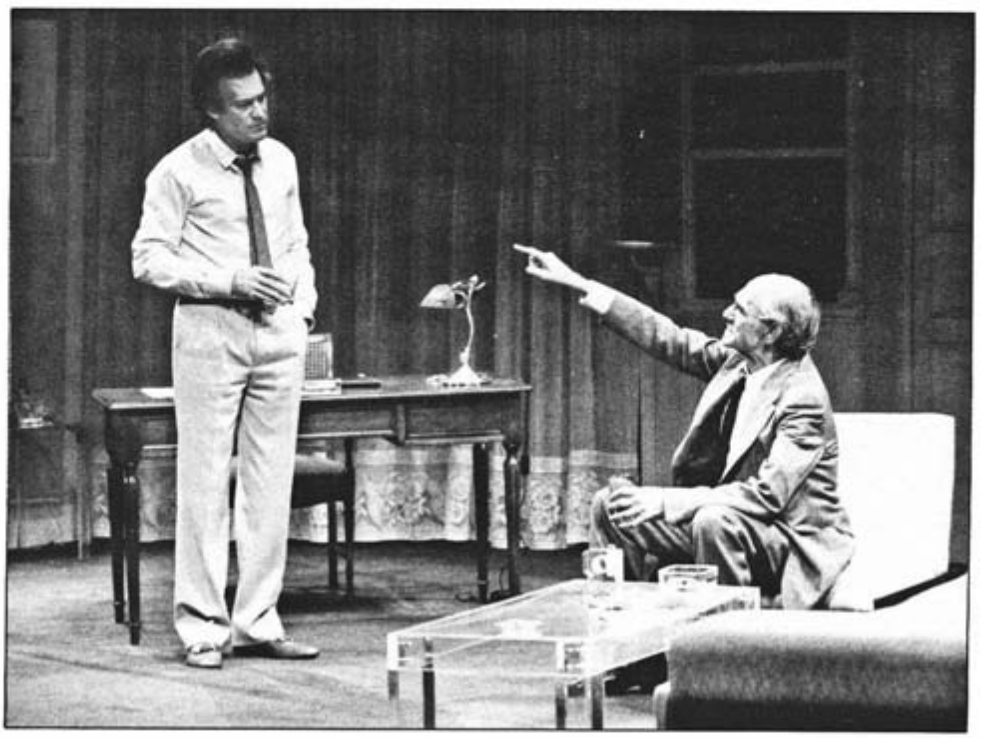
DIÁLOGO SECRETO
De Antonio Buero Vallejo. Dirección: Gustavo Pérez Puig. Espacio escénico: Tony Cortés. Colaboración musical: Gregorio García Segura. Vestuario: Cacharel, Corte Inglés. Intérpretes: Manuel Tejada, Carlos Lemos, Lola Cardena, Natalia Dicenta, Ismael Merlo. Estreno: 24 de agosto de 1984 en el Teatro Infanta Isabel de Madrid.

Sobre estas líneas, una escena de "Diálogo secreto", de Antonio Buero Vallejo, en dirección de Gustavo Pérez Puig. (Foto: Bielva).

"*Como un grito del espíritu, como una callada tempestad, Antonio Buero Vallejo ha dejado sobre el escenario de* Diálogo secreto *todo su desesperanzado mensaje de la condición humana. Estamos ante una obra sobrecogedora, una tremenda meditación galopante, la radiografía de la vida y de la muerte, la denuncia de una sociedad despreciable. Es el teatro perfecto, la maestría de la madurez, la herida del alma. Dios, todavía sin cicatriz, el mejor Buero desde "La Fundación". No se puede entender el fondo de la España actual sin ver, sin meditar, este* Diálogo secreto *que el autor nos arroja desde su soledad para vergüenza de todos, con la palabra hendida, las frases despedazadas, el pensamiento desolador. (...) No hay ideales. La justicia es una farsa. La libertad, un engaño. La política se envuelve siempre con andrajos interiores. Los ideales de la oposición se pudren al instalarse en el poder. Son las flores del mal. Sangre vertida, se marchitan enseguida sobre la piel de mármol de la Historia. "El mundo no es tu paisaje —había dicho Asel en* La Fundación*—. Está en manos de la rapiña, de la mentira de la opresión. Es una larga fatalidad". Son palabras que podría repetir Gaspar, el gran hallazgo teatral de* Diálogo secreto, *un personaje tierno y destrozado, como la mirada de su autor. Gaspar ha permanecido venticuatro años en las cárceles de la dictadura. Ahora acepta las migajas de la burguesía demócrata que está en el poder. Ha perdido la fe en casi todo y piensa que el paro, "el miedo a quedarse sin trabajo", ha congelado la acción revolucionaria tras la victoria socialista. Como un latigazo, dice que conservaría la fe en el futuro, la de sus años mozos, "si no dudase de que iba a haber futuro". (...) La acidez de Gaspar al juzgar la nueva sociedad, la del socialismo y el cambio, desgarra al espectador. Vivimos en la misma sociedad, la misma corrupción, las mismas inmoralidades. Nada ha cambiado. Por eso, Gaspar tranquiliza a Fabio y le dice que no se preocupe si se descubre su daltonismo. No le pasará nada. Entre todos le cubrirán. "Es —dice, y llegamos así al nervio de la impresionante comedia de Buero— la solidaridad en el basurero. Al sinvergüenza le amparan los sinvergüenzas". (...) El basurero del que habla Buero emparenta así con la amargura sartriana de "Les mains sales". No hay manos limpias en las políticas. (...) La idea del basurero que acerca a Buero y a Sartre es más profunda en el escritor español, aunque la incredulidad y el escepticismo del autor de* El concierto de San Olvido *carezca de la naturalidad del filósofo francés. Buero, sin embargo, ha sabido sacudirse los dogmatismos. Por eso penetra hasta la médula, mucho más que Sartre, en la condición humana. (...) El hombre es una pasión inútil. Nada va a cambiar. Recrecerá la injusticia, la mentira, la miseria, la corrupción. Rodeadas de los altivos estercoleros de la política, las hilanderas de la vida y de la muerte continuarán tejiendo, impasibles, los mismos y viejos tapices de la Historia.*" (Luis María Ansón. "ABC". Madrid, 20 de octubre de 1984).

"*En principio, Buero Vallejo plantea en* Diálogo secreto *el viejo problema entre la crítica y*





Dos escenas de "Diálogo secreto", de Buero Vallejo. (Fotos: Fernando Suárez y Bielva). En la página siguiente, María Dolores Pradera, intérprete de "Cándida", de Bernard Shaw. (Foto: Fernando Suárez).

la creación. Lo plantea mal. Acude a un caso inverosímil: un historiador, ensayista, crítico de arte, privado de nacimiento de la facultad de ver los colores (discromatopsia, daltonismo), ocultando su defecto, ha llegado a la fama. (...) El dramaturgo sufre aquí el problema del condenado por desconfiado: con una casuística más normal podía haber llevado al escenario, en efecto, la discusión crítica-creador, que hubiera tenido otro interés dialéctico, aunque sólo hubiese sido interno. Pero esto exigiría otro equilibrio, un razonamiento más amplio. Otra probidad intelectual. Con el riesgo de que en él se hubiera perdido la tesis tendenciosa. El recurso al abultamiento de caracteres hasta la exageración y de las situaciones hasta lo inverosímil es propio de una falta de seguridad para hacerse creíble con el mero razonamiento. (...) En un verdadero drama las tesis y el simbolismo se desprenden de la acción, los caracteres y las situaciones. Cuando eso falla, hay que acudir al personaje que representa la conciencia. Técnica de película de dibujos animados (Pepito Grillo) para espectadores-niños. Es, sin embargo, imprescindible en este caso por la inverosimilitud del planteamiento envenenado. Si la obra pierde su ocasión de ser un diálogo estético sobre crítica y creación, pierde también la de ser una crítica de la época. No bastan para ninguno de los dos casos la acumulación de discursos didácticos, morales, éticos y hasta científicos. (...) Sufre, naturalmente, la interpretación del maniqueísmo de la obra y de su pintoresquismo psicológico. El actor principal —el crítico daltónico—, Manuel Tejada, no puede hacer una interpretación interiorizada de su personaje porque todo se le va en la anécdota de su texto, en la irrealidad del personaje mal creado. Carlos Lemos representa un personaje enteramente sobrante, útil solamente para que el monólogo se convierta en diálogo, como un mero desprendimiento del actor principal: ni su largo oficio puede obtener más brillo. (...) La sensación es que Buero ha dejado pasar delante de él algunos buenos temas, pero que sus fantasmas personales, su desconfianza por las sutilezas y los matices del arte dramático, su necesidad perentoria de convencer a toda costa y la ceguera para los colores del arte dramático los han dejado ir intactos..." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid, 26 de agosto de 1984).

PRODUCCIONES VELÁZQUEZ. Madrid

CÁNDIDA

De Bernard Shaw. Versión y dirección: José Luis Alonso. Figurines: Miguel Ligero. Escenografía: Velázquez producción. Intérpretes: Eduardo Fajardo, Ana María Barbany, María Dolores Pradera, Juan Ribó, Santiago Álvarez. Estreno: 8 de febrero de 1985 en el Teatro Lara de Madrid.

"¿Por qué Cándida *ahora, en el 85? (...) Desde que Shaw escribiera la comedia ha pasado casi un siglo y, obviamente, nuestro mundo y nuestro teatro son distintos. Quedarse en esta contestación sería, sin embargo, una perogrullada infantil. Porque si un simple bienio puede reducir a la más espantosa vejez lo que parecía —y quizá era— novísimo, es innegable que nos hace falta la historia para entender e*

impulsar el presente. Quizá sea eso lo que separa a las vanguardias de las simples modas. Las primeras nacen en la confrontación, las segundas en el vacío.
Hoy, cuando tanta gente hay en nuestro joven teatro lícitamente empeñada en dar respuestas ajustadas a nuestro tiempo, la reflexión resulta necesaria, porque, a menudo, sus intentos resultan frustrados justamente por no conciliar el sentimiento de la contemporaneidad con la conciencia histórica.
Cándida fue, en su tiempo, una obra audaz, inteligente, irónica y crítica. Lo es todavía, aunque ya no se lleve ese tipo de análisis psicológico..." (J. Monleón. "Diario 16". Madrid, 16 de febrero de 1985).

"*...José Luis Alonso ha escrito una versión limpia y bien sonante, que no corresponde con su dirección descuidada, como si le hubiera faltado tiempo para profundizar en los conflictos subyacentes que animan el acontecer dramático, lo que dicen y hacen los personajes y que han de traducirse en matizadas sutilezas, quiebros, sugerencias y silencioso decir que llegue al público.*
Hay un trajín vacuo de idas y venidas, un barullo de gestos y ademanes, totalmente gratuitos, que atosigan al espectador y no le dejan "escuchar" con el sosiego preciso lo que está viendo y oyendo. Acaso fueran los nervios del estreno, pero María Dolores Pradera estaba excesivamente tensa para dar a su personaje la fascinación de esa mujer bella y serena, que sabe que la atracción que ejerce y juega con ella sabiendo muy bien lo que hace y lo que quiere". (Julia Arroyo. "Ya". Madrid. 10 de febrero de 1985).

"*...María Dolores Pradera, fina, expresiva, hace de este personaje apacible, seguro de sí mismo, realista y tierno, un pájaro enjaulado, juvenil, que va por el mundo sobre la punta de los pies. Si su decisión final obedecerá al sentido común y a la ternura, no será sin haberse dejado algunas plumas en el pico de la ilusión imposible, sin futuro. En 1895 la Cándida de María Dolores no habría sido posible. Lo que significa que el problema que Shaw planteaba en su pugna con la moral victoriana ha perdido no pocos enteros en la bolsa de la moralidad actual.*
Pero sigue siendo una bella situación teatral, manejada con sutileza, con ironía, con delicado psicologismo por el autor y una colección de retratos de seres humanos ágilmente perfilados. Ninguno de los cinco personajes es un muñeco, un relleno. Todos son seres humanos y por eso constituyen una galería social interesante..." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 10 de febrero de 1985).

P.T.V. GRAN COMPANYA DE CLOWS LA INESTABLE. Valencia.

El Pequeño Teatro de Valencia (PTV) se funda en 1971. La primera obra data de 1972, *La pancarta*, de J. Díaz, a la que sigue *Putrefacción*, de M. A. García Lorenzo. En 1973 aumenta la actividad del grupo y programan cuatro obras: *La corneta*, de J. Carballo; *El adiós del mariscal*, de L. Matilla; *Un féretro para Arturo*, de J. Teixedor, y *Las mariposas*, de J. Carballo, pero se trata todavía de montajes de bajo

coste y pocas representaciones, pensadas, básicamente, para su representación en locales no habituales.
La profesionalización, precedida de un rompimiento en el equipo fundador, se produce en el año 1975 y se alarga hasta 1978. En esta etapa producen: *Danza de la lanza de papel*, creación colectiva, y *Balazo traidor*, de E. Zamanillo (miembro del grupo) y A. Beltrán. A partir de 1978, tras otra remodelación, deciden profundizar en las posiblidades del mundo del circo y se consolida la Gran Companya de Clowns. Los montajes correspondientes a este período son: *Una historia tan... de menta, Rondallas de la burla, Anaguaka* y *Experimentiras*, todas ellas originales de E. Zamanillo.

EXPERIMENTIRAS

De Eduardo Zamanillo Iranzo. Dirección: Eduardo Zamanillo. Música: Janto Gil y David Zamanillo. Intérpretes: Amparo Mayor y Eduardo Zamanillo. Estreno: 14 de mayo de 1985.

"*Intenta ser un espectáculo de payasos divertido y bien hecho (...) consta de veinte fugaces escenas —aderezadas con música en directo— en las que se da prioridad al trabajo actoral, se encuentran numerosas oportunidades para el ejercicio de la imaginación y se realizan sencillos trucos mágicos; entre ellos, el de la mágica sencillez que para nuestro espectáculo hemos buscado*". (El autor, dossier).

COLECTIVO PUNTO CERO. Almendralejo (Badajoz)

LAS MANOS DE EURÌDICE

De Pedro Bloch. Música: L. Cobos. Intérprete: Miguel Rodríguez. Estreno: 13 de febrero de 1985.

TEATRO LA PUPA. Sevilla

Se crea en 1981, fecha en la que presentan *Iván el imbécil*, de Leon Tolstoi. Hasta el estreno de *Tute cabrón*, año 1985, los espectáculos realizados han sido los siguientes: *Cuendrago*, del colectivo, al igual que *Almanaque de Navidad*, estrenadas en 1982; *Nos los inquisidores*, también creación de La Pupa, en el 84, y, por último, la ya citada *Tute cabrón*, de Roberto Cossa.

TUTE CABRÓN

De Roberto Cossa. Dirección: Nicolás Belucci. Escenografía: Mickey y Hector Grillo. Intérpretes: Hector Grillo, Ana Molero, Juan Furest, Gema López, José María Roca y Elena Melero. Estreno: 12 de febrero de 1985 en el Teatro Lope de Vega de Sevilla.

"*El tute cabrón es una modalidad de juego de cartas en la que siempre pierde uno.*
Carlos, Sosa y Sergio son delincuentes de "Alfa". A propuesta de la dirección de la empresa, y sin que ellos lo esperen, deben jugar al "tute cabrón".
Uno será el perderor.
¿Qué pierde?
Teniendo la crisis económica como fondo, los personajes juegan su destino individual, mezclando realidad y ficción; pasado y presente, para mostrarnos sus vivencias, sus anhelos y sus esperanzas.
Una búsqueda de comunicación con el público y la problemática de hoy.
Seis actores ofician sobre el escenario los ritos del infierno cotidiano". (Programa).

"*...El autor argentino Roberto Cossa ha dado con un tema fabuloso para hacer el drama del siglo o una tragedia eterna. Sus pretensiones han sido más modestas tanto en cuanto a valentía para enfrentarse a la desbordante carga dramática potencial del tema como en la profundización de los caracteres de los personajes. y ha hecho un drama de hoy, con límites demaiado domésticos y con una dramaturgia actualizada, eficaz, aunque no demasiado ágil. De tan magnífico tema podía haberse extraído muchísimo más partido. Pero el tema está ahí, vivo, vociferante.*
Siete personas de heterogénea procedencia han realizado un estupendo trabajo en equipo, imprimiendo a la representación de la obra una gran dignidad y realizando unas interpretaciones muy notables..." (Martínez Velasco. "ABC". Sevilla, 17 de febrero de 1985).

LA QUIMERA DE PLÁSTICO. Valladolid

Tomás Martín Iglesias inició en 1982 una experiencia padagógico-teatral en el I.N.B. Leopoldo Cano de Valladolid, que dio como resultado la creación del grupo *La Quimera de Plástico*. Poco después se unieron componentes de otros grupos y estrenaron *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, de García Lorca, y *Diario de a bordo*, de T. Martín Iglesias.
Su último espectáculo, *Ensalada de bandidos*, es una versión de la obra del mismo título, estrenada por el grupo Teloncillo en 1976.

ENSALADA DE BANDIDOS

De Teloncillo. Dramaturgia: Manuel Pérez Pérez. Dirección: Tomás Martín Iglesias. Música: Arturo Gomez Aranega. Interpretes: Andrés Cienfuegos, Manuel Pérez Pérez, Montserrat

Matamayor, Juan Carlos Pastor y Ana Isabel Gallego. Estreno: 26 de diciembre de 1984. N.º de representaciones: 87.

"Quien presencie Ensalada de bandidos *captará un sentimiento de solidaridad infantil, volcado hacia la reafirmación del niño, de su propio mundo, de su personalidad, de la imaginación y el juego como ingredientes inalienables de su vida; se verá envuelto en el lirismo de la cotidianeidad infantil que reflejan sus encantadoras historias y traspasado, que no herido, de fantasía y divertimento por sus entrañables "delincuentes".* (Programa).

COMPANYA RAMÓN SOLE. Cataluña

CARMEN
Versión y coreografía de Ramón Solé. Intérpretes: Javier Sa, Víctor Palencia, José Luis González, Fedor de Pablo, Gemma Guardiola, Cristina López, Begoña de Erausquin, Anabel Martínez, Rosa Riba y Nuria Roy. Estreno: 27 de enero de 1985.

EL RAPSODA. Madrid

En 1982 y con el único objetivo de dar a conocer la obra poética de los más insignes poetas del mundo, se forma la compañía El Rapsoda, que dirige Isabel Reboredo. La compañía cuenta con un único actor, Enrique Paredes, en torno al cual giran las diferentes puestas en escena.
Hasta el momento han estrenado dos montajes: *Homenaje a Lorca*, estrenado en 1982, aún en repertorio, y *Bendito seas, Machado*, estrenado en 1985. A expensas del Ministerio de Asuntos Exteriores, que ha cubierto las necesidades económicas y administrativas, la compañía El Rapsoda ha visitado Francia, Alemania, Austria, Grecia, Egipto, Irak, Turquía, Siria y Finlandia.
Para la temporada 1986 tienen previsto el estreno de un nuevo espectáculo, esta vez con un nutrido reparto, que estará dedicado a la obra de Rubén Darío y llevará por título *Cuentos orientales.*

HOMENAJE A LORCA. EL ROMANCERO GITANO. LLANTO POR IGNACIO SÁNCHEZ MEJÌAS
De Federico García Lorca. Dirección: Isabel Reboredo. Intérpretes: Enrique Paredes y Francisco Duque (guitarrista). Estreno: 28 de octubre de 1982.

"Como bien explicaba Federico García Lorca en sus conferencias, él mismo recitaba sus poemas del Romancero Gitano para defenderlos de malas interpretaciones, (...) hemos trabajado meticulosamente para desentrañar todo el significado que encierran sus versos (respetando, eso sí, el misterio).
Si os llega la poesía de Lorca en sus múltiples matices y percibís los más profundos y diferentes estados de ánimo, lo habremos conseguido. Y el "Homenaje" al gran poeta que se materializa en la segunda parte, a modo de transfiguración, habrá quedado justificado". (Programa).

"...Enrique Paredes hizo el milagro de poner en pie, en el escenario del Ateneo, dándole vida concreta y propia, resaltando el mágico universo de sus sueños, el fabuloso friso de personajes que García Lorca mueve en su Romancero, desde la luna lunera del primer romance, como una moza encelada, al baile gitano de Preciosa, perseguida por los vientos enamorados de sus pasos y de su carne. (...) Una gran interpretación que culminó en la segunda parte con el Llanto por Ignacio Sanchez Mejías, donde el ritmo cambia, incluso dentro del mismo poema con toda Andalucía hecha llanto, en el caudal de una elegía que escala las cimas del dolor, por la ladera, de la belleza, ascendiendo hacia el infinito. Enrique Paredes es un gran recitador, porque es un gran actor. En él canta no sólo su voz, sino, también, sus manos, su rostro, su mirada, que va poniendo el contrapunto justo a sus palabras; todo su cuerpo..." (Basilio Gassent. 30 de noviembre de 1982).

"...Este actor posee un talento fuera de serie. Tiene una cualidad instintiva del gesto que él estiliza hasta convertirlo en hierático y sin embargo expresivo. Admiramos entonces la sensualidad perezosa de los movimientos de brazos, sus ademanes elegantes. Él impresiona e impone por su presencia. Escuchamos cerca de doce poemas. La poesía surje como una fuente de los labios de E. Paredes, con furor y pasión. Estos versos son a veces murmurados, y a veces salmodiados. En estos momentos, todo su cuerpo evoluciona en una suerte de danza mágica (parece encantamiento). Este talentoso y extraordinario actor, sensible y apasionado, fue ovacionado por el público..." (Gisele Boulad. Alexandrie. "Seconda Capitale". Egipto, 31 de diciembre de 1984).

RASPEIG. San Vicente de Raspeig (Alicante)

RUIDOS EN LA CASA
De Anthony Marriot y Alistair Foot. Dirección: Carlos Fernández Muriel. Escenografía: Ángel Nicolás López. Intérpretes: Olga Andreu, María del Mar Domínguez, Lourdes Rada, Alfonso Denia, José At. Mahia, Vicente Ferrándiz, María José Larrosa, Francisco Gomis, Vicenta Domínguez, Chencho Torregrosa, Carlos Fernández Torres y Rosario Cuerda. Estreno: 29 de marzo de 1985.

AMIGOS DEL REAL COLISEO. San Lorenzo de El Escorial (Madrid)

EL ENFERMO IMAGINARIO
De Moliere. Traducción y dirección: Álvaro Custodio. Intérpretes: Primitivo Sampelayo, Isabel Alfaro, Nieves Ortiz de Zárate, Pablo Campos, etc. Estreno: 23 de marzo de 1985 en el Real Coliseo de Carlos III. San Lorenzo de El Escorial (Madrid).

RECUPERACIONS ESCENIQUES. Barcelona

VOLVER AL AYER
Guión original de Juan José Arteche y Ángel F. Montesinos. Dirección: Ángel F. Montesinos. Escenografía: Emilio Burgos. Figurines: Emilio Burgos y José Ramón Aguirre. Dirección musical: Jordi Doncos. Intérpretes: Mary Santpere, Franz Joham, María José Nieto, etc. Estreno: 20 de septiembre de 1984 en el Teatro Victoria de Barcelona.

"...Las distintas partes que forman el todo de esta gran revista funcionan, y además el oír la música en directo supone hay un avance que se agradece muy abiertamente. Hay un ballet de dieciséis muchachas —prácticamente todas debutaron en un escenario la otra noche— que es un acierto; unas escenografías en algunos números aplaudidas, unos actores cuanto menos correctos y un buen ritmo y vestuario. Más: un Franz Joham emotivo y eficaz, una vedette, María José Nieto, que además de lucir cálidamente lo bueno que tiene para lucir, se mueve bien, canta bien y da la impresión de que va hacia arriba. Y finalmente, hay una Mary Santpere que se lo come todo, tanto cuando es una vedette como cuando es la mujer de la limpieza, o cuando se emociona recordando a su padre, o cuando se transforma en fábrica de acudits. Ángel F. Montesinos ha ordenado y catapultado este espectáculo musical dignísimo, entretenido y vistoso, bien servido y lleno de alicientes para los nostálgicos o viejos carrozas. Dicho con todo el respeto del mundo". (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona, 26 de septiembre de 1984).

"...Volver al ayer *recupera los valores de las revistas que se nos han ido haciendo familiares desde cincuenta o sesenta años atrás; pero no puede decirse que sea un espectáculo nostálgico. Es un espectáculo que toma como base los temas de significativos momentos de la revista española entre los años veinte y cincuenta, enlazados a través de unas pinceladas históricas, del recuerdo de sus principales intérpretes y, evidentemente, con el eco que todo ello había tenido en Barcelona, para, a partir de ahí, crear un espectáculo a la medida de nuestros días. (...) La música y el canto es siempre en directo, sin el recurso a las grabaciones o al play-back, que no dejan de hacer de artificial filtro para el espectador. Además, y ahí está el secreto del éxito, se cuenta con un reparto de primera línea.*
Al frente de esta primera línea está Mary Santpere derrochando simpatía, mostrándose eficaz en cada una de sus intervenciones (...)

Franz Joham hace gala de su riqueza de matices expresivos cuando llega el turno al recuerdo de los "vieneses", en cuya rememoración no podría faltar, (...) el baile de la vedette María José Nieto, que había ya estado en Barcelona en la presentación de "Las Leandras"..." ("El Correo Catalán". Barcelona, 22 de septiembre de 1984).

COMPAÑÍA RETABLO. Madrid

EL ÁGUILA DE DOS CABEZAS

De Joan Cocteau. Versión de Enrique Llovet. Dirección: José Díez. Espacio escénico y figurines: Rodolfo Imas. Luminotecnia: José Luis Rodríguez. Música: Ángel Botia. Intérpretes: Carmen de la Maza, Jean Messeguer, José Luis Pellicena, Rubén Tobías, Isabel Romero y Enisberto García J. Estreno: 18 de mayo de 1985 en el Teatro Calderón de la Barca de Valladolid.

"...Ya el texto de Cocteau es, en sí, por su trascendencia poética, el depurado esquema de una tragedia romántica. Esquematismo que ha subrayado la dirección de José Díez con el espacio escénico de Rodolfo Imas, desposeyendo a los intérpretes de los recursos clásicos del actor que subrayaba Stanislavski, desasiendo a los personajes de toda referencia naturalista: poesía muda.
Carmen de la Maza levantó en el escenario su belleza rubia, componiendo la hermosa imagen plástica de la reina enamorada, dando a su voz el acento poético y trágico de la heroína del triste destino cuyo amor se consume en la destrucción y la muerte..." (Emilio Salcedo. "El Norte de Castilla". Valladolid, 20 de mayo de 1985).

"Declara el autor, que en su obra enfrenta "dos ideas opuestas con la obligación de hacerse reales"; yo añadiría que ambas ideas se van haciendo reales por la fuerza del destino. (...) Es un texto que hay que afrontarlo con la firme decisión de dominarlo, para que a fuerza de recursos interpretativos se haga real al espectador. Es también un texto en el que hay que darlo todo al máximo para arrancarle toda su trágica belleza y su fuerza dramática. La Compañía Retablo afronta el montaje con unas connotaciones claramente ambiguas. No hay fuerza en la dirección, no hay afán, por parte de los intérpretes, de hacer el texto suyo. Introducirse en el personaje, llegar a dominarlo para que se haga creíble al público, es uno de los puntos de partida de cualquier obra dramática, pero en el caso presente con mayor razón. Aquí, por el contrario, el texto se dice de carrerilla, como si de recitativo se tratase, sin cadencia rítmica..." (Eskilo. "La Voz de Galicia". La Coruña, 16 de agosto de 1985).

RETAMA. Tiena (Granada)

PIC - NIC

De Fernando Arrabal. Dirección: Grupo Retama. Intérpretes: Jorge López, Pepi Moreno, Emilio Ruiz, Leovigildo Suárez, Francisco Cerezo, Hermenegildo Costela. Estreno: 9 de diciembre de 1984.

R.H.P.O. TEATRO. Oviedo (Asturias)

EL CHOCOLATE DEL LORO

De Pipe Efe. Dirección: Francisco Prieto. Escenografía: Agustín García. Música: Mariano Gutiérrez. Intérpretes: Carmen Miranda, Chema González, Cecilio Laguna, Jesús Vázquez, Antonio Puente, Mª Luz Blázquez, Concha Soto, Marta Como, Amando Mata, Agustín García. Estreno: marzo de 1985.

TEATRO DE LA RIBERA. Zaragoza

Se forma en 1974 con actores procedentes de otros grupos (Tábano, Teatro de Cámara de Zaragoza, Compañía de Nuria Espert...). Reciben la primera ayuda ministerial en 1979, lo que les permite consolidarse como grupo estable. Con la guía de Pilar Laveaga, consiguen abrir una nueva sala, el Teatro del Mercado, cuya dirección fue confiada a un miembro del grupo, en el año 1983.
Un poco antes, en 1981, proponen y organizan el Festival Internacional de Teatro de Zaragoza, con el que colaboraron hasta su tercera edición.
Saliron a la luz con *Sobre emigrantes*, sobre textos de Labordeta, Ruzante, Gil Novales y Teatro de la Ribera. Desde entonces, han realizado once montajes, entre los que destacan *Marta, Marta*, de Sara Lidman (1978); *Vanina, Vanini*, adaptación del cuento de Stendhal (1980); *El entrenamiento del campeón antes de la carrera*, de Michel Deutsch (1982); *El despertar de primavera*, de Wedekind (1983); *Trifulca en Venecia*, de Goldoni (1983 y 1984) y *Sangre en el cuello del gato*, de Fassbinder (1985).

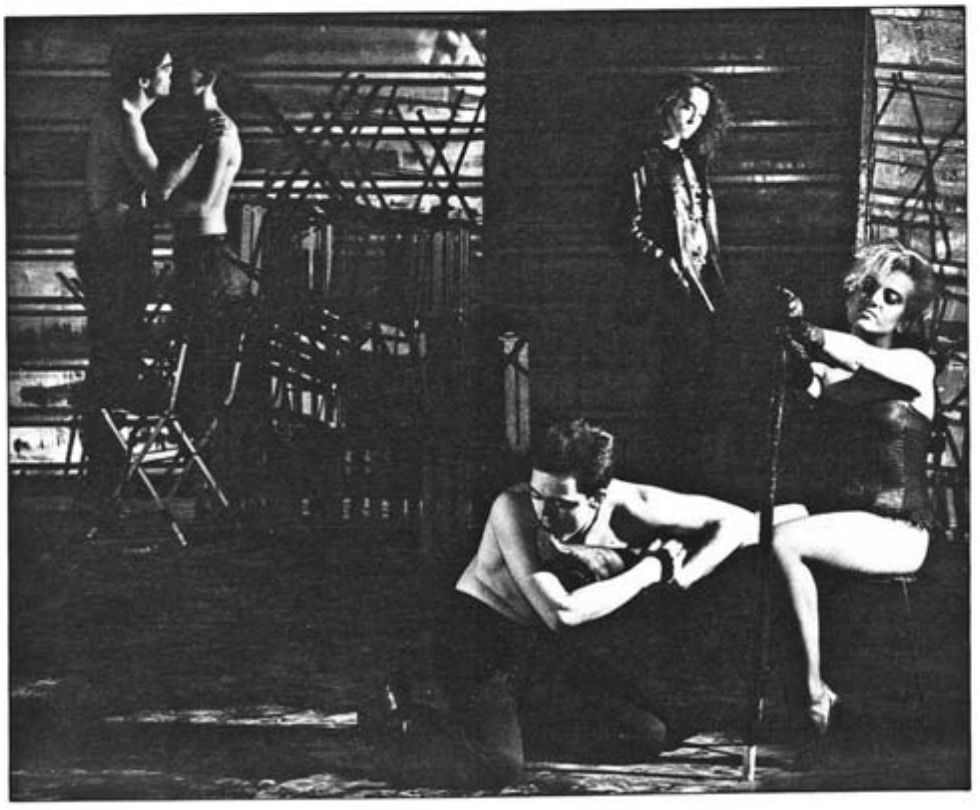
SANGRE EN EL CUELLO DEL GATO

De R.W. Fassbinder. Dirección: Pilar Laveaga. Escenografía y vestuario: Pilar Laveaga. Música: varios autores. Intérpretes: Ana González, Elena Gómez, Teresa Larraga, Pilar Laveaga, Cristina Yáñez, Javier Anós, Mariano García, Ricardo Joven y Pedro Rebollo. Estreno: 8 de marzo de 1985 en Caspe (Zaragoza).

"Febe, habitante de otra galaxia, es enviada a la Tierra a investigar la vida de los humanos y esto le da pie a Fassbinder para presentar a los personajes y temas que le son propios; miedo a la muerte, sadismo, homosexualidad, desamor, hastío, incomunicación etc., en un retrato lúcido y terrible de los seres que habitamos las inmensas, desoladas ciudades". (Programa).

"...Para los actores y actrices del Teatro de la Ribera, la obra de Fassbinder —dos horas peladas— viene a ser un ejercicio de estilo; la composición le puede a la tensión, y es que la tensión, sea por los catorce años transcurridos, sea por lo que fuere, difícilmente se sostiene bajo el peso de un humor, ese humor

En la página anterior, "Ensalada de bandidos", por La Quimera de Plástico. Bajo estas líneas, "Sangre en el cuello del gato", de Fassbinder, espectáculo del Teatro de la Ribera. (Foto: Gonzalo Bullón).



"underground" que también estaba en la sala. La gente no salió tensa, acojonada o escandalizada del espectáculo: salió con la sonrisa en los labios o con expresión de aburrimiento. Yo salí sonriendo..." (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 3 de mayo de 1985).

...Bien resuelto el espacio escénico mediante vallas metálicas, hay que destacar dos aspectos en el capítulo interpretativo: por un lado, la perfecta dicción que lucen estos cómicos aragoneses, que contrasta con la poca que se le suele prestar en nuestros lares al arte del buen decir y, por el otro, la gran diferencia existente entre los actores más veteranos del Teatro de la Ribera —cuya actuación casi roza la perfección— y los elementos más jóvenes del grupo..." (Carles Torra. "El Correo Catalán". Barcelona. 5 de mayo de 1985).

"...Interesante el trabajo que desarrolló Teatro de la Ribera recreando Sangre en el cuello del gato, *pieza de Fassbinder, que la directora del grupo, Pilar Laveaga, se ha encargado de montar. Interesante y selectivo, por qué no, que obliga a los espectadores a mantener una continua tensión, una atención casi religiosa, por todo lo que se dice y se hace en el escenario..."* (Carlos Bacigalupe. "El Correo Español". Bilbao. 15 de junio de 1985).

"...La versión de Pilar Laveaga subraya la frialdad, el extrañamiento y la distancia del texto de Fassbinder. Una actuación que marca los roles diferenciados de los personajes. Desde lo coloquial y costumbrista —su propio papel—, hasta interpretaciones casi expresionistas y de gran guiñol —la modelo o la amante—. Todo intencionadamente disperso para crear en vivo la desazón que quiere evidenciar. (...) La luz es gran protagonista, más bien la sombra, y hay apuntes musicales (Hagen, Kagel, Weil, Jarre...) filtrados como mensajes en cifra de un mundo perdido..." (Pedro Barea. "La Gaceta del Norte". Bilbao. 13 de junio de 1985).

"...Teatro difícil. Necesita mucho clima, y Pilar Laveaga trata de conseguirlo por un remedo de alguna cultura germánica: luz —más bien, oscuridad— del expresionismo, mucho cuero negro, saltos de voz de lo tenue a lo gritado, música de Brecht. No resulta: se nota demasiado la cultura de importación, y los actores no están maduros para el esfuerzo. El público ríe a veces donde no debe, y no por culpa suya. Pero al final aplaude: con todo, el mensaje del joven rebelde Fassbinder contra la violencia social le llega de alguna forma." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 29 de marzo de 1985).

"...Drama de imágenes dislocadas, inhóspitas, que se presentan con el pretexto de la visita que un personaje de otra galaxia hace a la Tierra para conocer la vida de los humanos. El sarcasmo, el humor, la crueldad, la violencia, la soledad, etcétera, son los componentes ideológicos y formales, de una expresión dramática que nos es ya familiar. Desde Kafka a Fassbinder hay una larga lista de creadores teatrales de la desolación. Tan larga que uno empieza a sentir que esas imágenes son como parte de un código cerrado, de una afectación literaria o, si se quiere, de una simplificación..." (J. Monleón. "Diario 16". Madrid. 30 de marzo de 1985).

En esta página, el espectáculo de Els Rocamora, "Air Mail". (Foto: Ros Ribas), y "Empresarios", de Ruiz y Valento. En la página siguiente, dos escenas de "Espíritu de sal", de Saltimbanqui, Club de Clowns. (Foto: M. Briganti Correa).

ELS ROCAMORA. Barcelona

A finales de 1981, Carlos Cañellas, en colaboración con Yolanda Fontanillas, funda Els Rocamora. En el año 1982 representan *La Maleta,* obra de títeres, por Cataluña e Italia, donde, además, imparten distintos cursos para escolares sobre la construcción de marionetas a hilos.
Air mail, obra con la que se presentaron al XVII Festival de Sitges, supone la ampliación de la compañía. Las dos últimas incorporaciones fueron Jaume Villalta y Ana Pedreira, toda vez que Rosa Cañellas se había incorporado meses antes. Es intención de Els Rocamora continuar con la labor de investigación sobre el teatro de imagen y de figura, siempre relacionada con el trabajo de actor, títeres y objetos.

AIR MAIL
De Carles Cañellas. Dirección: Carles Cañellas Manipuladores: Yolanda Fontanillas, Rosa Cañellas y Jaume Villalta. Intérprete: Carles Cañellas. Estreno: 4 de mayo de 1985 en el XVII Festival Internacional de Teatro de Sitges (Barcelona).

"La historia de Air mail *se desarrolla en un entorno detectivesco, con los ambientes, los protagonistas y las estructuras narrativas propias de la serie negra, usando diferentes componentes teatrales (actores, títeres, objetos, luces, escenografía, música) según el papel que cada uno puede jugar en la consecución de una serie de imágenes evocativas".* (Dossier).

ROCO, S.A. Sant Just Desvern (Barcelona)

Jordi Rocosa i Girbau es quien responde a las siglas de la compañía. Nacido en 1957, lleva más de seis años dedicado al estudio de las técnicas corporales y acrobacia. Ha colaborado en diferentes grupos y ha organizado distintas campañas de teatro en la escuela y expresión corporal.
Su primer espectáculo en solitario es *K.K.,* estrenado en Barcelona, Congreso Internacional de Teatro, 1985, aunque su primera presentación data de 1984, en la programación paralela del Festival de Aviñón.

K.K.
De Jordi Rocosa. Música: Tito Peláez. Texto: M. Minguet. Intérprete: Jordi Rocosa. Estreno: 28 de diciembre de 1984.

"K.K. es un personaje que sale de las cloacas, donde habitualmente habita. Al enfrentarse a un medio exterior y nuevo para él, se producen una serie de reacciones, que yo intento explicar. (...) Es un rollo distinto al de la Fura dels Baus. *Aquí no hay agresión ni provocación al espectador. En todo caso, todo eso estaría implícito en el espectáculo".* (Declaraciones de Jordi Rocosa a "El Periódico". Barcelona. 16 de mayo de 1985).

"Según las manifestaciones de propaganda y la propia estética del espectáculo, Jordi Rocosa pretendió ayer y anteayer en el precioso marco del Metrónom sacudir nuestra higiénica mentalidad burguesa con una serie de cinco juegos gestuales que no merecieron el tiempo empleado en verlos. (...) Jordi Rocosa emergió de un objeto escénico que simulaba una enorme taza de water. Iba vestido y maquillado de marrón y por unos momentos consiguió transmitir una cierta repugnancia, según suponemos, su objetivo. A partir de aquí caímos en algo peor que lo desagradable: el tedio. El tedio absoluto de una evolución lentísima, sin visualidad, que llevó al pequeño monstruo a miles de cabriolas y gritos, aunque pronto se hizo difícil observar las diferencias. (...) Consiguió hacer reír a una espectadora y no dejó de saltar, golpearse, caerse, vociferar, gritar, sonorizar. (...) Para decir algo positivo, diremos que la capacidad de mimo de Jordi Rocosa pareció notable..." (Jordi Cussá. "Noticiero Universal". Barcelona. 18 de mayo de 1985).

"....K.K. lleva la "perfomance" al terreno de los detritus, en esta frontera en la que para muchos se inicia la negación del lenguaje estético y para otros empieza un área de experimentación tan rica en posibilidades como cualquier otra. K.K. *es el primer espectáculo que Jordi Rocosa presenta en Barcelona y acusa aún ciertas insuficiencias que no ponen en entredicho el interés del experimento. (...) Si ello resulta evidente no lo es menos que Jordi Rocosa realiza un trabajo interesante a partir del ritmo de sus ejercicios, trabajo que se completa con la investigación de los efectos de percusión a los que se añaden, en algunos*

pasajes, las aportaciones vocales del actor. Tal vez K.K. peca de una organización excesivamente cartesiana y compartimentada, que enfrenta al personaje sucesivamente con los distintos objetos que amueblan el espacio de su acción. K.K. resulta, por este motivo, un espectáculo lineal, metódico..." (Xavier Fábregas. "La Vanguardia". Barcelona. 18 de mayo de 1985).

TEATRO RUA VIVA. Orense

A GAIVOTA DO SOLPOR
De Junji Kinoshita. Traducción: Víctor Camplio. Dirección y escenografía: Manuel Vidal. Intérpretes: Milucha Rodríguez, Laura Pérez, Javier Pérez, Ana Maite Vieira, Diego Vidal, Héctor Vázquez, Jaime Pérez Andrada, Modesto Vázquez, Teresa Villar, Manuel Vidal y Abelardo P. Gabriel. Estreno: 4 de enero de 1985 en el Teatro Losado de Orense.

HÉRCULES E O ESTABULO DE AUXIAS
De F. Dürrenmatt. Dirección: Manuel Vidal. Escenografía: Eduardo Raimúndez. Música: Hermelindo Gómez. Intérpretes: A. Gayoso, A. P. Gabriel, M. Rodríguez, M. Vidal, L. A. Vázquez, M. S. Montes, M. Varela, M. Febrero, R. Gómez, A. Mora, X.L. López, V. Salgado, I. Rodríguez, C. Rodríguez, T. Rodríguez, T. Villar, A. M. Vieira y Susana. Estreno: 4 de junio de 1985 en Orense.

EU, TI, EL, NOS, VOS, ELES
De Sergio Godinho. Estreno: 17 de abril de 1985.

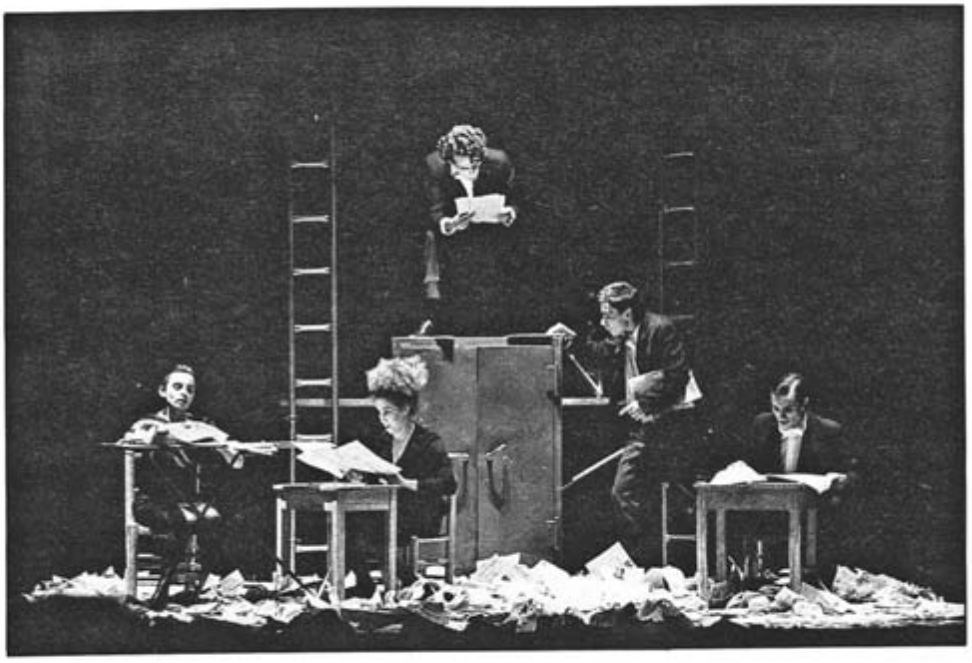
LA RUEDA TEATRO. Zaragoza

EL AMOR DE DON PERLIMPLÌN CON BELISA EN SU JARDÌN
De Federico García Lorca. Dirección: Eusebio Gay. Escenografía: Isidro Ferrer y Ramón Fernández. Intérpretes: Luis Merchán, Ramón Fernández, Javier Arnas, María Sánchez, María Jesús Domeque, Elena Gil y Luis Bitria. Estreno: 2 de marzo de 1985 en el Teatro del Mercado de Zaragoza.

"...Para nosotros, es la historia de una máscara resquebrajada que tuvo miedo del grave proceso de cambios que se habría en él, una vez que dentro de sí dejó de penetrarse el amor —conciencia de su ser sexual—. El amor sexual es un tema pendiente; este tema le ha hecho urdir durante años una trama de comportamientos y excusas que tapaban la verdad. Pero el tema no resuelto sigue en pie. La juventud irrumpe en su vida; Belisa es quien despierta todos los ecos; con Belisa, Perlimplín conoce el placer de amar, y quien ha conocido el placer de amar no puede renunciar a él a riesgo de enloquecer". (Programa).

RUIZ Y VALENTO. Madrid

EMPRESARIOS
De Juan Miguel Ruiz. Dirección: colectivo. Intérpretes: Juan Miguel Ruiz y Toni Valento. Estreno: 24 de mayo de 1985 en el Real Coliseo de Carlos III de San Lorenzo de El Escorial (Madrid).



"Empresarios de teatro de Kabaret en el más noble sentido del término. Un espectáculo apto para teatros, salones de actos, pequeños espacios al aire libre, y para cualquier lugar donde se puedan reunir un grupo de personas, dispuestas, durante una hora y media, a viajar al país de la fantasía y el humor". (Programa).

SABEL, COMUNIDAD. Pamplona

La compañía Comunidad Sabel se crea en 1981. Desde entonces han realizado 93 "happenings", única actividad teatral que desarrollan desde su creación. Sus acciones las han presentado, fundamentalmente, en el País Vasco y responden a tres tipos que el propio grupo define como Happening, Body Art y Teatro de Acción.
Entienden que la vida es arte y que el hombre no es un artista, sino que es una obra de arte en sí mismo. Actualmente, la comunidad está formada por diez personas.

SALDUBA TEATRO. Marbella (Málaga)

Nacen en 1985, desgajados del desaparecido Teatro Municipal de Marbella. Dos meses después estrenan el que hasta ahora es su único montaje: *Magia potagia*, original de Juan Caracuel y Marcelo Pellicer.

MAGIA POTAGIA
De Juan Caracuel y Marcelo Pellicer. Música: Javier Villero. Intérpretes: Auxi Tapia, Juan Caracuel y Marcelo Pellicer. Estreno: mayo de 1985. N.º de representaciones: 18.

"—Oye, Regaliz, ¿qué es esto de Salduba Teatro?
—Piruletina, estás que no te enteras de nada. Es un grupo de gente que está loquita; fíjate, con lo mayores que son y hacen teatro infantil.
—Me emociona el teatro, Regaliz, me pondré de tiros largos.
—Que no, que no, que tienen un espectáculo que lo mismo lo ponen dentro que en medio de la calle, y de exigencias técnicas, lo indispensable: dos enchufes y un cable.
—¡Oh, es Magia potagia!
—Sí, así se llama, y va de circo, títeres y aventuras.
—Y si quiero que vengan a actuar aquí, ¿qué hago?
—Coges lápiz y papel y escribes..." (Fragmento del programa).

SALTIMBANQUI CLUB DE CLOWNS. La Laguna (Tenerife)

Miembro, al igual que *Zaranda Troupe*, de Actores de Canarias S. Coop. Ltd., y herederos de la tradición abierta por la Escuela de Actores de Canarias, *Saltimbanqui Club de Clowns* se crea en 1980 a raíz del carnaval de Tenerife, en el que presentaron un espectáculo de calle, con música, malabares y payasos. Entre el 82 y el 84, año de estreno de su último montaje *Espíritu de sal*, realizan *Risas cotidianas* y *Fiesta nocturna para jóvenes des-*

pistados, dos creaciones colectivas de calle, la última de ellas en colaboración con los músicos de la *Cebolla jazz band.*

ESPÍRITU DE SAL
Del colectivo. Dirección: José del Río. Intérpretes: Juan Peñate, Lola Pérez, Josefa Suárez, Carlos Belda, José Mª Pantín y Carmen López. Estreno: 14 de febrero de 1985 en Santa Cruz de Tenerife.

"Espíritu de sal *persigue a través de la risa un exorcismo colectivo, una ceremonia de sacrificio que inmole los fantamas subconscientes mediante la revelación grotesca, que objetiva los fondos ridículos, decadentes, crueles y tóxicos que ocupan la conciencia del hombre de fin de siglo.*
Canarias está contenida en Espíritu de sal, *deformada por la agria parodia que se hace de personajes concretos que residen en la memoria de los intérpretes transformados por la cantidad de adrenalina segregada en el momento en que se fijaron a fuego en el recuerdo".* (Fragmento del programa).

SAMANIEGO, GRUPO INFANTIL DE TEATRO. Vitoria-Gasteiz (Álava)

PEDRO Y EL LOBO
Del colectivo. Dirección: Enrike Ruiz de Gordoa. Intérpretes: 40 muchachos entre 10 y 14 años. Estreno: 30 de octubre de 1984.

AIRE DE COLORES
De Carmen Vázquez-Vigo. Dirección: Enrike Ruiz de Gordoa Alda. Escenografía: Oskar R. de Luzuriaga. Música: Bob James. Intérpretes: 30 muchachos entre los 10 y 14 años. Estreno: 24 de noviembre de 1984.

A VECES SIENTO UN ALGO MÁGICO
De Óscar Gómez y J. A. García Morato. Dirección: Enrike Ruiz de Gordoa y Antton Lete. Escenografía: Santiago Gargallo y Óscar R. de Luzuriaga. Música: Óscar Gómez y J. A. García Morato. Intérpretes: 60 actores-cantantes. Estreno: 30 de diciembre de 1984.

SAMBHU MIMO. Pamplona

Sambhu es Juan Antonio San José, mimo. En 1984 comenzó su andadura profesional con la obra de creación propia titulada *Sambhu Mimo,* con la que ha participado en el Marató de Dansa, Teatre i Circs de Barcelona (1985).

SAMBHU MIMO
De Juan Antonio San José. Dirección y único intérprete: Juan Antonio San José. Estreno: octubre de 1984.

GRUPO DE TEATRO DE LA CASA DE LA CULTURA "SÁNCHEZ DÍAZ". Reinosa (Santander).

LA PANCARTA
De Jorge Díaz. Intérpretes: Alberto García, María Carmen García, Pedro Lázaro, Antonio Rondán, Tinuca Camacho. Estreno: 24 de octubre de 1984.

LA ZAPATERA PRODIGIOSA
De F. García Lorca. Intérpretes: Menchu García, Alberto G. Viadero, María Carmen G. Viñas, Tinuca Camacho, Antonio Rondán, etc. Estreno: septiembre de 1985.

COMPAÑÍA DE SANTIAGO PAREDES. Madrid

LA METAMORFOSIS
De Frank Kafka. Adaptación: Santiago Paredes. Dirección: Santiago Paredes. Escenografía: Ana Achiaga y Antonio del Castillo. Figurines: Pilar Salso. Intérpretes: Luis Hostalot, Maruchi Fresno, Luis Prendes, Azucena de la Fuente, Licas y M.ª Jesús Hoyos. Música: Emilio de Diego y Víctor M. Martín. Estreno: 8 de febrero de 1985 en el Real Coliseo Carlos III, San Lorenzo de El Escorial (Madrid). Espectáculo concertado con la Comunidad de Madrid, con la colaboración del Ministerio de Cultura.

"Fundamentalmente —dice el director y autor de la versión dramatúrgica— me he ceñido a contar la misma historia que narra Kafka, con su mismo estilo y manteniendo la pureza de fondo y forma lo más ajustadamente posible. Para dotar al relato de estructura dramática, he jugado con los ritmos, aprovechando sobre todo las acciones mudas para potenciar el desarrollo escénico".
"Llevar La metamorfosis *a escena ha sido muy complicado —dice Santiago Paredes—, porque había que resolver técnicamente el comportamiento de Gregorio Samsa convertido en insecto, como por ejemplo, su subida por las paredes. Si tenía algo claro es que no quería disfrazar al actor de insecto, porque convertirle en una marioneta era lo más fácil, y me interesaba más jugar con la parte actoral en profundidad, aunque manteniendo la apariencia extraña y el comportamiento animal".* (Declaraciones de Santiago Paredes a "Diario 16". Madrid. 5 de abril de 1985).

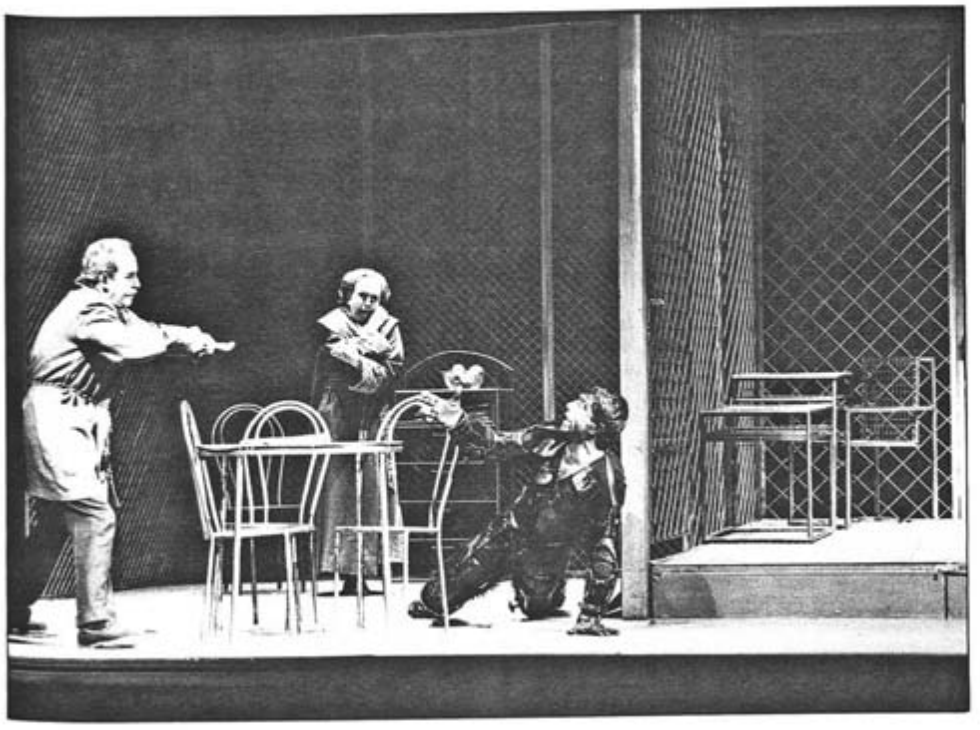
"Hay serias dudas acerca de si La metamorfosis, *de Kafka, se puede representar. La versión de Santiago Paredes estrenada en Lara parece indicar que no, pero no excluye otros intentos en los que se pudiera crear el clima, la angustia, el horror. Aun así, quedaría la duda de si merece la pena.*
La breve obra literaria es perfecta en sí misma, y se puede tener la sensación de que cualquier traslado no será nunca más que una degeneración: tal vez sean prejuicios. Santiago Paredes lucha entre el respeto a un texto universal y la busca de su dramaturgia. Parece que el esfuerzo principal se ha hecho en que el insecto trepe por las paredes, y eso ha condicionado lo demás: su traje, que le convierte en hombre-rana, en submarinista, está dotado de unos ganchos adaptables al enrejado metálico que forma el decorado y todo ello determina la estética dominante.
El ensalmo de La metamorfosis *está, sin embargo, en la palabra, en el realismo pequeñoburgués que rodea la monstruosidad, y en la cantidad de símbolos y metáforas contenidos; ni en ese terreno ni en el de las secuencias de la narración se ofrece lo necesario, ni por la dramaturgia ni por la interpretación.*

El problema principal está en que la obra teatral no sólo no sea capaz de contener a Kafka, sino que, al tratar de darlo defectuoso, desamparado y torpe, pueda destruirle. El amor a Kafka de Santiago Paredes está demostrado. Pero hay amores que matan". (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid, 13 de abril de 1985).

"En términos estadísticos, no hay vuelta de hoja. El teatro de hoy multiplica y repite las representaciones de la desolación, la soledad y el miedo. Quizá forma parte del siniestro estado de ánimo en el que, poco a poco, nos ha ido sumiendo la historia. (...) Estamos viendo un teatro del miedo y la disgregación frente al que se alzan esporádicas evasiones, generalmente banales, que son también hijas del mismo temor. (...) A Kafka hay que reconocerle el gran mérito de ser el primero en expresar literariamente esta nueva y triste conciencia histórica. (...) Cuando Kafka imaginó la metamorfosis de Gregorio Samsa, sus primeros lectores quizá vieron en ella una alusión poética. Tengo la impresión de que en la actualidad el público se identifica sin graves problemas con ese bicho solitario, maltratado y, finalmente, arrojado a la basura. Diríamos que el poema de Kafka se ha vuelto una metáfora vulgar, didáctica, expresada en cualquiera de los muertos absurdos que, desde la segunda guerra mundial hasta hoy, desde Hiroshima o Auswitch o el Salvador, el Irán, el Informe Sábato o la última foto del País Vasco, nos han familiarizado con el espanto.
La representación del Lara responde, en términos generales, a su intención. La parábola se cuenta con claridad y cierto esquematismo, con personajes que se ajustan a los arquetipos de esta especie de auto sacramental del siglo XX..." (José Monleón. "Diario 16". Madrid, 13 de abril de 1985).

"...Santiago Paredes ha tenido, ante esa invitadora circunstancia, la osadía de plantearse esta adaptación. Para ello ha seguido rectamente el curso de la acción novelesca. (...) La metáfora kafkiana convertida en espectáculo obvio, despojada de las notas imaginativas que la lectura sugiere, pierde posibilidades de horror. El espectador acepta, como Gregorio y sus padres, la verosimilitud del suceso y espera con curiosidad mantenida su desarrollo y solución, que no es otra que la muerte del insecto originariamente humano; el momento en que una asistenta vigorosa y estólida desembaraza a la familia del estorbo echando los restos del repugnante bicho a la basura sin que los así favorecidos le permitan contárselo.
Así queda no dramatizada, sino convertida en acto presenciable la sórdida aventura kafkiana, la parábola en la que el obseso escritor de Praga expresa, de modo universalizado, la angustia del hombre condenado a permanecer en su cuarto —radicalmente confinado en su conciencia, en su cerebro— contemplando su condición que es una pesadilla..." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 12 de abril de 1985).

"...Santiago Paredes ha hecho una versión simple y vulgar del texto kafkiano, sin pulso ni ritmo dramático y sin ahondar en los símbolos, imágenes, poesía y mundo literario kafkiano para su clarificación y traslado a la escena.



(...) Desde la butaca, el espectador enfrentado a este espectáculo lo que percibe es el comportamiento estúpido de una familia patriarcal, de una criada descarada y de dos personajes malos de oficio, ante el inexplicable hecho de la transformación de un hijo de la familia en un bicho, más parecido a un sucio extraterrestre que a otra cosa por el insólito disfraz con el que se le ha vestido..." (Julia Arroyo. "Ya". Madrid, 13 de abril de 1985).

LA SÁTIRA. RINCÓN DE TEATRO. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz)

JAPARATA
Del colectivo. Dirección: Luis G. de la Rosa. Intérpretes: 7 actores. Estreno: abril de 1985.

COMPAÑÍA DE SEBASTIÁN BAUTISTA DE LA TORRE. Madrid

LOS PADRES ABOMINABLES
De Sebastián Bautista de la Torre. Dirección: Víctor Andrés Catena. Intérpretes: Ángel Terrón, Pepa Ferrer, Luisa Armenteros, Mauro Muñiz y Ventura Oller. Estreno: 27 de julio de 1985 en el Teatro Reina Victoria de Madrid.

"...Los padres abominables *está entre el juguete cómico y la farsa, y plantea por medio de escenas cortas separadas por elementales oscuros una situación familiar vista con cristal de aumento. La hija voluble, levantisca, insultadora y "progre" que vuelve al hogar tras tres años de vida libérrima. Los padres, temerosos. El contorno de la chica, insultador por teléfono; el médico con empanada mental, que tiene, a su vez, otra hija por el estilo y el "punk", o algo así, que trata de recuperar a la chica para la libertad antisocial del catre, la jerga o jerigonza, el pasotismo y otras admirables invenciones del tiempo actual.*
Bautista de la Fuente dialoga con naturalidad, salvo cuando usa un lenguaje, el "cheli" moderno, que no conoce y tiene que inventar. (...) Falta tensión cómica o dramática, como se quiera, en la estructura de esas escenas carentes de situación, y así la obra es más descriptiva, explicativa, que teatral. Avanza vacilante al capricho del proyecto del autor, hasta un final previsible y tan gratuito como, dado el desarrollo, sería otro cualquiera..." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid, 2 de agosto de 1985).

"La metamorfosis", de Kafka, en dirección de Santiago Paredes, arriba. (Foto: Fernando Suárez), y "Poesía porque sí", de El Silbo Vulnerado. (Foto: V. Esplá).

"...Estamos en tiempos de descomposición social, económica y política, y esto es lo que el autor pretende demostrar o exponer en este delirante juego entre padres e hijos. (...) Sebastián Bautista de la Torre ha estudiado muy bien los tipos, e incluso el lenguaje de la nueva jerga encanallada que pulula por el mundo haciendo sus más brillantes escalas en la sufrida geografía española. Esta, en una farsa de ritmo irónico, adquiere caracteres burlescos que rozan la tragedia, para terminar en el juego catárquico: así, unos regresan del mundo siniestro y tenebroso cansados del vicio, y otros acuden ridículamente al mundo siniestro cansados de una falsa moral, causante sin duda de muchos males. Es decir, la hipocresía y la comodidad como eje de muchos de nuestros males.

Una obra bien construida con su "mensaje" ejemplarizante, del que muchas consecuencias pueden extraerse...". (M. Díez-Crespo. "El Alcázar". Madrid, 8 de agosto de 1985).

SIC'S. Palma de Mallorca

A PORTA TANCADA
De Jean Paul Sartre. Escenografía: Pep Canyelles. Intérpretes: Amand Gomis, J.L. Belluga, Esperanza Font y Roser Jové. Estreno: 29 de mayo de 1985.

EL SILBO VULNERADO. Zaragoza

Nace el grupo en Zaragoza en el año 1971, como colectivo musical, preferentemente dedicado a la música folk. En 1982 sus componentes se trasladan a Sevilla, en donde preparan *Del comienzo de la arcilla del mundo*, sobre poesía hebrea medieval anterior al siglo XII, que estrenan en 1983.
Su último espectáculo es *Poesía porque sí*, montaje sobre textos de Lorca, Aleixandre, Guillén, Salinas, etc. Se estrenó en Huesca en 1985.

POESÌA PORQUE SÌ
De varios autores. Dirección: Héctor Grillo y Luis Felipe Alegre. Música: Gregorio Maestro. Intérpretes: Carmen Orte, Gregorio Maestro y Luis Felipe Alegre. Estreno: 28 de mayo de 1985 en el C.E.I. de Huesca. N.º de representaciones: 5.

LA SONRISA METÁLICA. Madrid

LA SONRISA METÁLICA
De Gloria Fernández y Julián González. Dirección: Carlos Tostado. Escenografía: Javier Toledo. Música: Julián González. Intérpretes: Gloria Fdez. Padura, Jesús Prieto, José Luis González, Julián Plaza Bermejo, Ángel Olivares, Rod Mota, Resurrección Requena, Concha Cortes, Blanca Portillo, Emilia Yagüe y Miguel González. Estreno: 3 de junio de 1985 en la Sala el Mirador de Madrid.

"Es un espectáculo musical que instrumentaliza los medios de comunicación actuales para construir un lenguaje único. Esta característica le imprime un carácter híbrido, y como

todo lo híbrido necesita de sus propios mecanismos.
Su carácter transvanguardista nos acercará la comedia musical, la ópera rock o el teatro, pero nada de ello nos resolverá el problema, más aún si lo que se quiere es colocar un grupo de música como algo que tenga una entidad dramática propia". (Fragmento del programa).

SPILL GRUP D'ACTORS. Sabadell (Barcelona)

Marta Catalá, antigua componente de Els Joglars, formó en 1979 en grupo Spill, calificado como semiprofesional. De los trabajos realizados hasta la fecha destacan *Hostal de la guerra* e *Il.lusió cómica,* de Corneille, estrenado en 1984.
El último espectáculo *Stampax Parabellum* supone una adaptación de las técnicas de la comedia dell'arte a una temática moderna.

STAMPAX PARABELLUM
Del colectivo. Dirección: Marta Catalá. Máscaras: August Duch. Intérpretes: Joan Artigas, Josep Manuel Arévalo, Jesús Cervera, August Duch, Carles Franco y Sussagna Navo. Estreno: 18 de mayo en Vilanova i Geltrú (Barcelona).

STR3SS-TR3S. Aspe (Alicante)

PITOS Y FLAUTAS, CUCHUFLETAS Y VOLTERETAS A 2 PTS.
De Paco Alberola. Dirección: Paco Alberola. Intérpretes: José Ramón Pérez y Paco Alberola. Estreno: julio de 1985. N.º de representaciones: 4.

"La base del trabajo que presentamos es el gesto, la expresividad, el sonido, no la palabra; abogamos por la estilización (en la historia contada) y la sugestión (en espacios físicos y en la indumentaria de personajes) como medios idóneos para la comunicación dramática". (Declaraciones de Paco Alberola a la revista "UPANEL" de Aspe (Alicante)).

EL SUR, GRUPO DE TEATRO. Murcia

Nace en 1984 como encuentro de un nutrido grupo de artistas procedentes de distintos colectivos.
Dirigidos por César Bernad, el único montaje realizado hasta el momento es *La celada fuente,* de Fuensanta Muñoz Clares.

LA CELADA FUENTE
De Fuensanta Muñoz Clares. Dirección: César Bernad. Escenografía: Fernando del Río, Fernando Blánquez y César Bernad. Intérprete: Trinidad González. Estreno: 28 de marzo de 1985. Teatro Romea de Murcia. N.º de representaciones: 4.

TABANQUE-IMAGEN 3. Zaragoza

Comienzan su actividad profesional en 1979 con el montaje de *Variaciones en rima IV,* sobre textos de Becquer, Machado, Rosales, Alberti, dirigido por Fernando Burbano. Los componentes de Tabanque-Imagen 3 proceden de dos colectivos, Tabanque, de Aragón, y el grupo Imagen 3, de Castilla-La Mancha, fusión que se consolida en 1984 con *Antígona.* En 1981 realizan el primer montaje dirigido por Antonio Malonda, que no dejará de colaborar con el colectivo hasta la fecha. Se trata de *Río piojo que el ingenio te mojo,* creación colectiva para representar en la calle, y *La apertura de la Puerta del Sol,* de J.L. Alegre. Hasta el estreno de *Antígona* (1984), Tabanque realizó *La estanquera de Vallecas,* de J.L. Alonso de Santos, año 1982; *Historietas en tiras,* colectiva sobre textos de Oswaldo Dragún, 1983, y *Kanack,* de A. Jellicoe, año 1984. Preparan, para la temporada 85-86, una versión de *Coriolano,* de Shakespeare, pero antes, al inicio de la temporada, presentaron *La luna en un charco,* de Joan Casas, en coproducción con el CNNTE.

"La sonrisa metálica", arriba, del grupo del mismo nombre y "La velada fuente", de El Sur. En la página siguiente, "Antígona", de Tabanque Imagen 3 de Zaragoza en dirección de Antonio Malonda. (Foto: Antonio Braza).

ANTÍGONA
De Sófocles/Brecht. Versión de Joan Casas. Dirección: Antonio Malonda. Música: Javier Armisen. Intérpretes: Antonio Buil, Javier Cruz, Ana Tabuenca, Carmen Campos, Dionisia García, Ángel Monteagudo, Sergio Plou y José Peinado. Estreno: 20 de julio de 1984. San Juan de Mozarrifar. N.º de representaciones: 100. Entre ellas cabe destacar el III Festival de Albacete, Festival de Graus (Huesca), IV Jornadas de Tarazona (Zaragoza) y Festival de Daimiel (Ciudad Real).

"—Nosotros —habla Ana, que junto con Sergio se encarga de la publicidad y programación— empezamos haciendo improvisaciones sobre el texto de Sófocles, tratando de actualizar las situaciones de la obra. El director y el ayudante, que veían el trabajo desde fuera, nos iban dando ideas. Con este trabajo y las aportaciones de Antonio Malonda se elaboró un boceto; luego, el dramaturgo catalán Joan Casas volvió a hacer una adaptación del texto de Bertolt Brecht".
"—No se podía dar —dice Sergio— la tragedia de Sófocles tal y como estaba escrita, había que acercar el texto, las formas, para que fuera mucho más asequible al público en general. Cogimos esta obra porque podía ser actualizada de una forma más sencilla y llegar de una forma más clara por el momento que está atravesando el país.
No es una obra política, pero sí una obra eminentemente social. Trata de relaciones de poder; sobre todo trata de un tema básico, que es la sensación de que la gente muy dejada cree que todo está en manos del gobierno, que las personas que no toman decisiones sobre su propia vida. Es, además, un alegato contra la violencia". (Declaraciones de Tabanque-Imagen 3 a "Diario de Teruel". 23 de octubre de 1984).

"...La versión de Tabanque-Imagen 3 subraya esencialmente el mensaje pacifista del texto: el terror, viene a decirnos, sólo engendra terror y destrucción, y la mentira política, la esclavitud de los pueblos.
Hay que aplaudir en esa versión la sinceridad y la noble espectacularidad de la puesta en escena. El director del grupo, Antonio Malonda, subraya el texto de Brecht con vigor, utilizando inteligentemente los elementos anacrónicos, pero, sobre todo, haciendo que sus actores se entreguen con auténtica pasión a las palabras llenas de amarga sabiduría y de angustiosa hermosura del texto brechtiano: el hábil uso de los pocos actores, el ágil movimiento escénico, la belleza de las ilustraciones musicales de Javier Armisén y de la adaptación castellana de Joan Casas, hacen olvidar fácilmente, en gracia a su expresividad, algún exceso ocasional de menor cuantía..." (Joaquín Aranda. "Heraldo de Aragón". Zaragoza, 14 de febrero de 1985).

"...Antígona, como tantos otros personajes trágicos griegos ha pasado a ser un arquetipo susceptible de ser rellenado con contenidos novedosos. (...) Bertolt Brecht, catador incomparable de temas que le permitieran realizar un análisis del funcionamiento del poder político y de los estragos que causa la tiranía (...) acentuó en su versión el análisis del trasfondo social subyacente a estos conflictos, haciendo de la tragedia de Sófocles un drama político. El resultado de la confluencia del trabajo de estos dramaturgos excepcionales sobre el legendario tema, da como resultado un texto que, sin perder su tremenda fuerza trágica, es a la vez un basto retablo en el que se analiza el porqué de ciertas decisiones que llevan a la ruina a los pueblos; en el plano anecdótico a Tebas, en el sentido más amplio y ejemplar —no se olvide el siempre presente didactismo brechtiano— a cualquier pueblo. (...) El montaje es ortodoxamente brechtiano: se mezclan narración y representación; se rompen posibles identificaciones con personajes o situaciones mediante cambios de ritmo, realizando

ante la vista del público las mutaciones escénicas o la música que subraya algunos momentos; desdoblando la interpretación de algunos personajes (así, Creonte lo realizan Javier Cruz y Ángel Monteagudo; Antígona, por Ana Tabuenca y Dionisia García) (...) Lo importante es el mensaje, no los medios, que con lógica brechtiana se supeditan al primero..." (Jesús Rubio Jiménez. "El Día". Zaragoza, 15 de febrero de 1985).

TAEDRA (TALLER DE ESTUDIO DRAMÁTICO). Madrid

ESTO ES TEATRO
De varios autores. Adaptación de Víctor Ruiz. Dirección: Víctor Ruiz. Intérpretes: Víctor Ruiz, Adrián Piera, Ángel Cañas, Loli Otero, Ana Herrero, Ignacio Soret, Isabel Pennetier, Francisco Aguilera, Fernando Castellanos, Paloma Gómez y Juan R. Lodares. Estreno: 20 de mayo de 1985.

CEREMONIA ORTOPÉDICA
De Jorge Díaz. Dirección: Víctor Ruiz. Intérpretes: Isabel Pennetier, Ignacio Soret y Adrián Piera. Estreno: 12 de abril de 1985.

TALLER DE TEATRO ALMAZARA. Morón de la Frontera (Sevilla)

HISTORIA DEL MONO QUE SE CONVIRTIÓ EN HOMBRE
De Oswaldo Dragún. Dirección: Isidoro Albarreal. Escenografía: José Luis Mendoza. Música: Cremallera, Pascual, Bermúdez, J. J. Intérpretes: Paco Arroyo, Pepe Mármol, Loly Escudero, Lindo Suárez e Isidoro Albarreal. Estreno: Finales del mes de julio de 1985.

TALLER DE TEATRO DE LA CASA LIS. Salamanca

LA ÓPERA DEL BANDIDO
De John Gay. Adaptación del grupo Tábano. Dirección: Agustín Martín y María Monedero. Música: Miguel García Velasco. Intérpretes: componentes del taller. Estreno: 23 de mayo de 1984 en el Teatro Liceo de Salamanca. Reposición: 7 de junio de 1985 en el Teatro Liceo de Salamanca.

TALLER DE TEATRO DE ERMUA-ÉIBAR. Durango (Vizcaya)

PETICIÓN DE MANO Y EL OSO
De Anton Chejov. Dirección: Paco Obregón. Escenografía: Taller de Teatro. Música: Rabelais Tchaicosky. Intérpretes: Rosa Martínez, Javier Alday, Iñaki Irisárri, Izaskun Asua, Manolo Moreno. Estreno: 5 de octubre de 1984.

TALLER DE TEATRO GADITANO. Cádiz

Se forma en 1979. Al año de su formación estrenan *La noche de los asesinos*, de José Triana. *Ñaque o de piojos y actores*, de J.

Sanchís Sinisterra es el montaje de 1981, al que le sigue *Magia roja*, de M. de Ghelderode. En 1984 montan una versión de la obra "Historia de Juan de Buenalma", de Goliardos. Para la temporada 84-85 montan *Guadaña el resucitado*, de Gil Novales. Actualmente preparan el estreno de *El Estado de sitio*, de Albert Camus.

GUADAÑA EL RESUCITADO
De Ramón Gil Novales. Versión y dirección: Andrés Alcántara. Intérpretes: Andrés Alcántara, Juan José López, Sebastián Martínez, Manuel Morillo, Beluki Daza, Jorge San Juan y Eduardo Valiente. Estreno: 21 de julio de 1985 en Barbate (Cádiz). N.º de representaciones: 22.

"Tomando como base un texto del que se conserva toda su propuesta primitiva, hemos investigado sobre nuestras raíces folclóricas más próximas, intentando encontrar caminos estéticos distintos que nos permitieran ofrecer un espectáculo más novedoso y gratificante para el público. De esta forma hemos llegado a esta propuesta teatral en la que se funden la bufonada y la farsa, lo grotesco y lo esperpéntico, la payasada y el carnaval". (Fragmento del programa).

TALLER DE TEATRO INDEPENDIENTE RAÏZ. Arévalo (Ávila)

ROMANCERO SECRETO DE UN CASTO VARÓN
De Antonio Martín Ballesteros. Dirección: José Antonio Arribas. Intérpretes: Juan Roldán Cisneros, Juan Carlos Pastor, Feli Sacristán, María del Carmen Bragado, Encarni Huerta, Marce, María Victoria Clavo e Isidro. Estreno: 17 de mayo de 1985.

TALLER DE TEATRO MEDIAZUELA. Jerez (Cádiz)

DOS AMORES
De Agustín García Calvo. Dirección: Luis Mariano Fau. Escenografía: Pepe Díaz. Intérpretes: Paco Ureña, Ignacio López, Pilar Pimentel, M. Carmen González, Quique Monje, Ángeles Durán, Margarita Jerez, Javier Serrano y Rocío Mateo. Estreno: 27 de febrero de 1985.

TALLER MUNICIPAL DE TEATRO DE BENIDORM. Benidorm (Alicante)

FARSA Y LICENCIA DE LA REINA CASTIZA
De Ramón María del Valle-Inclán. Dirección: Alfonso Azcona. Escenografía: Pepita Esperanza Llinares Llorca, César Bobis Zapico. Intérpretes: Enriqueta Cascales, Isabel Orts, Peón Clavera, Monika Francés, José Solves, Chema Pajín, José Valiente, Manuel Cabezuelos, P. Esperanza Llinares, Marta José Bagur, Luis Ferreiro, Alejandro Pérez, Elvira Contreras, Toño Polo, Montse Polo, Mamen Gómez, Loli Gómez y María Llinares. Estreno: 2 de diciembre de 1984.

TALLER MUNICIPAL DE TEATRO DE PARLA. Madrid

Creado en 1981 como resultado de varias experiencias anteriores en el Ayuntamiento de Parla, salen a la luz con *El escaloncito*, de D. Turner, dirigida por Hillyer Schürjin. Su segundo montaje fue *Parson Proyecto Parla*, basada en la música de Alan Parson.
El estreno de *Comedia repugnante de una madre*, su tercer montaje, original de S. Witkiewicz, marca el inicio del funcionamiento oficial y sistemático del Taller Municipal de Parla.

COMEDIA REPUGNANTE DE UNA MADRE
De Stanislaw Witkiewicz. Intérpretes: Chenchi, Rafael González, Elena Velasco, José Mª Bravo, Apolinar Menor, Maribel Martín, Lorenzo Beteta, Juan Casas, Jesús López, Andrés Eles, Juan Carlos Porcel, Eva Carrero, José Luis Córdoba, Natalia Pardo y Lucía Troya. Estreno: 29 de noviembre de 1984.

"Es una madre sumamente compleja, ya que Witkiewticz se propone plantear en ella nada menos que una reestructuración social, partiendo de negar la filosofía en existencia, ya que ésta no ha tenido en cuenta un "error" de todo ser humano. Transfigura la utópica visión del hombre y lo sumerge en un mundo de realidades apabullantes (droga, prostitución...) de donde pretende rescatarlo, pero sólo en su idealización". (Fragmento del programa).

EL TALLERET DE SALT. Salt (Gerona)

Aunque su primer montaje data de 1977, el Talleret no es un grupo profesional hasta 1981. Aparte de varias obras cortas, estrenaron *Bloody Mary Show*, de Rodolf Sirera, en 1982, y *La comedia de la olla*. Hasta *Las trapacerías de Escapín*, de Molière, obra que actualmente

representan, han estrenado también *El veneno del teatro*, de Rodolf Sirera (1983), *Si vols viure un gran amor*, del colectivo (1983), y el *Informe para la academia*, de Kafka, año 1984.

LES TRAPELLERIES D'ESCAPÌ
De Molière. Traducción: Alfons Maseras. Dirección: Xicu Masó. Escenografía y vestuario: Juliá Colomer. Intérpretes: Janot Carbonell, Cristina Cerviá, Juliá Colomer, Josep Domènech, Ferran Frauca, Mercé Mas, Pilar Prats y Jordi Sánchez. Estreno: 30 de octubre de 1984.

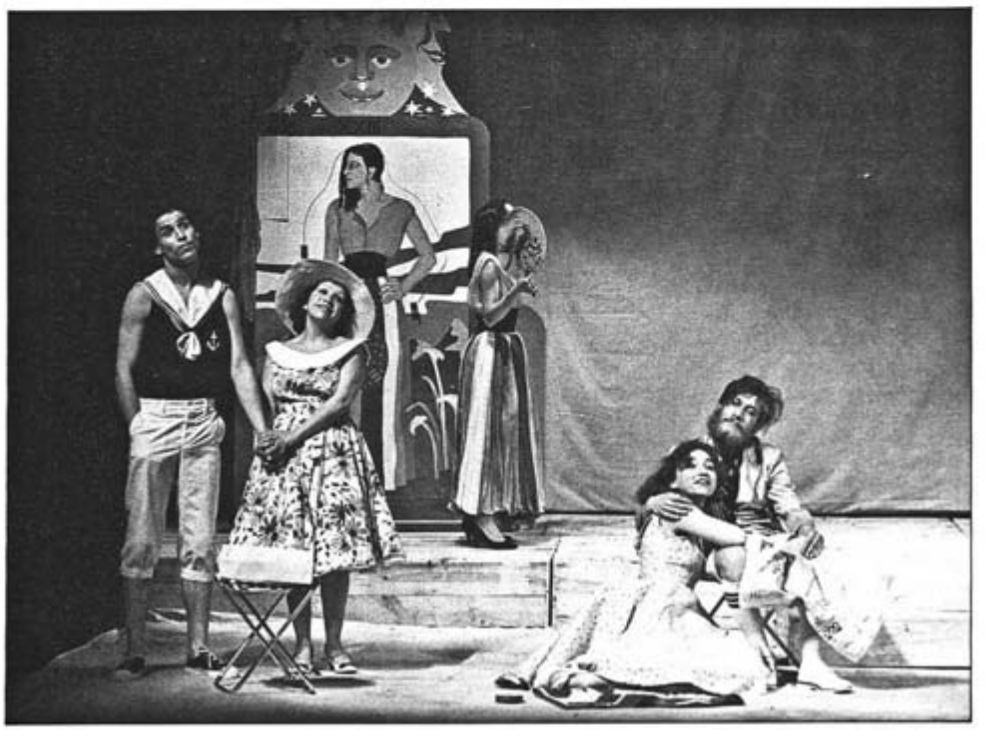
"(...) Es el retorno a la comedia. Es el ensalzamiento del juego, de la ironía de la sagacidad. Es Molière, el otro monstruo. Es la aplicación de unas técnicas de la Comedia dell'arte, aprendidas en diferentes cursillos, a una trampa que es la esencia del teatro. No es importante lo que pasa, ni el principio ni el final; lo que verdaderamente trasciende es el deleite por la farsa". (Fragmento del programa).

"(...) Por lo que se refiere a Escapín, *aun siendo un texto entretenido, dentro de la producción de Molière, hemos de reconocer que no es nada del otro mundo y que la gente del Talleret tiene que luchar para sacar provecho de unos diálogos y situaciones que sólo la mano de un director bueno y una gran visión de espectáculo sabrían ver aquí.*
(...) Ver representada una versión como la que el Talleret nos ha ofrecido (de Alfons Masera), en el más clásico estilo de la "comedia", se nos haría poco soportable. Y es que la trama es demasiado complicada para lo que tiene que contarnos.
Por eso el ritmo que se le ha dado, que va aumentando a medida que la obra avanza, hasta llegar al punto culminante en las escenas finales, es un mérito atribuible al director y a los actores, ya que no sabríamos encontrarlos por ningún otro camino". (Pere García Vidal, "Punt Diari". Gerona. 1 de noviembre de 1984).

TEATRO TAMORA. Madrid

LA PIEL DE LOS DIENTES
De Thornton Wilder. Versión: Antxon Olarrea y Fernando San Segundo. Dirección: Fernando San Segundo. Intérpretes: Guillermo Montesinos, Marta Álvarez, Julia Torres, Jorge Roelas, Paula Borrell, José Gómez, Raúl Moreno, Elisa Rosa y Toni Martín-Pozuelo. Estreno: febrero de 1985.

"...Ahora cuando una representación maratoniana de Peter Brook, el Mahabharata *se nos ha mostrado como mucho más que una teogonía hindú, como una imagen de la humanidad, se hace más perceptible la originalidad, incluso habría que decir el vanguardismo formal y expresivo de Wilder, anticipándose en la asimilación de algunos rasgos de los teatros orientales y, más aún, en el planteo escénico de una historia de la humanidad en una estructura dramática, brotando del relato de la joven Sabina (Marta Álvarez) y del señor y la señora Antropus (Toni Martín y señorita Migueláñez). Dinosaurios, mamuths, congresistas, seres aparentemente normales, pero simbólicos , inducen al espectador a penetrar con ellos en los sucesos más universales y significativos*



Arriba, "Les trapelleries d'Escarpi", de El Talleret del Salt. (Foto: Jordi Sánchez). Abajo, dos escenas de "La piel de los dientes", de Thornton Wilder, espectáculo del Teatro Tamora. (Fotos: Miguel Zavala). En la página siguiente, "El mundo de los hermanos Valentín", por el Teatro Tarima de Basauri.

de la vida humana..." (L.L.S. "ABC". Madrid. 29 de octubre de 1985).

TEATRO TARIMA. Basauri (Vizcaya)

En 1978, Luis Olmos, actor del Teatro de la Danza de Madrid, dirige el grupo Antzerki Eskola en su primer montaje: *Creación colectiva.* A partir de ahí, y hasta 1982, el grupo afronta proyectos que van desde Aristófanes a la comedia dell'arte y al mimo, dirigidos esta vez por Miguel Garrido.
Se consolidan como grupo profesional en 1982 y toman el nombre de Tarima. Montan en este año un espectáculo de circo, dirigido también por M. A. Garrido. Al año siguiente vuelven a trabajar con el que había sido su primer director, Luis Olmos, y montan *El pabellón n.º 6,* de A. P. Chejov. Su último montaje, *El mundo de los hermanos Valentín,* sobre textos de Karl Valentin, se estrenó en 1984 y ha sido representado en distintos lugares de España y Alemania.

EL MUNDO DE LOS HERMANOS VALENTIN
Sobre textos de Karl Valentin. Traducción: Hiltrud Hengst, Pedro A. Ossorio y Miguel Garrido. Guión y adaptación: Miguel Garrido e Iñigo Merino. Dirección: Miguel Garrido. Escenografía: Carlos Angulo y Francisco Larreina. Vestuarios: Merche Lorente. Intérpretes: Francisco J. Molinero, Francisco Hernando, Marta Beaskoetxea, Iñaki García, Cari Calavia, Fernando García y Sebastián Montero. Estreno: 25 de octubre de 1984 en Basauri (Vizcaya). N.º de representaciones: 28.

"—¿Cómo podríamos aproximarnos a una definición de lo que se da en llamar cabaret-cabaret?

—Hay una serie de elementos básicos como es el constante contacto con el público a partir de claves de humor y que esté aderezado con música, para darle un aire festivo y relajado. Algo así, creo yo, como lo que presentamos en El mundo de los hermanos Valentín. *Hemos cogido los textos de Karl Valentin, que contienen un humor muy especial, basado en el absurdo y con unas conexiones muy directas con el expresionismo alemán.*
—¿No se suele confundir con frecuencia (el cabaret) con la revista o el espectáculo nocturno?
—Sí, yo creo que sí. Creo que la gente que no va asiduamente al teatro tiene una idea un tanto equivocada, tiene la idea de que se trata de algo chabacano, algo de poco gusto, que se va a ver incluso con un poco de morbosidad. Y, bueno, hay cabarets así, pero el cabaret teatral tiene más cosas..." (Entrevista de Miguel Bayón a Marta Beaskoetxea en "El Día". Tenerife. 6 de junio de 1985).

"...La pieza se construye a partir de materiales creados por Karl Valentin que Miguel Garrido e Iñigo Merino han tamizado, dándoles un tono de continuidad, ensamblando los unos sobre los otros; para conseguir este espectáculo muy cercano al mundo circense de los "clowns". Los dos personajes principales son, antes que nada, una pareja de payasos ingenua y deliciosa. Sus picardías y añagazas están muy próximas, y quiero salvar las distancias, a la galaxia en la que se mueve Harpo Marx, cercana, por otro lado, al lógicamente absurdo ruedo en el que lidian Tip y Coll. ¿Así lo quería Miguel Garrido? Comparaciones al margen, lo cierto es que la cosa funciona, que el público lo pasa francamente bien y que la obra discurre sin desajustes apreciables. Tarima se mueve a gusto en el circo..." (Carlos Bacigalupe. "El Correo Español. El Pueblo Vasco". Bilbao. 6 de noviembre de 1984).

"...Los Valentin se manejan en base a secuencias divertidas, partes de su historia, recuerdos y aventuras de sueños teatrales.
La historia como historia es lo de menos. Importa que los dos Pacos valentinados se mueven como cómicos de música y pan. Gozadoramente nos meten un diminuto tigre de circo en la boca que ríe por nosotros y nos hace reír. Se busca con ansia esa risa reidora. Lo sudan, moviéndose constantemente. Han ido a esa calle llamada libertad de expresión, y desde allí nos llaman a la contemplación de un huevo de paloma llamado risotada..." (José Luis Merino. "Deia". Bilbao. 4 de noviembre de 1984).

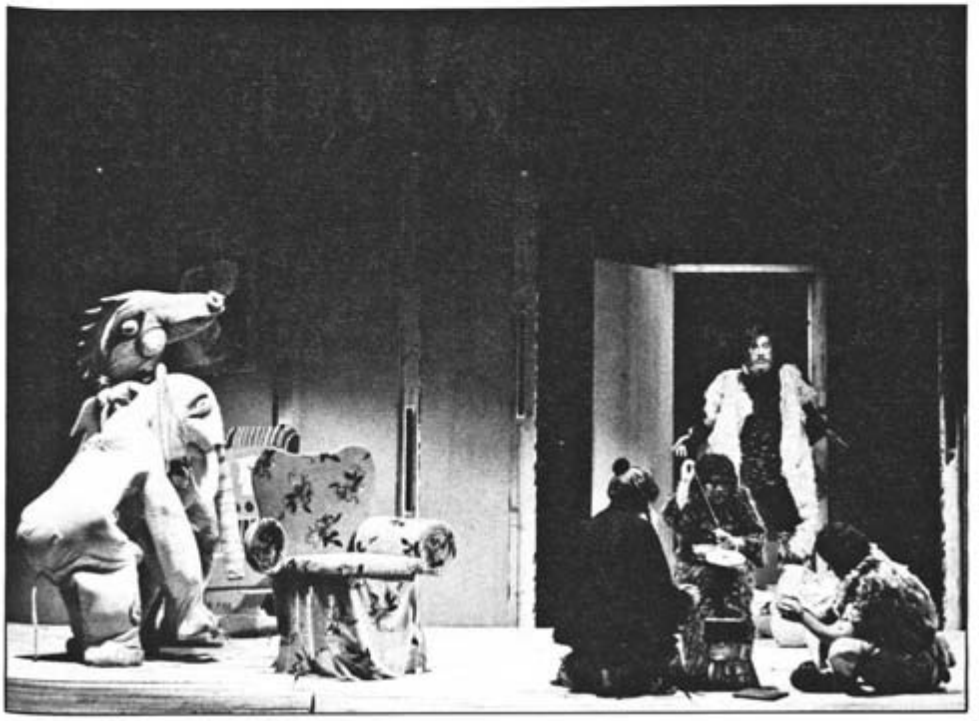
LA TARTANA, TEATRO DE TÍTERES. Madrid

Grupo creado en 1977 con el compromiso de experimentar en un nuevo lenguaje teatral basado en la imagen y en el títere "como elemento escultórico en movimiento". El primer espectáculo lo estrenaron en noviembre del año de su formación. Era *Tierras de sol y luna.* Desde entonces hasta el estreno de *Ciudad irreal,* en 1984, los cinco estrenos realizados —*Atracciones de La Tartana, Que viene de muy lejos, Galopada, Ifrit* y *Templando el aire*— han estado dentro de lo que se ha dado en llamar teatro de la imagen, sin presencia de la palabra, que utilizan por primera vez en *Ciudad irreal.*
El trabajo de La Tartana se ha desarrollado principalmente fuera de nuestras fronteras, fundamentalmente en festivales italianos, alemanes, ingleses y escandinavos. En España han recorrido todo el Estado, pero en Madrid sólo han actuado dos veces en un teatro y de ello se han quejado en distintas declaraciones a los medios de información. Para la temporada 85-86 aumentan su repertorio con *Última toma,* de Leopoldo Alas.

CIUDAD IRREAL
Dramaturgia de Carlos Marquerie sobre textos de T. T. Tartana, K. Kavafis, P. Hankel, T.S. Eliot. Dirección: Carlos Marquerie. Escenografía: La Tartana. Música: Andrés Hernández López Rey. Intérpretes: Andrés Hernández López Rey, Gracia Lleó, Juan Muñoz, Esteban Ortego y Carlos Segovia. Estreno: abril de 1984.

"Es el espacio concreto de nuestros sueños cotidianos, una parábola cómica y trágica en la que tres personajes y unos temas musicales trepidantes describen dos décadas en la agonía de una cultura: sus víctimas se encarnan en la danza escénica de los actores y en los tiernos títeres que, con el inmovilismo casi oriental de sus rasgos, complican los elementos de una narración desengañada". (Leopoldo Alas, en el programa).

"...¿Qué vimos nosotros en su prolongada presentación que fue girando o, si se prefiere, apoyándose en textos breves de autores tan dispares como T.S. Eliot, P. Handke, K. Kava-



fis y en textos propios? En primer lugar, esa diversidad de lenguajes —naturalismo, expresionismo— que indican. Y, en segundo lugar, el desarrollo de unas ideas fulgurantes que se alimentan, estéticamente hablando, del universo de la publicidad, de lo instantáneo, de la eficacia comunicativa expresada a través de un rasgo, un signo rápido, veloz, una música estridente, un personaje real o un titere inventado, todo ello en un juego intrincado (no confuso, pero sí raro, extraño) que nos involucra en esferas reconocibles: desde el realismo exasperado de una orquesta compuesta por seres de carne y hueso (bastante estrafalarios, a lo Fellini, por situar la escena al lector) hasta las peculiaridades expresivas del "cómic" o de la novela policíaca (especialmente, la serie negra). (...) Ciudad irreal *es un espectáculo diseñado según las pautas de la conmoción visual (sí, la estética publicitaria desempeña un importante papel). Constituye, pues, una oferta eminentemente apta para ser contemplada. Un cúmulo de imágenes transitan y se ofrecen a nuestras miradas, a nuestros ojos delatores y cómplices. Queda dicho...*" (Vicente Sanchis. "Levante". Valencia. 1 de mayo de 1984).

"*...Esta* Ciudad irreal *incorpora la música como protagonista de una propuesta dramática que pretende narrar con imágenes y sonidos la cultura urbana de nuestros días y, según el programa de mano, la historia de veinte años. Se trata, pues, de un espectáculo ambicioso. Acaso este interés del grupo La Tartana de querer contar una cultura que ellos ven como caótica, con una mezcla de estéticas que van desde el naturalismo al expresionismo, hace que su espectáculo resulte confuso y parezca poco elaborado, más de teatro de aficionados que de profesionales. Hay una acumulación de datos, claves y símbolos, sin una dramaturgia aclaratoria...*" (J. A. "Ya". Madrid. 6 de octubre de 1984).

Dos imágenes de "Ciudad Irreal", de La Tartana. (Fotos: F. Suárez y J. L. Prieto). En la página siguiente, "El Deria, T. T.", de El Teatri. (Foto: Ros Ribas).

"*...Ciudad* irreal *tiene, para mí, dos niveles de análisis. Uno, el de su lenguaje; otro, el de su materia dramática. En cuanto al primero, está muy lejos de los festivos pasacalles de La Tartana, para inscribirse en las variantes de lo que muchos llaman teatro de la pintura, es decir, un teatro de imágenes, de luz y de música, con clarísima presencia del manifiesto de Tadeusz Kantor* El teatro de la muerte. *En cuanto a su materia dramática, se intenta contar la condición funámbula, oscura, funeraria, de las grandes ciudades modernas. Y aquí es donde, a mi modo de ver, el espectáculo se desmesura y se vuelve demasiado enfático y pretencioso, defecto agrandado por los textos, líricos, despegados y repletos de lugares comunes...*" (J. M. "Diario 16". Madrid. 6 de octubre de 1984).

TAULES, GRUPO DE TEATRO. Pinoso (Alicante)

LA MORDAZA
De Alfonso Sastre. Dirección: José A. Pérez Fresco. Escenografía: J. A. Pérez Fresco. Intérpretes: Carmelo Pastor, Mª Jesús Berenguer, Reme Pitarch, José A. Pérez Fresco, Antonio Reverte, Joaquín Ruiz, Javier Pérez, Evaristo Albert e Belén Jara. Estreno: diciembre de 1984.

T.B.O. (TEATRO DE BARRIO OBRERO). Vallecas. Poblado de la UVA (Madrid)

EL CAMARADA OSCURO
De Alfonso Sastre. Director: colectivo. Escenografía: colectivo. Intérpretes: nueve actores. Estreno: octubre de 1984. Centro Animación Socio Cultural de la UVA. Vallecas.

GRUPO TEA. Madrid

JUEGOS A LA HORA DE LA SIESTA
De Roma Mahieu. Dirección: Norma Bacaicoa. Escenografía: Daniel Fedele. Intérpretes: José María Dutilh, Carmen Rivera, Marcial Díaz Leno, Olga Cuadrado, Teresa Vaz, Cristina Planchuelo, Diego Serebrennik y Jesús Sánchez Mostajo. Estreno: diciembre de 1984.

COMPAÑÍA TEATRACCIÓN. Miranda de Ebro (Burgos)

PROCESO A UN ESPANTAPÁJAROS
De José González Torices. Dirección: José Luis Rubio. Escenografía:Eduardo Mariñán. Música: Luis Cantalapiedra Conde. Intérpretes: Asunción Montejo, Rosa Elena Marín, Mª del Sol Jorge, Pilar Mao, Javier Ateca, Juan Carlos San José y José Luis Rubio. Estreno: 6 de abril de 1985. En el II Festival Internacional de Teatro de Burgos.

COMPANYIA TEATRENEU. Barcelona

La compañía Teatreneu se forma a partir de un curso de teatro que impartía Carlos Lasarte en Barcelona a finales de 1982. Su primer

trabajo profesional lo presentan en 1983. Era *El Facinerós es al Replá* (The Ruffian in the Stairs, en el original), de Joe Orton. Se constituían así en el primer grupo que hacía teatro profesional en el Ateneo de Barcelona. Un año después estrenaron *Qui es l'ultim*, de Israel Horovitz.
Buscando un local que reuniera mejores condiciones técnicas que la sala del Ateneo, se hacen cargo de la gestión y el saneamiento económico de la sala de Tejedores, donde estrenan su última producción: *3 X Mishima.*

3 X MISHIMA
De Yukio Mishima. Traducción: Mercé Altimir y Tsutomu Kensho. Dirección: Carlos Lasarte. Escenografía, vestuario y máscaras: Font Díaz e Isabel García Borda. Intérpretes: Rafael Guimerá, Josep Salvatella, María Vilanova y Pilar Orgillés. Estreno: 7 de mayo de 1985 en el Teatro de la Alianza del Poble Nou de Barcelona.

"—Hemos tomado algunos elementos formales del teatro "no" clásico, como la utilización del espacio y la no utilización de utilería; los abanicos representan los objetos que no están.
—¿Pero este mundo no será extraño para un público occidental?
—No es un espectáculo marginal. El propio Mishima sitúa a los personajes en espacios muy occidentales, muy cercanos a nosotros, como son una sala de subastas o un hospital. El ambiente que se crea, sin embargo, tiene evocaciones orientales. (...) La gestualidad y la danza son las bases del teatro "no" clásico. Sin embargo, el texto de Mishima se impone para acercarse a nuestros días y como síntoma de su occidentalidad, ya que el teatro occidental es básicamente de texto". (Declaraciones de Carlos Lasarte a "La Vanguardia", 7 de mayo de 1985).

"...Dojoji *(Rencor amoroso)*, Hanjo *(El abanico de la geisha)* y Aoi no ue *(La condesa Aoi) son las obras que componen el montaje. Son textos finamente urdidos por Mishima, a través de los cuales se filtran sutiles reflexiones sobre el amor, la vida, la muerte, la belleza, la juventud, la espera, entremezclándose el pasado, el futuro y el presente; la realidad, el sueño y la alucinación. Todo ello sin aspavientos, con esa relajación tan propia de los orientales.*
Los actores del Teatreneu, que empezaron algo titubeantes la representación, fueron tomándole el pulso a Mishima y se adueñaron por completo del escenario. La interpretación llena de lirismo de María Vilanova y Pilar Orgillés en El abanico de la geisha, *acabó de convencernos de la absoluta validez de este montaje, dada la dificultad que implica para un actor mediterráneo representar algo tan alejado de nuestra realidad como es el teatro "no"..."* (Carles Torra. "El Correo Catalán". Barcelona. 11 de mayo de 1985).

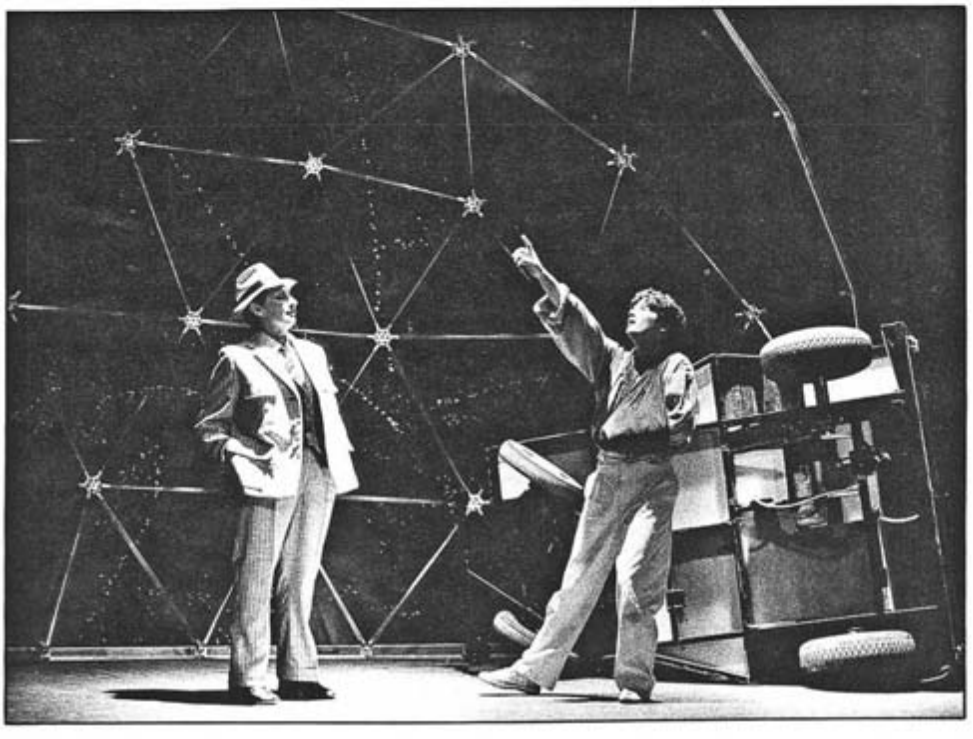
"...Rancúnia d'amor, El ventall de la geisha *y* La comtesa Aoi, *incluidas en* 3 X Mishima, *fueron escritas en 1950 y representan el intento de Mishima para dotar al teatro "no" de unos textos contemporáneos, capaces de iniciar la evolución de un género tradicional que hoy se considera excesivamente ancorado. No se trataba, en el montaje de Teatreneu que, como los anteriores de esta compañía ha dirigido Carlos Lasarte, de imitar servilmente las formas del "no". Ello sería imposible, pues la preparación del actor, como ocurre en otras tradiciones orientales, requiere una disciplina de muchos años. Con todo, en* 3 X Mishima *la sustitución de la gestualidad "no" ha sido, a mi entender, excesivamente dejada de lado: el movimiento deslizante de los actores, que andan sin apenas levantar los pies y se expresan con una gestualidad circular, determina la estética del "no". (...) Carlos Lasarte ha abordado los textos de Mishima con una mera pincelada oriental. (...) El resultado de esa falta de decisión a la hora de elaborar los elementos del "no" —o de rechazarlos de plano y buscar otros horizontes dramatúrgicos— es la causa de la hibridez con que los textos de Mishima llegan al escenario. Las historias del escritor nipón, su evocación de la muerte a través de presagios o de fantasmas que se vengan en los vivos, conducen al espectador occidental hacia unos parajes, o unas referencias, que le alejan de la intención del autor. A mí, particularmente,* Rancúnia d'amor *y* La comtesa Aoi *me suscitaron el recuerdo de las narraciones fantásticas y banales de Gastón Leroux, del tipo de* La poupée sanglante *o* La machine a assassiner. *Y ello tiene poco que ver con el animismo mágico que Mishima intenta sugerir a través de la situación dramática de sus piezas..."* (Xavier Fábregas. "La Vanguardia". Barcelona. 9 de mayo de 1985).

EL TEATRÌ. Barcelona

Salen a luz pública en 1978, a raíz del estreno de su primer espectáculo, *Companys de viatje*, pero no conseguirían su primer éxito hasta un año después, fecha del estreno de *L'Espantu.*
Hasta el estreno de su segundo gran montaje, dicho sea desde el punto de vista de la incidencia de público y crítica, titulado *El bon*, sobre textos de Rusiñol, celebrado en 1983 y repuesto en 1984 (off-Grec), El Teatrí presentó *Jona Brut* (1980), *Quin jove mes embalat* (1981) y *El vodevil* (1982). Su último estreno corresponde a una obra basada en textos de Elie-Georges Barreby: *El Dèria, todo terreno.*

EL DERIA, T. T.
Sobre un texto de Elie-Georges Barreby. Dirección y dramaturgia: Joan Castells. Escenografía y vestuario: Roser Caritx y Antoni Bueso. Intérpretes: Francesc Albiol, Montse Bonet, Dolors Canals y Lola Lizarán. Estreno: 5 de febrero de 1985, en el Teatre Regina de Barcelona.

"...El enfrentamiento entre Pepe y Joan, que emprenden un viaje y van hilvanando el punto de vista de sus respectivas generaciones, constituye el tema central de El Dèria T. T. *Como contrapunto, el diálogo gestual entre dos personajes más o menos astronáuticos sirve para que la cháchara de los otros resulte algo más diferible.*
Una trama argumental deshilachada parece haber dado paso, en la segunda parte de la obra, a unas escenas que son producto de la improvisación, debidamente fijada. Es en estas escenas donde las actrices Lola Lizarán y Dolors Canals ensayan unas notas humorísti-



cas sobre su trabajo, incluida la necesidad de interpretar unos personajes masculinos por falta de actores en la compañía. Estos son los únicos minutos en que un poco de aire fresco circula sobre el escenario, en medio de un marasmo tedioso que recubre la hora y media de la representación. (...) Con El Dèria T. T. *se plantea de nuevo el tema de la crisis de nuestro teatro más modesto, no solamente huérfano de paternidad económica, sino también de unas ideas claras a partir de las cuales trabajar. En todo caso, lo que debe plantearse es el hecho de que en plena penuria de locales un teatro con estatuto de regular como el Regina se vea obligado a llenar su programación de una manera improvisada y a todas luces insuficiente. ¿Qué es lo que nos falta, en definitiva, teatros o espectáculos? Seguramente un equilibrio entre las ofertas de la empresa de compañía y la empresa del local y una capitalización holgada de ambas partes...*" (Xavier Fábregas. "La Vanguardia". Barcelona. 7 de febrero de 1985).

"*...Según cuentan en el programa de mano,* El Deria T. T., *un vehículo todoterreno permite que Pere Pare Pera —cincuenta años, casado— y Joan Menric —veintiún años, huérfano— viajen juntos desde el aeropuerto hasta un pueblecillo del Berguedá. Y, mira por dónde, se pone en marcha un sortilegio que les obliga a caer en los principales vicios del hombre moderno: la discusión, la intransigencia, el ritual, el chantaje, el robo, la violencia, el negocio, el miedo, la mala conciencia y la pornografía sentimental. (...) Lo que escuchamos y vimos fue un prolongado querer y no poder, un lamentable texto, ambicioso pero ridículo, que se mueve en un zig-zag pesado, estático, rígido, entre una pretensión irrisoria de pacotilla y una trascendencia social y metafísica corta como el vuelo de la gallina. El continuado esfuerzo por llegar al absurdo a través de lo cómico deviene ineficaz, patético, un naufragio. El pretendido humor se convierte en una caricatura del propio espectáculo. (...) En* El Dèria T. T. *no hay ni principio ni final, ni delante ni detrás, es un espectáculo de encefalograma plano. (...) Destaquemos, a pesar de tanta crónica de desastre y naufragio, los esfuerzos de Francesc Albiol y Montse Bonet —la pareja astronáutica— por hacer reír.* (F. Burguett i Ardiaca. "El País". Barcelona. 8 de febrero de 1985).

TEATRO PARA UN INSTANTE.
Granada

El Taller de Actores Granadinos, que funciona desde 1982, creó en 1983 el grupo Taller de Teatro Para un Instante. Su montaje *Ubu rey*, de Alfred Jarry, se estrena en el año de su fundación, en el que también participan en las actividades paralelas del Festival Internacional de Granada.

En 1984 se constituye en asociación cultural, dando entrada a varios colectivos diferentes que, aun dentro de Teatro Para un Instante, funcionan con autonomía. Quedan, pues, tres formaciones: Teatro Para un Instante, Grupo Z y Alto Voltaje.

Alto Voltaje presentó en 1985 su primer trabajo: *Abra.* Una reflexión sobre la hembra, que

"El envenenador público", de Teatro para un Instante, arriba, y "Secretos de familia", de Piriz-Carbonell, por la Compañía Tespis. (Foto: Pepe Franco).

fue presentada en el III Festival Internacional de Granada.

El Grupo Z, por su parte, ha estrenado *El envenenador público,* una creación colectiva sobre el mundo de la droga.

ABRA

De Miguel Serrano. Dirección: Miguel Serrano. Escenografía: Pablo Lujife. Intérpretes: Rosario Pardo, Carmen Bajo, Marta Gutiérrez, María Jesús Cutillas, Maruja Ruess, Nieves Pertiñez y Pablo Lujife. Músicos: Grupo Inminente, Carlos Aragón, Pepa Centenera, Enrique López y Luis Oliver. Estreno: 21 de mayo de 1985 en el III Festival Internacional de Granada. N.º de representaciones: 11, participando en la Muestra de Teatro Profesional y en el III Festival Internacional de Teatro de Granada.

"Abra *es un montaje sobre la hembra humana, con un tratamiento estético y escenográfico muy concreto. (...) No es en absoluto una tesis sobre el problema de la mujer, sino la exposición y transmisión, por medio de un lenguaje concreto, de una serie de sensaciones e imágenes que, todas juntas, dan nuestra visión personal de la hembra de la especie humana, sin eludir el aspecto social del tema, pero también sin centrarnos exclusivamente en él*". (Fragmento del programa).

"*...El patio del ayuntamiento, donde se celebraba el estreno, me pareció hermoso y vivo. Cuando entré, un numeroso grupo de gente rodeaba el escenario situado en el centro, la fuente quedaba integrada naturalmente en él, con una expresión amable en el gesto y una manera relajada y relajante de sentirse colega. Se evidenciaba el acierto de la ubicación del espectáculo y se olfateaba la favorable disposición del público. Cuando esto se produce (aclaro que es imposible controlar o disponer, de ahí el éxtasis y el veneno, ¡el gusanillo! del teatro) la comunicación se produce por encima de disquisiciones teóricas sobre la calidad, el compromiso o el goce.*

Miguel Serrano, guionista y director artístico del espectáculo, en el que estuve pensando durante toda la función, me sorprendió por el tesón, el entusiasmo y las virtudes y aciertos de Abra. *El ritmo del espectáculo que vimos es muy bueno, por eso interesó, se aplaudió y vitoreó al final; este mérito corresponde siempre al director. La música, mucho sintetizador, resultaba eficaz como cópula e hilván entre los distintos momentos de la acción. Luz y sonido en su sitio, quiero decir que daban la sensación de estar muy trabajados, era preciso*". (José Heredia Maya. "Diario de Granada". Granada. 23 de mayo de 1985).

"*...Las bases teóricas en que se funda el montaje son algo simplistas, aunque ya el propio grupo especifica que la obra no es una tesis sobre el problema de la mujer, sino la transmisión de una serie de imágenes y sensaciones. Pero lo interesante es que la resolución formal de esos pobres planteamientos está lograda de manera muy digna. Sin utilizar apenas texto, el lenguaje que nos propone Alto Voltaje es esencialmente visual y auditivo, con un interesante planteamiento del espacio escénico. Lo mismo puede decirse de los otros elementos que integran el espectáculo: música —uno de los aciertos indudables de la obra—, actuación, atrezzo y vestuario, etc., resultando el conjunto de una gran coherencia...*" (Campus. Granada. Junio de 1985).

EL ENVENENADOR PÚBLICO

De Alfredo Lombardo. Dirección: J. Maldonado y Antonio López. Escenografía: Alfonso

Sánchez Rubio y J. Martín. Intérpretes: Antonio López, Juan Maldonado, Carmen Fernández, Javier Martín, Gema Cuevas, José Arias y Lola Parras. Músicos: Guillermo Wulf, Juan Castillo, Antonio López y Fernando Wilhelmi. Estreno: 14 de agosto de 1985, en la Muestra de Teatro Profesional de Granada.

"Nuestro espectáculo es el resultado de una investigación sobre el tema de la droga desde dos puntos de vista: Una, que lo analiza desde su génesis social, atendiendo a las motivaciones que pueden llevar al individuo a emprender el camino de su autodestrucción, y otra, la de los "especialistas" y "autoridades" en el tema que lo afrontan desde fuera, como si no les afectara a ellos directamente.
Hemos utilizado un esquema simple en un Simposium del Comité Drogaextinto, se ha contratado a una compañía de teatro para que amenice la jornada de trabajo del mismo, ilustrando artísticamente el tema de la droga. De la confrontación de estos puntos de vista se desprende el múltiple mensaje de nuestro espectáculo, que llega al público en un código humorístico y a veces grotesco". (Fragmento del programa).

"...El Grupo Z presentó el pasado domingo, dentro de las fiestas del Zaidín, su montaje El envenenador público, *una propuesta escénica sobre el tema de la droga, con texto de Alfredo Lombardo, un curioso texto de resonancias clásicas en su forma de canalizarla entre sus frecuentemente brillantes juegos de palabras, buenas dosis de humor, ironía, contrastes y escepticismo frente a un tema tan escabroso y difícil como el de la droga. (...) La evidencia de que el Grupo Z salió airoso en su lucha contra los elementos pudo constatarse en la actitud del ejemplar e interesado público zaidinero, que asistió a una visión del problema de la droga desde dos puntos de vista diferentes: la de las motivaciones que pueden llevar a un individuo hacia su propia destrucción y la escenificación de algunos de los tópicos mediante lo que ciertos "especialistas" y "autoridades" pretenden zanjar el problema. Tan diferentes fueron ambas historias que, mientras la primera adoleció de falta de ritmo y simpleza expositiva, dentro de un tono pretendidamente pedagógico, la segunda supuso un alarde de imaginación en la que situaciones humorísticas, e incluso grotescas, iban dando forma a un divertido rompecabezas, cuyo final se cerraba de forma un tanto "pirandelliana", con un autor de ficción recogiendo y matizando los distintos elementos que habían ido surgiendo sobre el escenario; tantos, por otra parte, que daban a su conjunto un aire deslabazado que confundían al espectador en determinadas escenas..."* (M. Martín Rubi. "Ideal". Granada. 17 de septiembre de 1985).

COMPAÑÍA TEATRO POPULAR. Madrid

LA VENGANZA DE LA PETRA

De Carlos Arniches. Dirección: Antonio Díaz Merat. Vestuario: Peris Hermanos. Producción: Díaz Merat. Intérpretes: Pedro Peña, Maruja Carrasco, Carmen Lagar, María Garralón, Alberto Fernández, Marisa Porcel, Pepe Lara, Luis Rojo, Teófilo Calle y Marino Nello. Estreno: 5 de diciembre de 1984 en el Teatro Bellas Artes de Madrid.

"...En estos sainetes, ya se sabe, el pueblo tiene gracia y se pasa el día riéndose, sin más problemas que los sentimentales, siempre resueltos con el triunfo de los buenos y el escarmiento de los torpes. Inútil leer los periódicos de la época o asomarse a la historia social española. Arniches más que estilizar la vida popular, lo que hace es inventársela, dando valor de totalidad a las observaciones pintorescas hechas en sus excursiones al Cascorro. (...) Esto dicho, hay que reconocer que La venganza de la Petra *es un juego lleno de ingenio. (...) Más allá del chiste y del retruécano, Arniches supo crear un lenguaje específico, absolutamente irreal, pese a su filiación costumbrista, del cual sale, como pedía el clásico, una "imagen del mundo". Si la gente hablara como los personajes de Arniches, tendría que ser así. La palabra los conforma. Ese es el talento del autor..."* (J. Monleón. "Diario 16". Madrid. 8 de diciembre de 1984).

TELÓN 85, TALLER. Motril (Granada)

EL PÉNDULO

De Aldo Nicolaj. Dirección: Manolo Cabrera. Escenografía: Maneme. Música: T. T. Telón 85. Intérpretes: Chiqui Gayas, Jesús Ruiz, Loles, Marián Ferrer, María José y Toñi. Estreno: octubre de 1985.

LA TELLINA TEATRET. Valencia

EL SOMNI DE BAGDAD

De Josep María Benet i Jornet. Dirección: Guillem Catalá. Escenografía: Annabel Pérez Sol. intérpretes: Josep Baquero, Gloria Saez, Rafael Colomer, Mila Benlloch, Marius Asensi, Jaume Monjo, Geles Ballesteros, Marius Rodríguez y María Pradas. Estreno: junio de 1895.

T.E.M. TEATRO ESCUELA MENECIL. Manises (Valencia)

POLIN (EJERCICIO PARA ACTORES POBRES)

De Emilio Granero Sancho. Dirección: Emilio Marín Tortosa. Intérpretes: E. Martín, Lluís Chenoll, V. Valldecabres, Amparo Andreu, Josep Mª Catalá y Josep Lluís Torrent. Estreno: 4 de mayo de 1985 en el Auditorio Municipal Germanías de Manises (Valencia).

TESPIS, COMPAÑÍA DE TEATRO. Murcia

Compañía formada en Murcia por Antonio Llamas en 1984. Su primer montaje se estrenó en el Festival de San Javier-84: *Vivir para siempre,* de Lorenzo Piriz Carbonell, también director del grupo y autor del resto de los montajes estrenados por Tespis, a saber: *Entreacto,* 1984; *Secretos de familia,* 1985, y *Electra y Agamenón,* 1985.
Para la temporada 85-86 preparan otros tres montajes de obras de Piriz Carbonell: *Una princesa de Nueva York, El saltimbanqui* y *Portman.*

ENTREACTO

De L. Piriz Carbonell. Dirección: Lorenzo Piriz Carbonell. Escenografía: Antonio Llamas. Intérpretes: Juan Bastida, Sebastián Ruiz, Antonio Liza y Marcial Picó. Estreno: diciembre de 1984 en el Aula de Cultura de Cajamurcia. (Murcia).

SECRETOS DE FAMILIA

De Lorenzo Piriz Carbonell. Dirección: L. Piriz Carbonell. Escenografía: Antonio Llamas. Intérpretes: Josefa Vázquez, Juan Bastida, Sebastián Ruiz, Antonio Liza y Mercedes Farias Batlle. Estreno: marzo de 1985.

COMPAÑÍA DE TEATRO THYMELE. Granada

Surge en 1978 como propuesta del departamento de griego de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada. Bajo la dirección de José Luis Calvo Martínez, profesor de la citada facultad, montan dos espectáculos: *Edipo rey,* de Sófocles, y *Las coéforas,* de Esquilo.
A partir de 1980, tras un período de preparación en los distintos campos del teatro, se convierten en compañía profesional y pasan a ser dirigidos por José Mª Martín Penela. Montan dos obras *Las asambleístas,* de Aristófanes, y *Tórtolas, crepúsculo... y telón,* de Francisco Nieva, como ejercicios de laboratorio. En 1983 estrenan *Historia de Arcanos,* colectiva, y, en 1984, *La venus de las pieles,* adaptación de la novela de Leopold von Sacher-Masoch.

LA VENUS DE LAS PIELES

De Leopold von Sacher-Masoch. Dirección: José Mª Martín. Intérpretes: José Mª Martín, Nani González, Paco Morcillo y Amelia Barbero. Estreno: 13 de noviembre de 1984 en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Granada.

"Es la obra eje del sentimiento masoquista, va más allá de la concepción vulgar y enfermiza que de él pueda tenerse. No se trata del goce superficial y genital de su complementario Sade; Masoch presenta en La venus de las pieles *el goce, el éxtasis de lo idealizado, de lo ultrasensualista...* en mí toda concepción procede, ante todo, de la imaginación y se nutre de quimeras... *el mundo real transformado en un ensueño tangible y doloroso hasta el placer".* (Fragmento del programa).

LA TÍA NORICA, COMPAÑÍA DE TÍTERES GADITANOS. Cádiz

Es una de las grandes tradiciones gaditanas. Sus comienzos se registran en el siglo XVIII, época en la que gozaron de gran notoriedad. Aunque su origen es italiano, el tiempo les ha donado raigambre hispánica y ahí queda el *Retablo de maese Pedro,* de Manuel de Falla, para otorgar abolengo artístico.
La última función la realizaron en el año 1977. Unos años de desatención y olvido no impidieron que en 1984 reaparecieran en el I Festival de Títeres de Cádiz, con la obra *El dragón de tres cabezas,* que incluye nuevos personajes que añadir a los clásicos Tía Norica, Batillo, Médico y Escribano.

EL DRAGÓN DE TRES CABEZAS
Del colectivo. Dirección: José Bablé. Escenografía: Díaz de Bache. Intérpretes: Carmen Bablé, Manuela Quintana, Eduardo Bablé, José Bablé, Eduardo Bablé Jr., José Luis Alcina, Manuel Bonome y Cayetano Carpio. Estreno: 26 de diciembre de 1984.

TITELLES NAIP. Vic (Barcelona)

NI BLANCA NI NEUS
De Manel Ricart. Intérpretes: Petra Martín, Dolors Viladomat, Nani Altimires, Jordi Ricart, Ramón Ricart y Manel Ricart. Estreno: febrero de 1985.

TÍTERES BUFONI. Parla (Madrid)

CASCOTYRANUS
De Apolinar Menor. Dirección: del colectivo. Escenografía: del colectivo. Intérpretes: José María Bravo, Apolinar Menor, Rafael y Javier González. Estreno: septiembre de 1984.

LA CASA DE TOCAMERROQUE
De Beatriz Velasco. Dirección: del colectivo. Escenografía: del colectivo. Intérpretes: José María Bravo, Apolinar Menor, Rafael y Javier González. Estreno: mayo de 1985.

TEATRO DE TÍTERES FÁBULA. Murcia

Grupo creado en 1981, a raíz de la campaña de difusión de teatro de títeres, realizada por el Ayuntamiento de Murcia. El primer montaje, *El viaje de Tapeti y la flor*, colectivo, se estrenó en 1982, tras lo que el grupo se instala en Barcelona, donde, en 1983, estrenan *El espejo mágico*, de Michael Ende. De vuelta a Murcia, ya en 1984, estrenan *El carrito*, del colectivo.
En 1985 estrenan lo que hasta la fecha son sus dos últimos espectáculos: *La feria mágica* y *Piter Trip*.

PITER TRIP
Del colectivo. Intérpretes: Juan Manuel Quiñonero y Juan Pedro Romera. Estreno: 26 de junio de 1985.

TEATRO DE TÍTERES TENDERETE. Salamanca

Grupo de títeres nacido en 1983, aficionados en un principio, pretenden convertirse en compañía estable, siempre dentro del mundo de la marioneta. Hasta el momento, Tenderete ha montado dos espectáculos, ambos de creación colectiva sobre cuentos populares: *Las cuatro adivinanzas* y *La tía Lucrecia*.

LAS CUATRO ADIVINANZAS
Adaptación del colectivo de un cuento popular. Dirección: Inés Martín Almaraz. Escenografía: Jaime Santos Mateos. Intérpretes: Inés Martín Almaraz, Carlos Martín Aresti, Adolfo Sagredo Fernández y Jaime Santos Mateos. Estreno: 21 de noviembre de 1984 en el Colegio Filiberto Villalobos (Salamanca).

"Los titeres de la tia Norica" de Cádiz. En la página siguiente, "Caballito del diablo", de Fermín Cabal, por el grupo Tramoya y un momento de la actuación de Los Titiriteros de Sebastopol.

LA TÍA LUCRECIA
Adaptación del colectivo de un cuento popular. Dirección: Inés Martín Almaraz. Escenografía: Jaime Santos Mateos. Intérpretes: Inés Martín Almaraz, Carlos Martín Aresti, Adolfo Sagredo Fernández y Jaime Santos Mateos. Estreno: 14 de julio de 1985 en Villaseco de Gamitos (Salamanca).

LOS TITIRITEROS DE SEBASTOPOL. San Sebastián

Grupo formado en 1980 con miembros procedentes de otros colectivos de teatro. Dedican sus actividades al teatro callejero y al funambulismo.
Entre sus producciones destacan *¡Ay, Nicaragua!*, del colectivo y *Lo que yo te diga*, de Josu Garay.

¡AY, NICARAGUA!
Del colectivo. Dirección: Carmen Urretavizcaya. Música: Josemi Iscariote. Intérpretes: Elena Bezanilla, Antxon Etxeberria, Elene Sustatxa y Luis Zabaleta. Estreno: 2 de diciembre de 1984.

LO QUE YO TE DIGA
De Josu Garay. Dirección: Carmen Urretavizcaya. Música: Josemi Iscariote. Intérpretes: Elena Bezanilla, Antxon Etxeberria, Elene Sustatxa, Luis Zabaleta y Josemi Iscariote. Estreno: 23 de marzo de 1985. N.º de representaciones: 7.

"Es un espectáculo que se puede realizar en la calle, en el teatro o en cualquier otro espacio que sea amplio. Quizá su particularidad más destacada sean las nuevas habilidades circenses y los números de magia que presentamos.
(...) Narra la historia de tres payasos: Bixki, Mozko y Maroto, que al levantarse de la cama se encuentran con Necronio, el brujo de la pata de palo". (Fragmento del programa).

COMPAÑÍA DE TEATRO LA TOTALIDAD. Salamanca

Grupo formado en 1982, fecha de su primer montaje: *La ópera de dos centavos*, de Brecht-Weill. En 1985 estrenan *Happy End*, también de B. Brecht y K. Weill, y preparan *El traje nuevo del emperador*, espectáculo basado en el famoso cuento de H.C. Andersen, que se estrenará en la temporada 85-86.
La Totalidad, que empezó siendo un grupo formado por dos daneses, Peter Yde y Paul Pock-Steen, y una española, Ángela Asensio, cuenta hoy con ocho miembros.

HAPPY END
De Bertolt Brecht. Traducción y adaptación: Peter Yde. Música: Kurt Weill. Adaptación musical: Paul Pock-Steen. Intérpretes: Mariano Sanz, Ángela Asensio, Javier Torres, Brasilia Louro, Peter Yde, Xesus Constela y Juan Hernández. Estreno: 5 de febrero de 1985. Sala San Blas de Salamanca.

TRAGALDABAS TEATRO POBRE. Madrid

SANGRE NOCTURNA
Del colectivo. Intérpretes: Fernando Viñegla, Carmen Juárez, Toño Arroyo, Miguel Ángel Mancheño, Mercedes Jiménez, Eduardo Muñoz, Carlos Vázquez, Miguela González y José Luis García. Estreno: enero de 1985.

GRUPO TRAMOYA. Gijón (Asturias)

En 1975, actores procedentes de formaciones independientes asturianas (*Populus, Gestus...*) forman el grupo Tramoya. El primer montaje fue *Milagro en el mercado viejo*, de Oswaldo Dragún; al que siguieron *Un Lázaro de Tormes*, de Giorgio Celli, y *Farsas contemporáneas*, de Antonio Martínez Ballesteros. Entre estas obras, Tramoya ensayó autoría y creó *Opus Uno*, creación colectiva.
Paralelamente, desarrollan actividades docentes en diferentes centros escolares, granjas-escuelas y grupos. Las dos obras que mantienen en repertorio son *Textos de Edgar Allan Poe* y *Caballito del diablo*, de Fermín Cabal.

CABALLITO DEL DIABLO
De Fermín Cabal. Dirección: Javier El Moreno. Escenografía: Xuacu Carballido y Andrés Carballido. Intérpretes: Alberto Willy Menéndez, Pili Hevia, Remedios F. Blanco, Elvira F. Montequin, Francisco J. Pinto, Arantxa Atutxa, Javier El Moreno y Xuacu Carballido. Estreno: 22 de mayo de 1985. En la Antigua Universidad Laboral. Cabueñes-Gijón (Asturias). N.º de representaciones: 6. Cabe destacar la participación en el III Certamen Regional de Teatro donde se consiguieron los premios a la mejor dirección y a la mejor ambientación y efectos.

"En Caballito del diablo *el autor acomete uno de los temas más candentes de la sociedad española de nuestros días.* Caballito del diablo *es la obra del "caballo", la heroína. La estructura dramática de la obra refleja las tensiones, apresuramientos y el deterioro de los personajes dentro de la propia historia, a través de una forma de relato discontinuo, con saltos hacia atrás y adelante, que en ningún momento representan inconveniente para su comprensión".* (Fragmento del programa).

TRAMOYA. Valencia

SEVERA VIGILANCIA
De Jean Genet. Dirección: Manuel Costell. Escenografía y vestuario: Pedro Adán. Intérpretes: Andrés Hernández, Julio Salvi y Luis Valero. Estreno: 17 de febrero de 1985.

TRAPO TAPO TEATRO DE TÍTERES. Alcorcón (Madrid)

VILLA TRAPOS
De Sebastián Sánchez. Dirección: Juan Carlos Serrano. Escenografía: Ignacio Sánchez. Intérpretes: Sebastián Sánchez, José Márquez e Ignacio Sánchez. Estreno: 10 de octubre de 1984.

LA TRIACA. COMPAÑÍA INESTABLE DE COMEDIANTES. Zaragoza

¿QUERÉIS RECORDAR CONMIGO?
Del colectivo, sobre textos de W. Shakespeare. Dirección: Pedro Gómez. Intérpretes: José A. Martínez, Jesús A. Gómez, Eva Español, Carlos Gómez, Luis Trébol, Fernando Cordón, Carmen Bagües, Jorge Martín y Ana Mª Beltrán. Estreno: octubre de 1984.

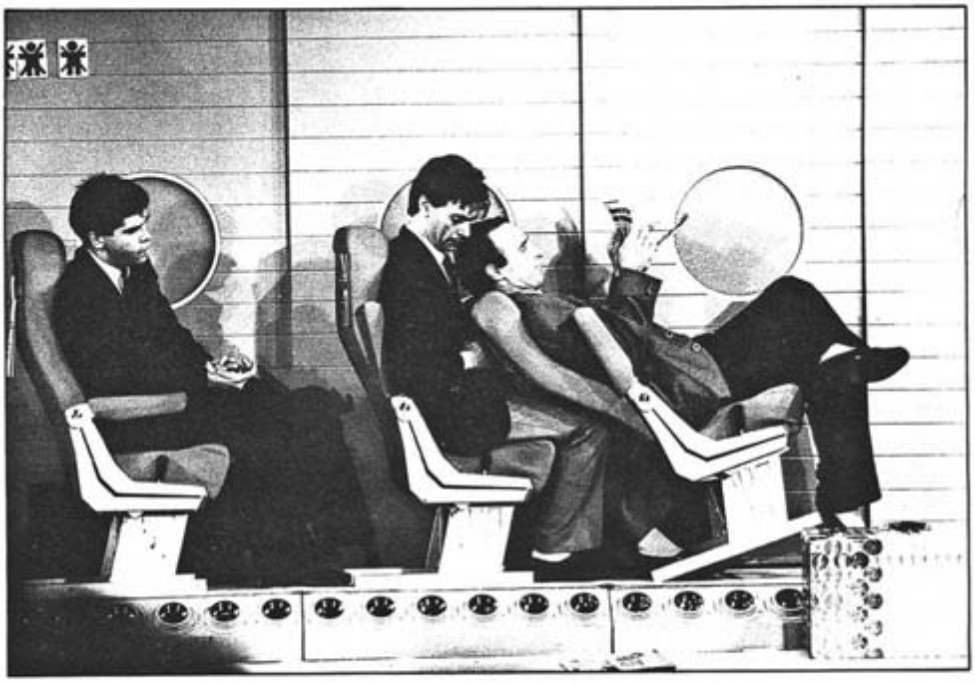
EL TRICICLE. Barcelona

El grupo se creó en 1979 como compañía de mimo y pantomima. A lo largo de estos años han pasado por dos etapas muy diferenciadas: hasta el año 1980 presentaban un mimo académico, clásico, que convertía a la técnica en el elemento fundamental del espectáculo; a partir de esa fecha realizan un mimo subjetivo, no académico, basado en el estudio de otras posibilidades del gesto, el gag, la máscara, el clown...
Han realizado cuatro espectáculos desde su formación, pero los que les han dado dimensión popular y fama nacional e internacional son *Manicomio*, 1982, y *Exit*, 1984, ambas del colectivo. Para la temporada 85-86, aparte de tener proyectada una gira por los Estados Unidos, tienen previsto comenzar el rodaje de lo que será su primera película.

EXIT
Del colectivo. Intérpretes: Carlos Sans, Joan Gràcia y Paco Mir. Estreno: 12 de marzo de 1984 en la Sala Villarroel de Barcelona.

"Hemos calcado una jornada en el aeropuerto. Es como un mundo aparte. Cruzan por delante de ti miles y miles de personajes y cada uno tiene una historia distinta. Nuestro trabajo ha sido encarnarlos. Deformarlas sanamente sin caer en la burla. Más bien ponemos en evidencia a los personajes. Nos reímos de ellos después de habernos reído de nosotros mismos.
(...) El humor español siempre se ha sostenido en dos pilares básicos: el sexo y la política. Nosotros jugamos con los gestos de cualquier persona para crear humor. Somos cómicos humoristas y actores porque, aunque cada palabra hoy encierra un significado distinto, todas parten de lo mismo". (Declaraciones de El Tricicle a "Levante". Valencia. 29 de mayo de 1985).

"...¡Alerta! Carles Sans, Joan Gràcia y Paco Mir han conseguido dominar de una manera notable la técnica del mimo y pienso que están en un momento de su carrera que puede resultar decisivo. Alerta, pues, porque Exit *(Sortida) lo que nos muestra es que los tres miembros de El Tricicle se debaten entre ciertas dudas; cosas fundamentales que al no definirse enturbian la línea de un espectáculo que, resulta evidente, han preparado con dedicación y entusiasmo. (...) En la propuesta de El Tricicle hay diversas solicitaciones que se interfieren, que quieren imponerse, sin que al cabo de hora y media de espectáculo se haya entrevisto una síntesis codificadora.*
De un lado, El Tricicle siente la tentación de la parodia: exageración de comportamientos cotidianos, observaciones entresacadas de la menuda psicopatología de todos los días; del otro, hay la llamada constante del "gag" surrealista que nos enfrenta con el absurdo. Cada una de dichas posibilidades concede a Exit *momentos divertidos, pero, a la vez, el grupo desteje lo que había urdido la otra posibilidad. En medio del titubeo, el espectáculo no avanza y queda reducido a una sarta de ocurrencias que un grupo de amigos ha ido vertiendo en la escena poco a poco, sin saber exactamente por qué. A* Exit *le falta una idea global que, de alguna manera, dé coherencia*



Dos escenas de "Exit", el espectáculo de El Tricicle. (Fotos: Fernando Suárez). En página siguiente, "Informe", de Suso Medal, por el grupo Troula. (Foto: Xoan Piñón).

a su discurso; le falta, en suma, una mirada neutral que desde fuera seleccione, ordene, potencie y, en algunos casos, rechace lo que a los tres amigos dispuestos a divertirse se les va ocurriendo. (...) El Tricicle ha madurado, ha limado aristas y se presenta ahora con un mobiliario de compañía casi acomodada: escenografía, vestidos, buena cantidad de objetos. Pero eso en lugar de facilitarles el juego viene a subrayar la escasa consistencia de su dramaturgia. Viene a mostrar, a todo lo largo de Exit, *su pobreza conceptual...*" (Xavier Fábregas. "La Vanguardia". Barcelona. 15 de marzo de 1984).

"*...La primera virtud del grupo El Tricicle es, precisamente, que los actores se divierten, que los "gags" surgen de una manera fresca, que el espectáculo crece de un modo convincente, quizá a partir del hecho de que los tres actores son también los directores y creadores de su propio trabajo. (...) La obra está hecha de observaciones en un aeropuerto, elevadas al absurdo. La realidad, totalmente reconocible, está allí, en los tipos, en las situaciones y hasta en los periódicos anuncios que suenan por los altavoces. Pero, a la vez, según el más clásico de los procedimientos cómicos, todo se vuelve disparatado, quizá para descubrirnos el absurdo real que subyace en los comportamientos "establecidos".*
Desde los grandes maestros del cine mudo —Keaton y Chaplin en primer término— hasta los recursos del cómic, buena parte de la historia de la expresión gestual del humor anda *revuelta en ese espectáculo, hecho de innumerables fragmentos, dominados por una mezcla de desfachatez, crueldad y delicadeza, que es la que da categoría última al trabajo. Porque, si* Exit *fuera sólo un espectáculo ingenioso, una acumulación de "gags" divertidos, correría el riesgo de desinflarse poco a poco, como ocurre en tanto teatro cómico, donde empezamos riéndonos y acabamos en pura mueca. Aquí lógicamente, también se bordea ese peligro".* (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 6 de octubre de 1984).

TRINTXERPE. Guipúzcoa

SIN ALAS NI LIBROS
Del colectivo. Dirección: Enrique Santiago. Escenografía: Adrián Ferreño. Intérpretes: Enrique Santiago, Álvaro Beñarán y Unai Ugalde. Estreno: enero de 1985.

"Este espectáculo es, ante todo, una búsqueda, un camino. No comienza ni termina en el escenario. Continúa más allá con la intención de comunicar un sentimiento por medio de un payaso que no es de merengue o de bofetada ruidosa, sino sencillo, que suavemente va acercándose al público y es capaz de hacerle reír, soñar y emocionarse. Es por esto que Sin alas ni libros puede ser definido como un espectáculo íntimo". (Fragmento del programa).

TRIPTIC TEATRO. Elche (Alicante)

Fundado en 1982 en Barcelona, en este año se estrena *Historias del hombre y del hígado en general. En 1983 se traslada a Elche, don-*

de estrena con La Carátula Libaciones, Pitanzas y otras Danzas. En ese año estrena, además: Juan Plumax trovador cósmico, Los dos, Tic-Prit 3 y Juan Plumax y los Tristones. En noviembre de 1984 estrena *¿Dónde estás, Zambolino.*

EL TRIPTICÓN
Del colectivo. Intérpretes: Manolo Mora, Jorge Gavaldá y Eduardo Vendrells. Estreno: 23 de febrero de 1985.

"Historias cortas de distinta duración y temática que parodian escogidas situaciones cotidianas, llevadas a cabo mediante la interpretación de más de veinte personajes, recalcando sus aspectos más absurdos, pasando desde el característico estilo del cine mudo hasta el inagotable campo del esperpento". (Fragmento del programa).

¿DÓNDE ESTÁS, ZAMBOLINO?
Del colectivo. Intérpretes: Etel Sánchez, Manolo Mora, Nazario González, Jorge Gavaldá y Eduardo Vendrells. Estreno: 4 de noviembre de 1984.

"Ivo, bajo la influencia de los "juguetes-juegasolos", enferma por la pérdida de Zambolino, y realiza, buscándolo, un largo viaje a través del mundo de los objetos.
Espectáculo musical para actores y títeres con efectos tridimensionales". (Fragmento del programa).

TRIP-TRUP TEATRE. Baleares

Grupo formado en 1981 y disuelto en 1985, año en el que pasa a llamarse Estudi Zero. Ha estrenado cinco espectáculos, casi todos ellos creaciones colectivas: *Cercavilles,* 1981; *Vaiatge a Tahití,* 1982; *El Darrer Klinex* y *Stratostories,* 1983.
Txekhov's, último de sus estrenos —abril de 1985—, es un conjunto de obras del maestro ruso, dirigido por Leona di Marco.

TXEKHOV'S
De A. P. Chejov (varias obras). Dirección: Leona di Marco. Intérpretes: Dominic Hull, Pepa Ramón, Pere Mestre, Carlos Mus, Xim Vidal y Catalina Binimelis. Estreno: 15 de abril de 1985.

"...Este grupo, con L'Os, *de Chejov, consiguió llegar al público sin vanguardismos postizos, sin obras pasadas, ni "wildes" imposibles. Un clásico sencillo que dé pie al lucimiento de los actores y sea capaz de conectar con el respetable. Sencillez, ritmo y texto. Esas eran las bazas a jugar por Trip-Trup. El texto lo tenían. El ritmo era adaptarse al marcado por el argumento y lo único que debían hacer era ceñirse a él. La sencillez era la virtud necesaria para conseguir teatro con mayúsculas, como debe ser, conocimiento de sus posibilidades y ceñirse a ellas. Cualquier otro intento resulta vano, como ha quedado demostrado..."* (P. M. R. "Diario de Mallorca". 23 de mayo de 1985).

TROULA. La Coruña

En diciembre de 1977, con motivo del espectáculo *O veloiro,* de F. Taxes, aparece en el cenáculo teatral gallego el grupo Troula. Con esa obra participaron en distintos festivales nacionales y extranjeros a lo largo de los años 1978 y 1979, fecha ésta última en la que consiguieron el premio de la crítica gallega.
Su último montaje, *Informe,* está basado en "Informe para una academia", de F. Kafka, y es una coproducción con el CNNTE. Se estrenó en La Coruña y participó después en el ciclo que el CNNTE realizó en la sala San Pol de Madrid, año 1985.

INFORME
De Suso Medal. A partir de un texto de Kafka. Dirección: Suso Medal. Escenografía: Suso Medal. Vestuario: Suso Montero. Maquillaje: Solange Aumaitre. Intérprete: Manuel Manquiña. Estreno: diciembre de 1984, en La Coruña.

"...El espectáculo parte del texto ya conocido del escritor checo, para actualizarlo en el sentido de ponerlo en futuro hipotético, en el que el hombre y la máquina mantienen una lucha por la supremacía. Acerada es la transformación del original y no desmereciendo en ningún momento del célebre monólogo ya conocido. La puesta en escena, concebida de forma que el intérprete evolucione dentro de un espacio muy medido y concreto, es acertada e incluso funcional, y en todo momento responde a lo que se quiere decir, dando un gran juego a Manquiña, que se maneja por el escenario con acierto y sin dificultad. No ocurre así con todo ese arropamiento, que Medal quiso introducir en el espectáculo, por cuanto que tanto la parodia de "La naranja mecánica" y "2001, una odisea del espacio", de Kubrick, nos parece que no viene a cuento y ni siquiera aporta algo válido al espectáculo. Por el contrario, toda esa utilización de la banda sonora convierte la interpretación en simple parodia, y ni la utilización del micro inalámbrico consigue que el texto se escuche y se entienda. (...) Es de lamentar el que, con una dramaturgia muy bien elaborada y un entorno escenográfico funcionalmente concebido, el es-

pectáculo pierda brillantez por la reiterada utilización de música y luz. Ambas cosas semejan ser fruto de la improvisación, y no de la meditación con que fue concebido el resto del espectáculo..." (X. M. Rabón. "La Voz de Galicia". La Coruña. 31 de marzo de 1985).

TTIPI-TTAPA. Vitoria

ROCK AND CLOWN
Dirección: creación colectiva. Escenografía: creación colectiva. Música: Josu Zabala and Hertzainak. Intérpretes: Mikel Gómez de Segura, Karra Elejalde y Natxo Txeza. Estreno: mayo de 1985.

TXINGURRITEGI. Pamplona

EL ÚLTIMO CUARTO DE HORA DE LA PACIFICACIÓN
Sobre textos de Alfonso Sastre. Dirección: Pablo Valdés Sánchez. Escenografía: Javier Sáez y Carlos Ibarra. Vestuario: Belén Álvarez y Javier Sáez. Intérpretes: Ignacio Casado, Jokin Martínez, Belén Alvarez, Nerea Olaizola, Javi Sáez, Pablo Valdés, Carlos Salaberri, Ana Sáez y Carlos Ibarra. Estreno: 13 de abril de 1985 en el Instituto Irubide (Pamplona).

U DE CUC TEATRE. Barcelona

Inicia sus actividades, dedicadas preferentemente a niños y jóvenes, en 1972. Animados por la idea de "divertir enseñando", han participado en festivales, programas de TV, seminarios; han editado discos y han realizado dos películas: *Supertot,* 1977, y *Contes de la Vora del Foc,* 1980.
El primer montaje fue *El gran Claus i el petit Claus,* adaptación del cuento de Andersen, año 1972, del que realizaron nueva versión en 1980. *Supertot,* de Benet i Jornet, se estrena en 1974. Del mismo autor estrenan, en 1976, *El Somni de Bagdad.* La última época, en la que hay que colocar *El gran magic D'Oz,* 1981. y *La ventura de Pinocho,* 1982, está enmarcada en la labor que U de Cuc desarrolla como promotor y coordinador del *Centre D'Espectacles per a nois i noies,* con sede en Lluïsos de Gracia (Barcelona), que cuenta con las ayudas del Ayuntamiento de Barcelona y de la Generalitat.
Asimismo, U de Cuc prepara para la temporada 85-86 el estreno de su primer montaje para adultos. Se trata de *L'Home i les armes,* adaptación que Jaume Melendres ha hecho de la obra de Bernard Shaw.

EL SECRET DELS ESCARABATS BLANCS
De Lluís Coquard y Francesc Alborch. Dirección: Francesc Alborch. Escenografía: Pep Oliver. Música: Jaume Figueres. Coreografía: María Rosas. Intérpretes: Lluís Ferraz, Jordi Pahisa y Laila Gimó. Estreno: 17 de noviembre de 1984.

"Un hecho fortuito, durante la visita turística de un investigador despistado al siempre atractivo y misterioso Egipto, nos pondrá en contacto, sumergiéndonos en el tiempo, con la época del faraón Keops (Xéops para los íntimos). Esta circunstancia, tan inesperada como inverosímil, nos permitirá conocer el esplendor de su corte, la arquitectura de sus palacios, sus fiestas, sus cultos y... también sus intrigas". (Fragmento del programa).

LA ETERNA CENICIENTA
De Lluís Coquard y Francesc Alborch. Dirección: Francesc Alborch y Julio Álvarez. Escenografía: Josep Massagué. Coreografía: María Rosas. Iluminación y efectos especiales: Jordi Planas. Intérpretes: Gemma Reguant, Emili Palma, Víctor F. Suáñez, Cristina S. Bielsa, Raquel Capdet, Carme Grau y Joan Gibert. Estreno: 1 de abril de 1984. Centre d'Espectacles . Barcelona.

UNIVERSITARIO DE MURCIA. Murcia

ES ABSURDO
Del colectivo. Dirección: Sabah A. Swibs, José A. Sánchez y César Oliva. Intérpretes: Mariano Esparza, Vicente Rodado, Jesús Galera, Carmen Beléndez, Manuel Poves, Laura Gallego, Pilar Benito, Ángel Salcedo, Isabel Martínez, Victoria Gómez, Pedro Copete y Antonia Miranda. Estreno: 18 de enero de 1985.

UROC TEATRO. Madrid

La compañía Uroc se forma en la temporada 84-85, dirigida por Juan Margallo. Pero no se trata más que de un cambio de nombre y una necesaria reestructuración de lo que fue el núcleo de la sala el Gayo Vallecano, único local del "off-Madrid", ya desaparecido.
Juan Margallo fue fundador y director del grupo Tábano en 1967, recordado, entre otros, por el montaje titulado *Castañuela 70.* Después vendrían los grupos El Topo y El Búho, hasta desembocar en el Gayo Vallecano, época en la que pusieron en escena *Ahola no es de reil,* de Alfonso Sastre, uno de los montajes más destacados de la sala, que terminó su andadura con *El retablillo de don Cristóbal,* de García Lorca.
La compañía Uroc tiene en repertorio dos montajes: *De aventuras por la luz,* de Luis Matilla, y *Una mujer en la ventana,* de Franz Xaver Kroetz.

DE AVENTURAS POR LA LUZ
De Luis Matilla. Dirección: Juan Margallo. Estreno: 16 de julio de 1985 en el parque del Retiro de Madrid. Coproducido con el Ayuntamiento de Madrid y el Ministerio de Cultura.

"Hemos situado tres carpas hinchables junto al jardín francés: una amarilla, otra roja y otra azul, comunicadas por pasillos. Los niños hacen un viaje a través de los colores, y encuentran a diferentes personajes que les piden su opinión para resolver las situaciones. La esencia del espectáculo es la participación". (Juan Margallo. "El País". Madrid. 23 de julio de 1985).

"La especificidad del teatro para niños, que concibo hasta una edad de doce años, es llegar a la participación utilizando instrumentos muy simples. Se trata de mover imaginativamente los objetos cotidianos, lanzando a los niños estímulos, de forma que alguno de ellos cuadre con su sensibilidad y humor". (Luis Matilla, autor. "El País". Madrid. 23 de julio de 1985).

UNA MUJER EN LA VENTANA
De Franz Xaver Kroetz. Versión castellana de Manuel Heredia. Dirección: Juan Margallo. Intérprete: Petra Martínez. Estreno: 1 de febrero de 1985.

"...Era una obra de un solo personaje y además de un autor alemán, lo que facilitaba la ayuda de 900.000 pesetas ofrecida por el Instituto Alemán, insuficiente pero estimulante. Cuando Manuel Heredia, su adaptador, me la leyó, me gustó mucho. Después, algunos amigos me apuntaron que el texto planteaba una situación dramática sin grandes cambios, pero ya estamos comprobando que su tema, de enorme actualidad, está conmoviendo a los espectadores, seguramente porque el problema afecta cada vez más a todas las clases sociales". (Juan Margallo, director. "Liberación". Madrid. 19 de febrero de 1985).

"...Una mujer en la ventana *es una obra que difícilmente pierde actualidad, pues plantea el problema de la ancianidad marginada que acaba recluida en algún centro asistencial. Una mujer mira desde la ventana —quizá por última vez— el barrio donde ha vivido tantos años, antes de trasladarse a una residencia para la tercera edad. (...) La obra es, pues, un monólogo. La retahíla de una anciana que a fuerza de estar sola se ha acostumbrado a contarse cosas en voz alta, con la única contestación a destiempo de un canario que tampoco podrá llevar a su nueva casa. Todo el peso de la representación cae sobre Petra Martínez que también se enfrenta aquí con un tipo de teatro completamente diferente de ese otro en el que ha demostrado su capacidad de actriz cómica. Petra se defiende bien con veinte años más encima y el paso vacilante entre muebles viejos. Consigue que el parloteo, a veces intranscendente, no pierda fuerza y la representación no se haga pesada, peligro que en ocasiones ronda este tipo de obras...".* (A. T. "El Adelantado de Segovia". Segovia. 19 de febrero de 1985).

"...Petra Martínez es esta mujer en la ventana de la vida. Un personaje gris carente de historia, salvo la historia de una vida vulgar; personaje ateatral, en principio, cuya teatralidad precisamente se basa en la forma en que se cuenta en el escenario lo que sucede cotidianamente fuera de él. Una anciana, la víspera de su ingreso en una residencia para la tercera edad, va recogiendo sus pertenencias en la casa que ha sido su hogar durante treinta y cinco años. Habla a su pájaro, a los muebles, a los objetos y a todos esos cachivaches que van formando parte de una vida. No hay gran tragedia, ni melodrama, es sencillamente el drama del envejecer y de la jubilación: la vida de miles de mujeres que se casaron, tuvieron un hijo y un día se encuentran que ya no son útiles para nadie. Hay una crítica amarga a ese quitar de en medio a las personas, como si fueran objetos de uso que se tiran al basurero cuando están deteriorados.
Petra Martínez, actriz joven, hace un brillante ejercicio de interpretación, bajo una dirección

Dos espectáculo de Uroc: arriba, Petra Martínez interpreta "Una mujer en la ventana", de F. X. Kroetz. Abajo, "De aventuras por la luz", de Luis Matilla, ambos espectáculos dirigidos por Juan Margallo. (Fotos: Fernando Suárez).

muy cuidada y teatralmente muy válida, abundando en los efectos de un teatro naturalista: el reloj marca el tiempo exacto que dura el monólogo, una hora y diez minutos; la gota de agua cae rítmicamente del grifo mal cerrado a un cubo, la cajita de música guardadora de preciados recuerdos... Y un calendario que marca el año 1970, pienso que como homenaje de Margallo a esa Castañuela 70, *que supuso en su día un descubrimiento y una revelación..."* (Julia Arroyo. "Ya". Madrid. 17 de septiembre de 1984).

"...El hecho de que Una mujer en la ventana *se represente en la pequeña sala de El Mirador podría hacer pensar que todo sigue igual, pero tanto la aceptación del espectáculo como la personalidad de quienes lo hacen permiten recoger el acontecimiento como la presentación "oficial" del autor alemán ante el público español. (...) La intérprete única es Petra Martínez, excelente en un trabajo realista, minucioso, que se plantea en términos dramáticos como la despedida de una anciana de la casa familiar, es decir, como una confrontación del personaje con todo su pasado.*
La anciana, que cuenta con hijos casados, deja la casa para recluirse en un asilo. La ambivalencia del tema es su mayor atractivo. Porque si, de una parte, en el contexto de las sociedades "desarrolladas" la reclusión de la anciana en el asilo parece la consecuencia lógica de su soledad, de su pérdida de toda función productiva, de otra, el acto conlleva una carga de acusación contra el sistema de valores que lo produce..." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 5 de octubre de 1985).

COMPAÑÍA DE VALERIANO ANDRÉS. Madrid

LOS TRES INOCENTES

De Pedro Mario Herrero. Dirección: Cayetano Luca de Tena. Escenografía: Emilio Burgos. Intérpretes: Pedro Valentín, Isabel Donate, Valeriano Andrés, Josefina Güell, Francisco Bernal, José Peñalver y Antonio Saura. Estreno: 31 de mayo de 1985 en el Teatro Alcázar de Madrid.

"Nuevo reparto para una comedia que ya conoce el público madrileño. Una comedia curiosa, en la medida en que es algo así como una Italia a la española, una caricatura de la caricatura. Salen curas, obispos, carabineris, santos, falsas vírgenes y todo cuanto, años atrás, condimentó media docena de aplaudidas películas a la italiana. Vista hoy, sin el amparo de lo que fue una moda, la obra resulta terriblemente falsa. El autor tiene gracia para urdir y enredar las situaciones, sobre el principio —base de todas estas comedias— de la contradicción entre la beatería aparente y el furor sexual de los personajes, que es como decir la quintaesencia del tópico latino.
El que este tópico, como tantos tópicos, contenga una cuota de verdad, contribuye a la comunicabilidad de la comedia. Sin embargo, la ironía crítica, la presencia de ciertos mitos sociales, acaban siendo rebajadas por el convencionalismo y la absoluta falta de humanidad..." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 8 de junio de 1985).

"...Las calidades del excelente diálogo, cargado de naturalidad coloquial, de efectos mucho más de situación que de mecanismo chistoso, o sea, de buen teatro, pierden con la hiperbolización de los personajes que son llevados del humorismo a la caricatura, casi al astrakán. (...) Recordar que la comedia es un enredo, cercano al vodevil, en torno a un cura algo trabucaire, muy italiano del sur y por consiguiente muy español, a los amores de su hermana y a las liviandades de su madre, es imprescindible, ya que en la ocasión del estreno uno estaba alejado de la crítica teatral temporalmente. (...) Estas comedias con muerto que aparece y desaparece son muy típicas. Pedro Mario Herrero maneja el motivo con agilidad, con ingenio, y se apoya en él para diseñar unos personajes muy verídicos, muy graciosos, que los actores deterioran llevándolos al paroxismo, animados, sin duda, por las reacciones favorables de los espectadores. (...) Los tres inocentes, *abundante en rasgos de observación sociológica mostrados sin pretensiones, con diestra sencillez, es una obra divertida e ingeniosa que ahora revalida, pese a la exageración, su brillante nota inicial."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 8 de mayo de 1985).

VEREA. Baza (Granada)

LOS DELFINES

De Jaime Salom. Dirección: Eusebio Salinas. Estreno: diciembre de 1984.

TEATRO DEL VIAJE. Murcia

La compañía se forma en 1982, fecha de su aparición pública con un espectáculo de calle, titulado *La maleta de la abuela.* Para la temporada 83-84 realizan *La lección,* de Ionesco, bajo la dirección de Roberto Villanueva.
Han simultaneado su trabajo en el escenario con la organización de cursillos y seminarios sobre el teatro infantil e iniciación al juego teatral. En la actualidad tienen en cartel la obra *Post-Pluto y Neo-Carión,* de José María Lacoma.

POST-PLUTO Y NEO-CARIÓN

De José Mª Lacoma. Dirección: José A. Camacho. Intérpretes: Perico Gálvez, Fernando Martínez, Federico Valenciano, Pedro Santiago y Maite Sandoval. Estreno: 20 de marzo de 1985 en el cine Capitol de Cieza (Murcia).

"De las once comedias que conservamos de Aristófanes, Pluto *es quizá la única que no merece el nombre de tal.* Pluto *es una obra abierta, inacabada, que más merecería el nombre de "retablillo-didáctico-social", carente de estructura dramática. La visión, a modo de secuencias cinematográficas, de un mundo trastocado por la quebrada conducta de los hombres y de los dioses hace de este retablo clásico un buen punto de partida para un trabajo. (...) Una mascarada o un travestismo donde los hombres pueden jugar a ser los dioses inventados por ellos mismos, sin tener que desterrar del Olimpo a ninguno de ellos. Todo dentro de una atmósfera festiva, pagana y relajada, que son los elementos que configuran nuestra vieja cultura mediterránea. (...) He introducido (...) el recurso del teatro dentro del teatro para narrar con toda su fuerza la contundencia de la parábola que se desarrolla a lo largo de la pieza y que los cómicos ambulantes muestran al público en una escena profundamente brechtiana".* (Fragmento del programa).

LA VIOLETA EN EL ESPEJO. Córdoba

Creado en 1983 por tres actrices procedentes de tres grupos de teatro de Córdoba, que venían trabajando de manera independiente desde el año 1976. Su primer trabajo es una obra de títeres, *Médico a la fuerza,* original de José Mª Osorio, montaje del que es fruto su segundo trabajo, *Pelusina en el escenario fantástico,* de Manuel Muñoz y Carmen Moreno. Actualmente, La Violeta en el Espejo proyecta una vuelta al teatro dramático y prepara para ello *Las criadas,* de Jean Genet, a estrenar próximamente.

MÉDICO A LA FUERZA
De José Mª Osorio. Dirección y escenografía: el colectivo. Música: José Luis Priego. Intérpretes: Carmen Moreno, Toñi Zurera, Mercedes Corpas y A. J. Cruz. Estreno: 2 de septiembre de 1984 en Alcaracejos (Córdoba).

PELUSINA EN EL ESCENARIO FANTÁSTICO
De Manuel Muñoz y Mª Carmen Moreno. Dirección: Mercedes Corpas. Música: J. Luis Priego. Intérpretes: Carmen Moreno, Toñi Zurera, Mercedes Corpas y Andrés José Cruz. Estreno: 2 de diciembre de 1984 en la Muestra de Teatro Andaluz (Córdoba).

"Se abre el telón. La débil luz de una lamparita baña levemente un desván repleto de trastos cubiertos con sábanas blancas. A través del ventanal, la luna observa a Pelusina, una niña que sentada entre algunos juguetes, llora a lágrima viva. (...) Con Pelusina en el escenario fantástico *se pretende un mayor acercamiento al público en general, a una problemática real: esa etapa-puente en la vida de cualquier persona, comprendida entre la infancia y la madurez".* (Dossier).

VITORE I GINA. Barcelona

Manuel Trías y Elena Castelar, ex-miembros de Circ-Cric, forman Vitore i Gina en 1982. *Taca a la pista* es su primer montaje, estrenado el año de su formación, al que le sigue, tras la incorporación de Enric Ases, *Zotal,* estrenada en 1984. Con esta obra han participado, entre otros, en el III Festival Internacional de Granada y en el II Festival Internacional de Otoño de Madrid.

ZOTAL
Del colectivo. Escenografía: Elena Castelar. Intérpretes: Manuel Trías, Elena Castelar y Enric Ases. Estreno: 10 de septiembre de 1984. En la IV Fira de Teatre al Carrer de Tárrega. N.º de representaciones: 43. Han participado en los siguientes festivales: XII Ciclo de Teatro de Granollers/, VI Festival Internacional de Teatro de Murcia/, II Scénes de Rue de Toulouse/, III Festival de Teatro de Granada/, II

Cuatro escenas del espectáculo de Vitore i Gina, "Zotal". (Fotos: Gol y Jordi Bover).

Feria de Circ de La Bisbal/, Festival de Teatro de Tortosa/, Festivales de verano de Valencia/, Art-Pista 85 de Mataró/, Festivales de Navarra/, Grec-85/, V Fira de Teatro de Tárrega y II Festival de Teatro de Molina de Segura (Murcia).

"Espectáculo vital/visual, surge tras la búsqueda de un lenguaje propio. Un mosaico configurado por situaciones inverosímiles, dislocantes. Extirpa su material a la propia cotidianidad, para distorsionarlo y expanderlo luego desde una perspectiva cómica y corrosiva, donde la percepción sensible predomina sobre la comprensión intelectual de la acción. Un círculo rodeado de gradas, una estructura tubular, hierro, lona, lona tensada y arena desértica, son los elementos que configuran el ámbito escénico. También un cable que resquebraja el espacio aéreo.
La música ejecuta su propia interpretación de las escenas. Actúa paralelamente, refuerza los clímax provocando que el espectador se sumerja en cada uno de ellos". (Fragmento del programa).

"La fuerza de la costumbre puede inducirnos a creer que la posición óptima del actor en el escenario es la que le permite tocar con los pies en el suelo. Sin embargo, los actores de la compañía Vitore i Gina, que esta semana presentan dentro del Cicle de Teatre Obert del Centre Dramàtic de la Generalitat su espectáculo Zotal, *vienen a proponernos todo lo contrario. Elena Castelar, Enric Ases y Manuel Trías ensayan en* Zotal *otras posturas que también tienen el derecho a proponer sus posibilidades expresivas y que desde el punto de vista plástico resultan insólitas. Los actores se pasan buena parte del tiempo tendidos cabeza abajo, arrastrándose sobre la arena del suelo e incluso dando unos pasos de funambulismo. El ingenio que demuestran, el buen humor que rezuma el espectáculo desde la primera escena a la última y el bien hacer convierten* Zotal *en mucho más que un ejercicio: en un camino por explorar del que los componentes de Vitore i Gina nos muestran ya notables perspectivas..."* (Xavier Fábregas. "La Vanguardia". Barcelona. 29 de marzo de 1985).

"...Este pequeño grupo se enmarca en la búsqueda de un lenguaje visual y sensual, dejando la palabra como un recurso más, como lenguaje directo e improvisado, dentro de las situaciones. El espectáculo es una sucesión de números más o menos circenses y cómicos basados en la realidad cotidiana, pero distorsionándola con situaciones inverosímiles e insólitas. La música apoya la acción y la interpreta sonoramente a su modo.
Hay un serio trabajo de mímica, expresión corporal y recursos escénicos y visuales, que hacen del espectáculo una propuesta efectivamente renovadora, juvenil y grata. El espacio escénico mima como un circo con las lonas en perpendicular y el suelo de corcho simulando tierra..." (Julia Arroyo. "Ya". Madrid. 4 de octubre de 1985).

"Nos quedamos con hambre de teatro tras esa hora escasa que dura Zotal, *un espectáculo que, aunque inmaduro y demasiado corto, posee un indudable encanto, unos hallazgos sorprendentes y diversos instantes antológicos. (...)* Zotal *consta de una serie de acciones que, por encima de todo, tratan de abrir o de esbozar nuevos caminos..."* (Francesc Burget i Ardiaca. "El País". Barcelona. 11 de marzo de 1985).

VOL RAS. Barcelona

Joan Cusó, Joan Faneca y Joan Segalés forman Vol Ras desde 1980, fecha de su primer

estreno: *L'Ombra d'Un Copalta Demunt L'Asfalt*. Procedentes del teatro independiente (Joglars, compañía de Nuria Espert...) y del Instituto de Teatro, profesores de mimo y expresión corporal, basan sus espectáculos en la pantomima y en el teatro gestual.
Aunque el núcleo de Vol Ras son los tres actores anteriormente citados, en todos sus montajes han contado con la colaboración de otros actores que se han ido incorporando puntualmente, sin que su cooperación haya significado permanencia.
Entre sus montajes más destacados están *Flight*, 1983, creación colectiva, y *Strip-Tease*, de Andrej Leparski, estrenado en 1984.

STRIP-TEASE
De Andrej Leparski. Dirección: Andrej Leparski. Figurines: Joan A. Vallvé. Música: Joan Saura. Intérpretes: Joan Faneca, Joan Segalés, Joan Cusó y Miquel De Marchi. Estreno: 16 de marzo de 1984 en el Festival Internacional de Mimo de Tarragona.

"¿Cuál es el Strip-Tease *que hacéis sobre el escenario?*
En síntesis, es un espectáculo en el que cuatro personajes explican sus vidas desde el escenario. De ahí el título de la obra. Estos personajes desnudan sus almas ante el público.
¿Todo ello mediante el mimo?
Sí. En la obra no hay palabras. Hacemos un teatro gestual, mimo, pero no entendido como siempre se ha visto el mimo, con los patrones clásicos. El nuestro es un trabajo muy evolucionado.
Entonces, ¿el punto fuerte del espectáculo es el autor?
Sí, porque realiza un trabajo considerable, porque tiene que hacer un gran esfuerzo hasta encontrar los gestos más idóneos. Ten en cuenta que en Strep-Tease *no hay "sketchs" a la manera clásica, sino que durante una hora y cuarto los actores deben explicar una historia de principio a fin y sólo con gestos, y gestos bastante elaborados".* (Entrevista con Vol Ras para el "Heraldo de Aragón". Zaragoza. Mayo de 1985).

"Strip-Tease *es, sin lugar a dudas, un trabajo excepcional, sutil y bello, tanto en su concepción como en su representación. Leparski y los cuatro jóvenes mimos del grupo Vol Ras han sabido tejer, en un escenario desnudo, un poema singular de gestos y de movimientos que, siguiendo el curso de una sencilla melodía musical, se convierte en una fantasía para un payaso bonachón, ingenuo, en un sueño imposible para un payaso condenado a la soledad. A pesar de su evidente aspecto de tragedia, a pesar de su final apocalíptico y grotesco, vuela una ligera brisa de optimismo, un aleteo de sueños heridos por el oleaje violento de los recuerdos, pero también unas pupilas que resplandecen ante la magia del espectáculo. Porque* Strip-Tease *es por encima de todo un canto a la imaginación, a la fantasía, a la irrealidad y a la necesidad vital de todo este mundo inverosímil y, en este sentido,* Strip-Tease *tiene, asimismo, una patética dimensión de oratorio. (...) Hay que reconocer que estos cuatro mimos de Vol Ras han convertido en aparentemente sencillo un trabajo difícil, un espectáculo cuidado al máximo, en*

el que cada detalle exige un esfuerzo". (F. Burget i Ardiaca. "El País". Barcelona. 29 de junio de 1984).

"Los caminos de la inspiración no diré que sean tortuosos, pero sí que alguna vez resultan difíciles. (...) Esta obra se parece mucho a otra de un autor también polaco, Slawomir Mrozek, y que por añadidura lleva el mismo título que la que ahora se presenta. La última obra de Mrozek, publicada en Polonia hace unos meses, Letni dzien *(Un día de verano), ya ha levantado las suspicacias oficiales y se estrenará fuera de su país, en Suecia, por el Teatro Real de Estocolmo.*
Es una lástima, pues, que Andrej Leparski no nos haya comunicado cuál ha sido la fuente, sin duda muy honorable, de su inspiración, y aún más teniendo en cuenta que algunos de los planteamientos escénicos de su Strip-Tease *parecen estar bastante cerca de los que empleó Antoine Bourseiller, en 1966, al montar la obra homónima de Mrozek en el Théâtre de Poche Montparnasse. (...) Leparski ha sacado a escena más personajes que en la obra de Mrozek —donde hay dos únicos individuos innominados, el Uno y el Dos—, a fin de que cada actor compusiera unos tipos. Pero ello ha producido unas hipertrofias particulares que no ayudan a dar un enfoque global a este* Strip-Tease..." (Xavier Fábregas. "La Vanguaria". Barcelona. 29 de junio de 1984).

XARXA TEATRE. Vila-Real (Castellón)

En febrero de 1983, actores y músicos de diferentes grupos de Castellón de la Plana se reunieron en el colectivo Xarxa, que tiene como principio la recuperación de los aspectos parateatrales de las fiestas valencianas.
En julio del mismo año estrenan *La bruixa Marruixa*, espectáculo con el que actúan a lo largo de 1983 y 1984. *La barba del rei Barbut*, subvencionada por la Comunidad de Valencia y último montaje de la Xarxa, se estrenó en julio de 1985. Actualmente, preparan un nuevo espectáculo titulado *Carnestoltes moltes voltes.*

LA BARBA DEL REI BARBUT
De Mirella Marqués y Manuel V. Vilanova. Dirección: Manuel V. Vilanova. Intérpretes: Maite Gil, Mireilla Marqués, Martín Pich, Begoña Sánchez, Leandre Escamilla, Adolf Piquer, Joan Igual, Santiago Navarro, Pascual Joan y Pili Monferrer. Estreno: 13 de julio de 1985 en Peñíscola (Castellón).

"La barba del rei Barbut *narra la leyenda de la doncella, el rey y el dragón, pero con personajes populares de las fiestas y tradiciones castellonesas. Seres mágicos, el fuego, la música, gigantes y cabezudos, hacen del teatro de calle toda una fiesta".* (Fragmento del programa).

"...Técnicamente, La barba del rei Barbut *sigue los pasos del anterior espectáculo: teatro de calle en el que se recuperan tradiciones,canciones y leyendas de los pueblos castellonenses. (...) La originalidad de la obra, sin embargo, radica en que los personajes populares castellonenses se ven inmersos en la historia —el rei Barbut, el Coixo Marruixo, la Nana Gitana—, a los cuales se les unen personajes creados por el grupo —el Mussol Illustrat, la Bruixa Major, l'Aguila Daurada, el drac de dos caps, etc.—. (...) El espectáculo, que se inicia muy lentamente, va subiendo de tono hasta desembocar en una fiesta total donde el baile y los toros se adueñan del recinto. Los niños disfrutan del espectáculo y se convierten en los héroes de la historia. A destacar la facilidad con que Xarxa involucra a los asistentes en sus espectáculos, haciendo que se introduzcan como parte activa de los mismos..."* (Pepe Jaldon. "Mediterráneo". Castellón de la Plana. 8 de diciembre de 1985).

TEATRO XAULI. Barañain (Navarra)

Nando Piñeiro y Lierni Fresnedo forman Xauli en 1982. Hasta el estreno de su primer espectáculo, *Totolo Motolo Pum* (1983), montaje colectivo de payasos y animación, dedicaron sus actividad a la pedagogía teatral y la investigación del teatro infantil.
En 1984, tras colaborar con el grupo Mimo Teatro Tok, dos de cuyos actores se incorporan a Xauli, montan *El basurero*, creación colectiva sobre el reciclado de basuras, y un espectáculo de calle titulado *Buscando la calle.*

EL BASURERO - ZABOR TOKIA
Del colectivo. Máscaras: Xabier Gárate. Diapositivas: José Ignacio Edroso. Intérpretes: Lierni Fresnedo, Iosu Etxebeste y Nando Piñeiro. Estreno: 23 de marzo de 1985 en Cascante (Navarra).

"En el escenario se nos presenta un vertedero de basuras un tanto especial. En él tiene construida su casa Anselmo, un señor bonachón y sencillo. Ante la inesperada visita de los niños, empieza a hablar y revela sus más íntimos secretos. Presenta a Casilda, su novia, y bai-

lan con la música que les ofrecen los pájaros Txupi y Txapi. También habla y presenta a sus amigos: la traviesa y juguetona Rata y el oloroso "Don Sucio"." (Del cómic editado con ocasión del estreno).

BUSCANDO LA CALLE - KALE BILA
Del colectivo. Muñecos: Xavier Gárate. Intérpretes: Lierni Fresnedo, Iosu Etxebeste y Nando Piñeiro. Estreno: 17 de mayo de 1985.

"Espectáculo basado en el lenguaje del clown y el mimo, combinándolo a su vez con marots y kilikis en diferentes momentos de la obra. A pesar de ser una obra infantil en su base, se utiliza un doble lenguaje en los gags, lo que hace que pueda ser vista por un público adulto e infantil a la vez". (Fragmento del programa).

COMPANÌA DE XESC FORTEZA. Palma de Mallorca

ELS CONSENSOS DÉN NOFRE
De D. Greenwood. Versión: B. Estarás. Dirección: Xesc Forteza. Intérpretes: Xesc Forteza, Joan Bibiloni, Sandra Llull, Andreu Amer, Xesca, María Reus y Francisca Bover. Estreno: 14 de junio de 1985 en el Pueblo Español de Palma de Mallorca.

"...Esta vez no se trata sólo de "anar a veure en Xesc". En esta ocasión hay texto, una buena traducción de una divertida comedia inglesa, aderezada con las necesarias "morcillas" para adecuarla al público indígena, a través de la interpretación de la compañía de Forteza. Afortunadamente se ha prescindido de todos los tópicos chistes y coñas coyunturales de anteriores montajes y la cosa va, simplemente, de teatro.
Montada sin otras ambiciones técnicas que las de un decorado convencional y una iluminación plana que permitan su periplo por las fiestas populares durante el verano, la comedia tiene ritmo y agilidad suficientes para divertir a la gente y deberá dar buen juego cuando se presente en una sala cerrada. La frecuencia con que se alternan las situaciones cómicas y los divertidos "gags" hacen que Els consensos dén Nofre, *sobre todo en la primera mitad, se siga con todo interés..."* (Biel Domingo. "La Última Hora". Palma de Mallorca. 17 de junio de 1985).

ZAMPANO, TEATRO. Madrid

EL HOSPITAL DE LOS LOCOS
De José de Valdivielso. Versión y dirección: Amaya Curieses y José Maya. Figurines: María Luisa Engel. Diseño de movimiento: Arnold Tarabourelli. Intérpretes: Amaya Curieses, Lorenzo Cabellos, Francisco Lahoz, Jesús Pérez Gil, Miguel Merino, Pilar Pariente, Pedro Jerez, Alicia Viejo, José Maya y Paloma Guerrero. Estreno: 13 de junio de 1985 en la parroquia de San Sebastián de Madrid. Este espectáculo está coproducido con la Comunidad Autónoma de Madrid.

"Amaya Curieses y José Maya han realizado una versión fiel al teatro original, en un intento de recuperar el teatro clásico español y especialmente el auto sacramental, en el que se encuentra el principio del gran teatro español y el nacimiento de las primeras compañías teatrales. La versión respeta el verso, si bien clarifica el significado de algunos pasajes e introduce una lectura mágica más que religiosa: en la lucha del bien y del mal, el bien vence, pero el mal anuncia que volverá a atacar". ("ABC". Madrid. 9 de junio de 1985).

En la página anterior, "Strip-tease", de Vol Ras. (Foto: Andrzej Leparski). Sobre estas líneas, "El hospital de los locos", de Valdivieso, en versión del Teatro Zampano. (Fotos: Fernando Suárez).

LA ZARANDA, TEATRO INESTABLE DE ANDALUCÌA LA BAJA. Jerez de la Frontera (Cádiz)

Bajo la dirección de Francisco Sánchez, La Zaranda aparece en el panorama teatral en los principios del año 1982, con *Los tinglados de Maricastaña,* basada en textos de Valle Inclán y Juan Antonio Castro. Era el reencuentro tras largos años de trashumancia y quehacer independiente, animados por la idea de hacer un teatro nuevo. Esta primera obra consiguió el premio de la crítica en el Festival Internacional de la Expresión Ibérica.
Su último trabajo, *Mariameneo, Mariameneo,* es una creación colectiva a partir de *Madre Coraje,* de B. Brecht, y se estrenó en enero de 1985.

MARIAMENEO, MARIAMENEO
Del colectivo. Dramaturgia: Salvador Gallego. Dirección: Juan Sánchez. Intérpretes: Gaspar Campuzano, Francisco Sánchez, Marisa Collado y Ana Oliva. Estreno: enero de 1985 en el Teatro Olivares Veas de Arcos de la Frontera (Cádiz). N.º de representaciones: 100, repartidas entre las siguientes campañas y festivales: VI Campaña Provincial de Teatro (Cádiz), Gran Teatro Falla de Cádiz, Gira Campo de Gibraltar, X Jornadas de Teatro de Puerto Real (Cádiz), II Festival de Teatro Cabeza de Buey (Badajoz), XII Muestra de Teatro (Man-

zanares-Ciudad Real), Gira Provincial de Teatro (Huelva), Muestra de Teatro de Málaga, Muestra de Teatro de Santurce (Vizcaya), Gira Pueblos de Jaén (Circuito Junta Andalucía), Gira Pueblos de Almería (Circuito Junta Andalucía), Campaña Provincial de Teatro Diputación de Zaragoza.

"Hay en el trabajo confidencia poética, patética confidencia en la evolución que sobre esa barraca de recuerdos apolillados hacen esa "Madre Coraje" sentada en el patio de vecinos con su enorme laguna de ausencia, con los ojos vidriados en un horizonte de pezuñas y estiércol, rodeada de un revoltijo de lutos, desgarrada entre una situación nihilista, un medio hostil y el último resquicio de una fe desesperadamente abrazada al último soplo de vida". (Fragmento del programa).

ZARANDA TROUPE DE CÓMICOS. La Laguna (Santa Cruz de Tenerife)

Actores de Canarias S. Coop. Ltd. es una sociedad que reúne a Zaranda Troupe, creada en 1978, y a Saltimbanqui Club de Clowns. Zaranda Troupe dedica sus primeros trabajos al arte de la pantomima y trabaja con Pawel Rouba, discípulo de Tomaszewski, fruto de lo cual son los montajes *Números solitarios* y *Sobre los dos que se cruzan*, basado este último en la pinturas del canario Óscar Domínguez.
1980 es la fecha en que Zaranda se plantea recuperar la calle como espacio teatral. Tras un período de formación con Carlo Bosso, estrenan *Arlequino, el amor y la magia* y, ya en 1984, *Erotia y Menechmos*, del colectivo, dirigidos por Francisco Castellanos.

EROTIA Y MENECHMOS

Del colectivo. Dirección: Francisco Castellanos. Vestuario: Simone Stradford. Intérpretes: Javier Peñapinto, María Petrovelli, Helena Romero, Francisco Castellanos, Fernando Hidalgo y Marino Álvarez. Estreno: 10 de noviembre de 1984 en Los Realejos (Tenerife).

"Saca a flote el potencial de original modernidad del tema de los gemelos, llevado ya a la escena por Menandro Plauto, y también por Goldoni y Shakespeare. Zaranda Troupe de Cómicos busca las acciones más vivas, de más tensión y actualidad, acelera el ritmo clásico en secuencias que transcurren fugaces entre el malvado Puck y la sensualidad trovadoresca de Guillermo de Cabestany". (Fragmento del programa).

ZARANGOLLO TEATRO DE HUMOR. La Alberca (Murcia)

LA VENGANZA DE DON MENDO

De Pedro Muñoz Seca. Dirección: Manolo Zapata. Escenografía: Manolo Zapata. Intérpretes: Mari Carmen Cano, Charo Paredes, Mercedes Llorca, Encarna Aliaga, Manolo Zapata, José Antonio Zapata, Mariano Vila, Antonio Zaragoza, Antonio Iniesta, Damián Cayuelas, Roberto Noguera y Domingo Noguera. Estreno: noviembre de 1984.

Arriba, una escena de "Mariameneo-Mariameneo", de La Zaranda, Teatro Inestable. (Foto: J. L. Prieto). Bajo estas líneas, una escena de "Erotia y Menechmos", de La Zaranda, Troupe de Cómicos. En la página siguiente, "Sí, quiero", de Zascandil. (Foto: Fernando Suárez).

ZASCANDIL. Madrid

En 1980, un grupo de actores, en su mayoría procedentes de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid, crearon el Teatro Taller Zascandil. En sus cuatro espectáculos estrenados han contado con diversas colaboraciones, entre las que destacan las de José Estruch y Francisco Nieva.
El primer montaje fue *Angélica* (en el umbral de cielo), de Eduardo Blanco Amor, al que siguió, en 1982, *Medora*, de Lope de Rueda, con la que hacen una gira por distintas universidades norteamericanas.
Sus dos últimas realizaciones son *Sí, quiero*, sobre textos de Chejov y B. Brecht (1983), y *los cuernos de don Friolera*, de Valle-Inclán, estrenada en 1985.

SÌ, QUIERO

Espectáculo basado en *Petición de mano*, de Chejov, y *La boda de los pequeños burgues*, de B. Brecht. Dirección: Carlos Vides. Escenografía y vestuario: Stella Maris Enrri. Coreografía: Elvira Sanz. Intérpretes: Lola Fernández, Chema Adeva, Marisol López, Margarita Brel, Andrés Lima, Charo Valle, Antonio Pozuelo y Rafa Ruiz. Estreno: 24 de octubre de 1984 en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

"En Chejov prima el lirismo, la música, la poesía y un denso mundo interior de los personajes. Pero su obra está también salpicada con pinceladas de humor y cierto toque irónico. En Brecht la ironía es un arma y su humor va directo a la crítica social, aunque no está ausente de su obra la poesía".

"Así entendimos que debíamos orientar el proceso unificando las dos piezas en un solo tema: la pareja, tema universal de todos los tiempos, donde se tratan las relaciones humanas, llenas de frivolidad, hipocresía, amor, afirmación de las normas sociales, tratándolas a la vez de una manera seria y desenfadada". (Fragmento del programa).

"...Con un trabajo actoral coherente y realizado no con demasiados medios, Zascandil nos ofreció un espectáculo bien elaborado, donde se descubrían las buenas maneras de unos actores que se han preparado a conciencia. Sabían mostrar mucho mejor el lirismo y el humor del autor de Tío Vania' que la agria e irónica visión del matrimonio en Brecht, quizá porque no supieron sacarle partido a la sonrisa de este autor y, sin embargo, sí supieron desarrollar su amargura..." (Juan Luis. "La Verdad". Alicante, 27 de enero de 1985).

"...La primera de las dos piezas es un acto brevísimo en el que Chejov mezclaba los elementos literarios de sus agudos cuentos breves, apenas a veces tres o cuatro páginas, con las experiencias de la escena francesa, sobre todo del vodevil, que incorpora al Teatro de Arte de Moscú. Aunque en tono quizá en exceso exasperado, el choque de los novios que van a unirse en un matrimonio irreconciliable, es divertido, Chema Adeva empuja lo grotesco hasta sus límites. Lola Fernández, la intransigencia femenina y pequeño burguesa a su exigencia interpretativa. La coda en forma de

una serie de "flashes", que describen sumariamente la evolución familiar, es acertada.
La segunda tiene mucho más material dramático. Brecht escribía sus piezas en un acto para cabaret, apoyadas en el magnífico actor bávaro de este género, Karl Valentin, y probablemente la mejor de todas es "Die Kleinbürgerhochzeit", *esta boda de los pequeños burgueses, que es un cruel apocalipsis naturalista y grotesco de una sociedad que se descompone y en la que todos sus participantes aportan elementos destructivos por la falta de atención al prójimo, la envidia, la inmoralidad soterrada, la desproporción de los fines y los medios..."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 27 de octubre de 1984).

"...El doble y obligado trabajo del grupo Zascandil, desentrañar el texto y expresarlo en la lúcida puesta en escena, hacía pensar, una vez más, que sobre un buen material dramático —Chejov y Brecht, en este caso— es posible montar un buen espectáculo. La reflexión, evidentemente obvia, se suscita sin embargo ante cierta avalancha de creaciones colectivas en las que la ausencia de un dramaturgo —que, naturalmente, debe estar integrado en el colectivo— ha hecho fracasar ambiciosos proyectos.
Los objetivos de la puesta en escena de Si, quiero *están muy claros para el grupo Zascandil. Ello, unido a una excelente preparación, a un medido gesto, tanto individual como colectivo, a un cuidado estudio de la composición, dan como resultado un espectáculo que devuelve el estímulo al espectador. Sin alardes de producción, con economía de medios y derroche de talento..."* (Enrique Centeno. "Liberación". Madrid. 27 de octubre de 1984).

"...Han tomado un texto de Chejov, que no fue en su tiempo más que un rasgo costumbrista, un entretenimiento, y otro de Brecht donde había ya una crítica a la sociedad burguesa: el nexo de unión entre ambos es una forma acre de ver el matrimonio apestado por el interés. A veces tratan de estos textos como si fueran de Vital Aza o Ramos Carrión: sainetes de teatro menor. Tienen, en efecto, la declarada intención de hacer un teatro divertido y de "desterrar para siempre de los escenarios el facilismo ramplón y el aburrimiento". Hacen en efecto, grandes esfuerzos por conseguirlo. Tienen obligación de explorar más y de trabajar más..." (E. H. T. "El País". Madrid. 26 de octubre de 1984).

"...Las dos obras no se presentan revueltas, sino cada una de ellas conforma un acto del espectáculo, respetando los textos originales. (...) El resultado es un acierto discreto, porque el riesgo era grande, lo cual no resta valor ni mérito. Se ha homologado, uniformado la interpretación, buscando un equilibrio, el punto cero donde puedan confluir estas dos obras, optando por la parodia humorística de los personajes. A nuestro juicio, con ello se aligera el realismo poético del dramaturgo ruso y la agresividad irónica del dramaturgo alemán, pero no deja de ser un ejercicio interesante y una forma aceptable de tratamiento de estos clásicos cercanos..." (Julia Arroyo. "Ya". Madrid. 26 de octubre de 1984).

ZINGILI ZANGALA. Rentería (Guipúzcoa)

TXIRRISTATETIK NENTORREN
Del colectivo. Dirección: Enrique Santiago. Escenografía: Imanol Gaztelumendi. Intérpretes: Pedro Arnáez, Elías Esteban, Iñaki Puga, Lourdes González, Itziar Lasaga y Bixente Alberdi. Estreno: 26 de abril de 1985.

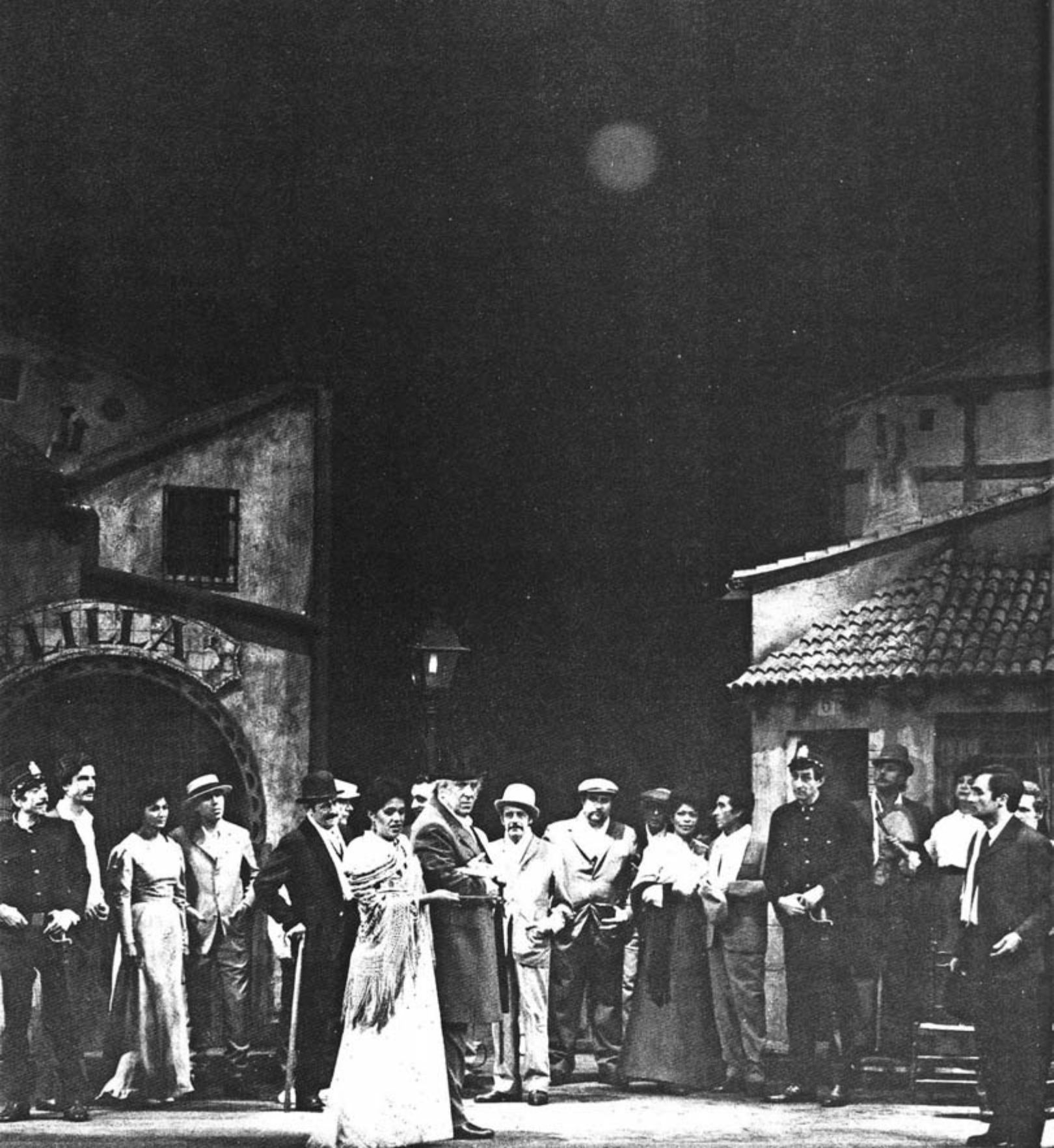
TEATRE ZITZANIA. Barcelona

L'AUCA DEL SENYOR ESTÈVE
De Santiago Rusiñol. Dramaturgia: Guillem-Jordi Graells. Dirección: Pere Planella. Escenografía: Isidre Prunes y Montse Amenós. Música: Josep Maria Mainat. Intérpretes: Pau Garsáball, Joan Borrás, Joaquim Cardona, Ramón Madaula, Miquel Graneri, Rosa Vila, Carme Molina, Rafael Anglada, Montserrat Salvador, Montserrat Miralles, Lluïsa Sala, Montserrat Paracolls, Pep Ferrer, Lloll Bertran, Josep Besora, Enric Casamitjana, Miquel Arbos, Josep María Doménech, Enric Pous, Enric Serra, Josep Solans, Aida Fernández, Jordi Martínez, Víctor Pi, Marcel Muntaner y Rosa Raich. Estreno: 21 de agosto de 1984, en el Teatro Grec de Barcelona.

"...El personaje del senyor Estève, creado por Santiago Rusiñol, sigue vigente y no ha perdido su capacidad de seducir al espectador. Un gran elenco contribuye al excelente nivel de la obra.
Este es un espectáculo destinado a tener éxito y razones sobran para ello. En primer lugar, es la recuperación de un clásico que no huele para nada a naftalina. (...) En segundo lugar, este montaje seduce porque cuenta con algunos elementos indispensables. Está realizado con todos los medios necesarios —una escenografía correcta, bien resuelta; una música que subraya escenas y climas; gran reparto— y cuenta con una soberbia interpretación, presidida (la palabra es justa) por la extraordinaria presencia de Pau Garsaball como l'avi, que no regatea humanidad, ni matices, ni sabiduría escénica a su personaje, Joaquin Cardona y Rosa Vila —ésta como debutante en el papel— hacen una excelente pareja protagonista. (...) Joan Borrás, Carme Molina y, sobre todo, Rafael Anglada dibujan unos tipos definidos, ricos, dignos de aplauso. (...) Pere Planella ha hecho una dirección consciente, trazando las escenas sin descuidar ni sus ribetes humanos ni su aprovechamiento cómico. La obra avanza de forma progresiva, mucho más tensado el ritmo que en la noche del estreno en el Teatre Grec y con muy pocas salidas de tono —algún personaje secundario que exagera su cometido— y muy pocos desniveles en la intensidad de la acción.
La obra es, pues, una justificadísima recuperación y un montaje actual, de excelente factura. Es cierto que, con motivo del estreno apunté una reserva, para mí fundamental (y no debió agradarle a los responsables, porque la crítica del "Clero" es la única que no figura en el dossier de prensa). El problema del montaje es de indefinición ideológica: el director no ha querido jugar fuerte y el personaje del señor Esteve gana la partida, que es tanto como decir que la obra pierde la mitad de su espíritu. El público sale seducido por el arquetipo que Rusiñol creara a la contra, con ganas de retratarlo. Es una traición. O un tributo a los tiempos que corren. O un detalle sin importancia, vaya una a saber..." (Patricia Gabancho. "Noticiero Universal". Barcelona. 10 de octubre de 1984).

Teatro lírico

"Don Carlo", de Verdi, estrenado en el Teatro de la Zarzuela el mes de mayo de 1985 bajo dirección musical de Ros Marbá y de escena de Lluis Pasqual. (Foto: Antonio de Benito).



TEATRO DE LA ZARZUELA. MADRID

La sociedad artístico-económica formada por el libretista Olona, el cantante Salas y los compositores Barbieri y Gaztambide, en su esfuerzo por el restablecimiento definitivo de la zarzuela en Madrid, aprovecharon los éxitos económicos que hasta entonces habían tenido y decidieron abandonar los arrendamientos de teatros y construir uno propio. Escogieron un teatro de 28.000 pies, cerca de la Carrera de San Jerónimo. El 6 de marzo de 1856 se puso la primera piedra y se aprovechó para abrir la calle Jovellanos, que durante mucho tiempo dio nombre al teatro. El 10 de octubre de ese mismo año se da la sesión inaugural, haciéndola coincidir con el cumpleaños de Isabel II, la cual al final no puede asistir por tener un baile y un besamanos en palacio.

El teatro se mantiene en funcionamiento hasta el 10 de noviembre de 1909, fecha en la que queda totalmente destruido por un incendio. Se reconstruye rápidamente con el aspecto que hoy conocemos y se vuelve a abrir en 1913.

En la temporada de 1888 el Teatro de la Zarzuela tiene que cerrar por falta de obras nuevas y se da finalmente entrada al género chico. En los años 50, durante un período de inactividad del teatro, una sociedad financiera pretende comprarlo para derribarlo y edificar en su lugar. Interviene la S.G.A.E., lo compra y lo reinaugura en 1956 (un siglo después de la primera inauguración) con una Doña Francisquita que consagra a Alfredo Kraus.

A partir de 1963 el Estado empieza las gestiones de compra del teatro y en 1974 es su único dueño. En 1964 empiezan en Madrid, en este teatro, las temporadas de ópera, que permanecían interrumpidas desde el cierre del Teatro Real en 1925. Esta la situación se prolonga hasta nuestros días.

Durante la temporada a que hace referencia este anuario, estuvieron al frente del Teatro de la Zarzuela el maestro Benito Lauret y el director de escena José Luis Alonso. En la actualidad el Teatro Lírico Nacional está dirigido por el sobreintendente José Antonio Campos Borrego.

EL DÚO DE LA AFRICANA

Música de Manuel Fernández Caballero. Libro de Miguel Echegaray. Dirección musical: Benito Lauret. Dirección escénica: José Luis Alonso. Escenografía: Wolfgang Burmann. Figurines: Elisa Ruiz. Intérpretes: Jesús Castejón, José María Pou, Milagros Martín, Antonio Ordóñez, Josefina Meneses, Javier Loyola, Carmen Rossi y Julio Incera. Estreno: 4 de octubre de 1984 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

LA VERBENA DE LA PALOMA

Música de Tomás Bretón. Libro de Ricardo de la Vega. Dirección musical: Benito Lauret. Dirección escénica: José Luis Alonso. Escenografía: Wolfgang Burmann. Intérpretes: José Bódalo, José Luis Cancela, José Javier Alaba, María Uriz, Joaquín Molina, Gregorio Poblador, José Yesares, José Luis Sánchez, Amparo Moya, Carmen Linares, Rafael del Río, Emilio Hernández, Tote García Ortega, Mercedes Hurtado, Lupe Sánchez, Conchita Arroyo, Luis Bellido, Tito García, Carmen Martínez Sierra, Esther Jiménez, Ada Rodríguez, Amalia Barrio, Rosaura de Andrea, Félix Defauce, Sandra Cardozo, Sonia Sánchez y Pedro Arnoso. Reposición: 4 de octubre de 1984 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

En la página anterior, una escena de "La verbena de la Paloma", de Bretón, en el Teatro de la Zarzuela, bajo dirección musical de Benito Lauret y escénica de José Luis Alonso. (Foto: Antonio de Benito). Sobre estas líneas carteles de Reboiro para "La verbena de la Paloma" y "El dúo de la africana".

"El Teatro de la Zarzuela abre su temporada con una reposición y un estreno. La reposición, la de la joya máxima de nuestro teatro lírico, La verbena de la Paloma. *Se trata de la misma producción que triunfara el año pasado, y sólo nos queda ratificarnos en su calidad general y en recomendarla a quienes entonces no pudieran verla.*

Pero el programa se completa con una interesante producción nueva, la de El dúo de la africana, *un excelente sainete de Miguel Echegaray, con estupenda música de Fernández Caballero. (...) Todo quedaría, sin embargo, corto si no asistiéramos a una puesta y dirección de escena sencillamente magistrales. José Luis Alonso demuestra una vez más ser nuestro primer director lírico, logrando el tono bufo justo y una acción a ratos trepidante, que resulta perfecta.*

Inteligencia, sesibilidad y humor se dan cita en una de las más brillantes realizaciones de zarzuela que se han visto en los últimos tiempos..." (Tomás Marco. "Diario 16". Madrid. 6 de octubre de 1984.

"...Esa ingeniosa visión de un teatro lírico por dentro, que ironiza sobre la gran ópera por excelencia del romanticismo, la de Meyerbeer, y retrata satíricamente a las compañías italianas, sirvió a Miguel Echegaray para trazar un libro muy divertido, con tintes bufos, magníficamente resaltados por José Luis Alonso, sobre todo en el grotesco final, esta vez presentado cara al público, muy cercano al divertido mundo de "Una noche en la ópera" de los hermanos Marx.

Tal vez ese libro hubiese dormido el sueño del olvido si no fuese por la música, tan imaginativa, inspirada y elegante, del compositor Manuel Fernández Caballero (1835-1906).

El compositor murciano consiguió en El dúo de la africana *una de sus partituras maestras (...), con páginas corales en su mejor línea, como el graciosísimo dúo de Giuseppini y Querubini, bordado por Antonio Ordóñez y José María Pou, o el celebérrimo dúo final, "africana gitana", filipinagra del mejor y más refinado popularismo. Dicen que Caballero escribió este dúo en una noche, mientras se comía —glotón impenitente— un pastel de liebre que le había llevado su hijo desde el restaurante Lhardy. (...) Muy bien los coros, que fueron dirigidos por José Perera, y la rectoría musical del maestro Benito Lauret, director musical del Teatro de la Zarzuela, a una Orquesta Arbós que ha conseguido ser el instrumento flexible y experto que necesita un teatro lírico estable..."* (A. Ruiz Tarazona. "El País". Madrid. 6 de octubre de 1984).

"En cuanto a La verbena..., *José Luis Alonso ha logrado la máxima naturalidad en los actores-cantantes, desterrando —y ojalá sea para siempre— la afectación exagerada del falso madrileñismo. Todo transcurre con fluidez y desenvoltura. Muy bien llevada la orquesta por Lauret, los protagonistas pudieron desarrollar su trabajo sin tópicos ni fáciles recursos... "* (F. Ruiz Coca. "Ya". Madrid. 6 de octubre de 1984).

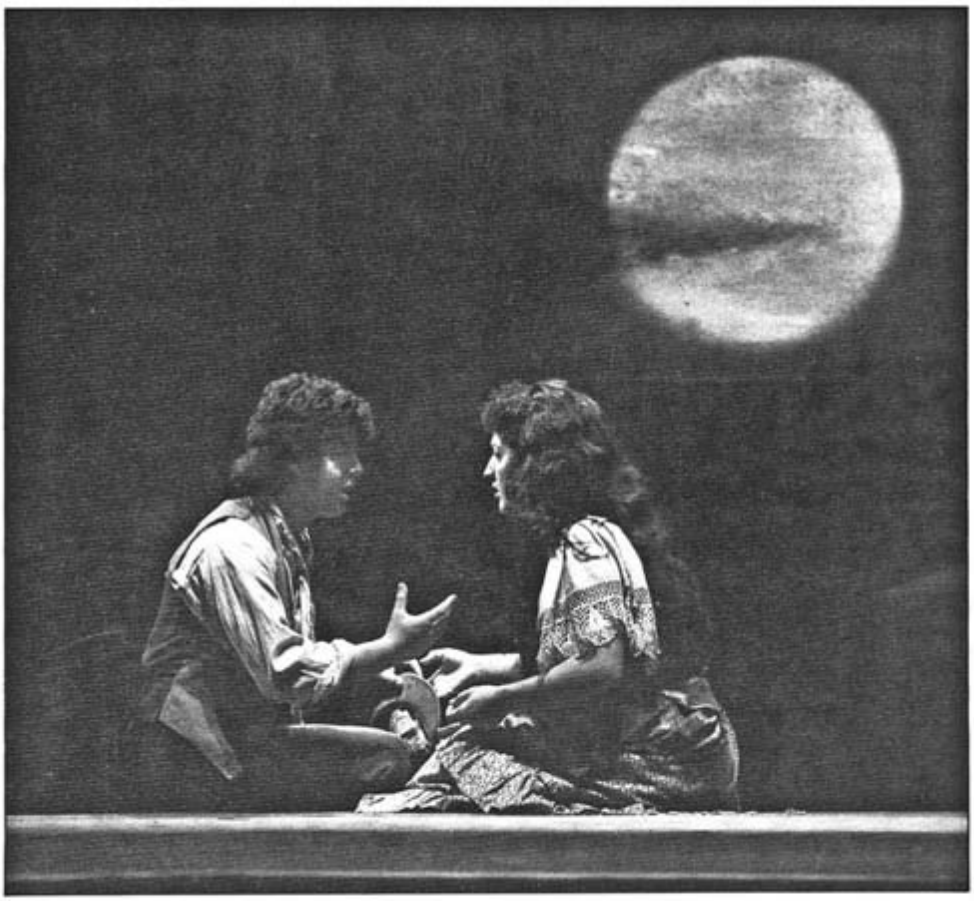
LA TEMPRANICA

Libro de Julián Romea. Música de Jerónimo Jiménez. Dirección musical: Urbano Ruiz Laorden. Dirección escénica: Adolfo Marsillach. Dirección del coro: José Perera. Escenografía y vestuario: Carlos Cytrynowski. Coreografía: Alberto Lorca. Intérpretes: Javier Alaba, Teófilo Calle, José Albiach, Joaquín Molina, Julio Incera, Tote García Ortega, Juan Reyes, Josefina Meneses, Emelina López, Esther Jiménez, Conchita Arroyo, Fernando Sancho, Ángel Pascual, Antonio Bautista, Pedro Arnoso, José Luis Sánchez, José Antonio Ceinos y Yolanda Cembreros. Bailarines: Ángel Arocha, Curra Jiménez, Antonio Candelas, Felipe Bernier, Mª Elena Sanz, Esther Diego, Marta Jiménez, Nieves Llanos. Niñas: Sonia Sánchez, Alejandra López y Alejandra Aranda. Orquesta Sinfónica de Madrid, Orquesta Arbós. Coro titular del Teatro de la Zarzuela. Reposición: 2 de noviembre de 1984 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

LA GRAN VÍA

Libro de Felipe Pérez y González. Música de Federico Chueca y Joaquín Valverde. Dirección musical: Urbano Ruiz Laorden. Dirección escénica: Adolfo Marsillach. Dirección del coro: José Perera. Escenografía y vestuario: Carlos Cytrynowski. Coreografía: Skip Martinsen. Intérpretes: Alfonso del Real, Carmen Rossi, Concha Hidalgo, Paloma Porcel, Juana Ruiz, Yolanda Ríos, Catalina Gómez, Amalia Barrios, Marisa Porcel, Mercedes Hurtado, Rosaura de Andrea, Carmen Casado, Ángel de Andrés, Teófilo Calle, Margarita Calahorra, Milagros Martín, Irene Daina, José Mª Gómez, Juan Antonio Marín, Joaquín Molina, Guillermo Montesinos, José Varela, Francisco Navarro, Rafael del Río, Emilio Hernández, Jesús Landín, Amparo Climent y Ángeles Chamorro. Bailarines: Mª Elena Sanz, Esther Diego, Marta Jiménez, Tatiana Thauvin, Susana Egea, Cecilia Martín, Antonio Almenara, Ángel Fernández, Julián Mínguez y Manuel Tiedra. Reposición: 2 de noviembre de 1984 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

"El buen éxito obtenido en la temporada pasada con algunas de las zarzuelas representadas ha movido a los rectores del Teatro de la Zarzuela a volver sobre algunos de aquellos títulos, incluso con el mismo reparto, que, por exigencias de la programación, no pudieron prolongarse en la escena todo lo que el público hubiera deseado. Además se aprovechaban así los costosos montajes —decorados y vestuarios de Cytrynowski, con la adecuada dirección de Marsillach—, sobre todo el de La Gran Vía, luminoso, desenfadado y alegre, como corresponde a una revista. (...) Muy pocos años separaron los estrenos de *La tempranica,* de Jiménez, y *La vida breve,* de Falla. Y cada vez queda más claro el antecedente que la página fallesca tiene en la de su paisano Jiménez: el mismo tema fundamental, aunque resuelto de forma bien diferente, el de los amores de una gitanilla con un hombre de superior condición social, encuadrado el drama en un cuadro de costumbres gitanas. (...) El libreto, de Romea, es el que resulta demasiado convencional, obligando a un movimiento escénico, sobre todo en cuanto al coro, poco verosímil. Josefina Meneses, tan excelente en la voz como en sus admirables cuali-



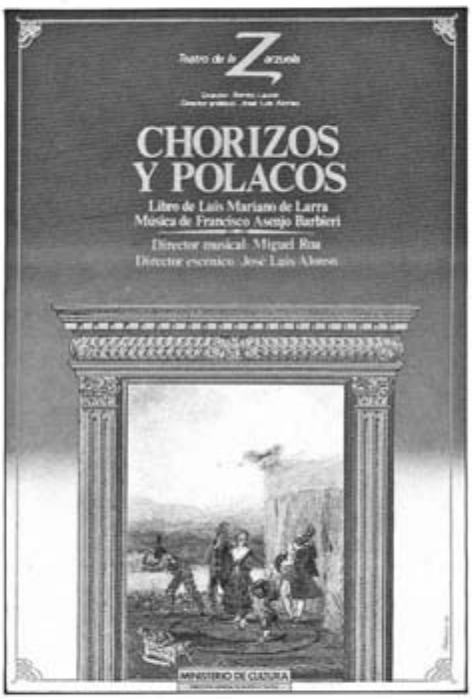
dades de actriz, junto a Javier Alaba, un don Luis muy entonado, fueron los felicísimos protagonistas. Juan Reyes dijo y apuntó el baile del zapateado con autenticidad cañí. El coro, lo mismo que en *La Gran Vía*, actuó con soltura, ajuste y afinación, bien movido, en lo que cabe en el poco amplio escenario del teatro, por Adolfo Marsillach; fue eficacísimo colaborador al claro éxito, como las leves coreografías de Lorca y Martinsen, apoyado con firmeza y buen conocimiento por la batuta de Ruiz Laorden, al frente de la orquesta sinfónica Arbós, que tan buenos resultados está prestando a la causa lírica".

CHORIZOS Y POLACOS

Libro de Luis Mariano de Larra. Música de Francisco Asenjo Barbieri. Dirección musical: Miguel Roa. Dirección escénica: José Luis Alonso. Escenografía: Wolfgang Burmann. Vestuario: Elisa Ruiz. Coreografía: Arnold Tarabourelli y Alberto Lorca. Intérpretes: Tomás Álvarez, José Luis Alcaide, Jesús Landín, Francisco Navarro, Tito García, Joaquín Molina, Carlos R. Rubio, Rafael del Río, Javier Alaba, Martín Grijalba, Manuel Fernández, Josefina Meneses, Ascensión González, Esther Jiménez, Antonio Ordóñez, Enrique del Portal, Marujita Díaz, Concha Jiménez, Jesús Castejón, Luis Bellido, José Luis Sánchez, Ángel Pascual, José Varela, Emilio García Carretero, Wenceslao Berrocal, Mercedes Hurtado, Rosaura de Andrea, Cati Gómez, Santiago Limonche y Francisco Ortiz. Bailarines: Francisco Martín, Martín Romero, Manuel Berruezo, Esther Montoro, Violeta Ruiz, Belinda Jiménez, Gloria López, Cristina Marinero, Felisa de la Cruz, Silvia Ortega, Adoración López y Joaquín Pedraja. Estreno: 12 de diciembre de 1984.

"El repertorio zarzuelístico se ha formado por aluvión y circunstancialmente. Por eso cabe rescatar títulos olvidados sin causa y merecedores de respeto. Uno de ellos es sin duda Chorizos y polacos, *con un texto divertido de Luis Mariano de Larra sobre las batallas teatrales del XVIII y una magnífica música de Barbieri que merece la pena conocer.*

Y más si la puesta en escena es tan brillante y perfecta como la hecha por José Luis Alonso, una vez más genial en el teatro lírico, con general acierto y momentos antológicos como la representación de la tonadilla en la última escena del segundo acto. También la dirección musical de Miguel Roa fue viva, clara y exacta, de gran conocedor, con una Sinfónica de Madrid en plena forma. (...) Una realización brillante, una música excelente e inexplicablemente desconocida, un juego teatral con humor y finura. José Luis Alonso ha vuelto a transfigurarse, y él arrastra a todos a una representación que acaba siendo un espectáculo musical de primera categoría...(Tomás Marco. "Diario 16". Madrid. 14 de diciembre de 1984).

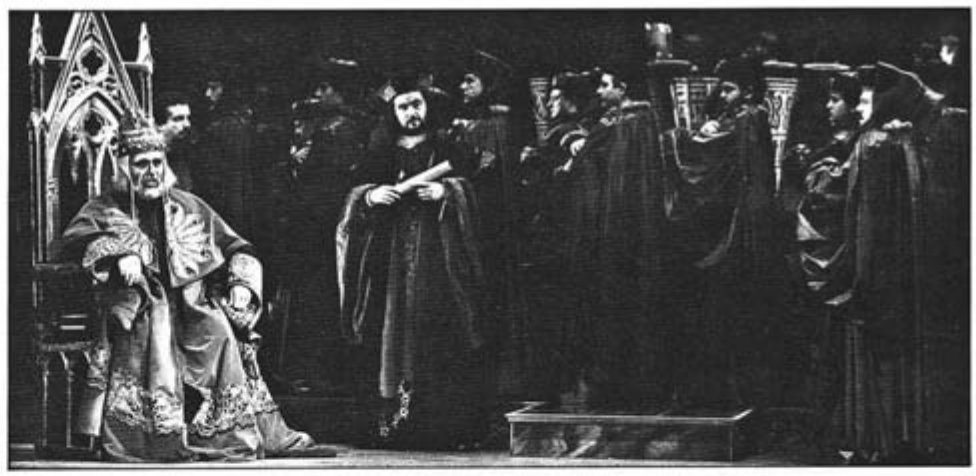


En la página anterior, "La tempranica". Sobre estas líneas, "La Gran Vía". Las dos zarzuelas que formaban el programa encomendado a la tutela musical de Urbano Ruiz Laorden y a la dirección escénica de Adolfo Marsillach, en el Teatro de la Zarzuela. (Fotos: Antonio de Benito). Carteles de Reboiro de las citadas obras y de "Chorizos y polacos".

Chorizos y polacos *es una zarzuela que se ha sacado del olvido, al que volverá. Es un libreto de Luis Mariano de Larra —hijo mayor de nuestro Larra— con música de Barbieri, estrenada en 1876 y abandonada después. (...) La partitura de Barbieri es ligera. En el primer acto tiene unas inclinaciones mal reprimidas hacia el italianismo y la cultura dieciochoesca, pero después se atiene al tema: el madrileñismo, la tonadilla, las boleras... (...) José Luis Alonso se aplica a defender la obra por el sistema de paternalizar el pasado y considerarlo como algo ingenuo e infantil. Hay un breve movimiento de farsa o de marionetas en el primer acto que parece significar ese distanciamiento. Opera sobre algo similar que había hecho ya el autor en el original, empequeñeciendo y manejando el carácter rudo de las luchas teatrales y llevando a lo risueño la condición de los cómicos. (...) No extraña en todo*

esto que los mejores aplausos del final de la noche fuesen dirigidos al director de escena José Luis Alonso, capaz de crear de la nada un espectáculo y de darle rasgos alegres y divertidos..." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 14 de diciembre de 1984).

"La inquietud ejemplar de un auténtico director artístico ha recuperado una obra lírica olvidada injustamente desde su estreno, hace más de cien años, con una buena partitura de Barbieri para un libro claro, simpático, directo, no peor, ni mucho menos, que tantos otros populares de Luis Mariano de Larra. (...) Las luchas y celos de dos famosas tonadilleras, que encabezan las huestes artísticas de los teatros del Príncipe y de la Cruz, las apasionadas reacciones de sus seguidores, los chorizos y polacos, temibles bandas capaces de hundir las obras de la competencia, permiten a Barbieri mostrar lo mejor de su excepcional clase de músico: el puro españolismo liberado por completo de influjos italianos; el casticismo de ley en ritmos y acentos, seguidillas, fandangos, tiranas y un fluido curso de números breves, tonadillescos. Falta el equivalente genial de los grandes momentos de El barberillo de Lavapiés, *aunque los respectivos arranques sean de filiación fraterna inconfundible, o de* Pan y toros, *pero el conjunto es grato, acreditativo de inspiración y oficio. (...) En el foso volvió a cumplir con altísima calidad la Orquesta Sinfónica de Madrid, la Orquesta Arbós, que es el mejor lujo comparativo de estos ciclos líricos. Miguel Roa, salvo algún esporádico desajuste y que a veces la hizo sonar demasiado fuerte para el buen equilibrio con las voces, llevó la obra con dominio y acierto...*" (Antonio Fernández-Cid. "ABC". Madrid. 14 de diciembre de 1984).



I DUE FOSCARI

Libro de Francesco Maria Piave. Música de Giuseppe Verdi. Dirección musical: Armando Krieger. Dirección escénica: Francisco Nieva. Dirección del coro: José Perera. Escenografía: Francisco Nieva. Vestuario: Juan Antonio Cidrón. Coreografía: Elvira Sanz. Intérpretes: Renato Bruson, Ottavio Garaventa, Margarita Castro-Alberty, Alfonso Echeverría, Santiago Sánchez Gerico, Carmen Cabrera, Rafael Martínez Lledó y José Luis Sánchez. Orquesta Sinfónica de Madrid, Orquesta Arbós. Coro titular del Teatro de la Zarzuela. Estreno: 6 de febrero de 1984 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

"I due Foscari *se basa en el drama de Byron "The two Foscari", con libreto de Piare. Los hechos que se narran son reales y ocurrieron en la Venecia del siglo XV. (...) Aunque se trata de una ópera del primer Verdi, en ésta ya se advierte la gran maestría verdiana, anticipando musicalmente obras claves más posteriores como el* Simón o Rigoletto, *y con las que llega el verdadero triunfo. La ausencia de un dramatismo escénico más compacto sea probablemente el principal hándicap de esta ópera, que en conjunto es ciertamente muy estática y lineal. (...) El verdadero triunfador y protagonista de la noche fue el barítono Renato Bruson, que encarnaba el papel de Francesco Foscari, Doge veneciano. Bruson vive increíblemente el personaje de este octogenario Doge que tiene perfectamente asimilado y madurado. (...) El resto de los intérpretes fue más irregular: la Lucrecia de Margarita Castro-Alberty fue lo peor de la velada; la portorriqueña posee una voz amplia, pero de afinación insegura y feo timbre, su dicción deja mucho que desear y su agudo se torna en grito desagradable la mayor parte de las veces; tampoco domina la parte más baja de la tesitura. Ottavio Garaventa, en Jacopo Foscari, es un tenor con abundante materia vocal, aunque mal distribuida, defendiéndose en el centro, pero patinando en los agudos y en los graves. El resto cumplió sin más las escasas posibilidades que les brindan los limitados papeles. Los coros, en la tónica habitual, gritaron menos que en otras ocasiones, cantando mejor el masculino. La dirección musical de Armando Krieger no fue ninguna cosa del otro mundo, pero al menos mantuvo la continuidad musical, aunque con poco refinamiento y sin apenas contrastes, nos brindó una lectura digna, pero un tanto plana y superficial. Por último, la dirección escénica a cargo de Francisco Nieva, fue acogida con división de opiniones por el público. (...) Nieva nos sitúa en una Venecia abstracta e intemporal, lejos del siglo XV, con un decorado que se aleja del cartón piedra convencional y el telón pintado. y que no cambia prácticamente a lo largo de los tres actos, (...) Por otra parte, Nieva inutiliza la mitad del ya pequeño escenario de la Zarzuela, sin dejar espacio suficiente para los coros. También introduce bastante las máscaras narigudas y los mimos, exagerados en el caso del carcelero, que parecía Manolete cuando iba a dar un natural. En definitiva,*

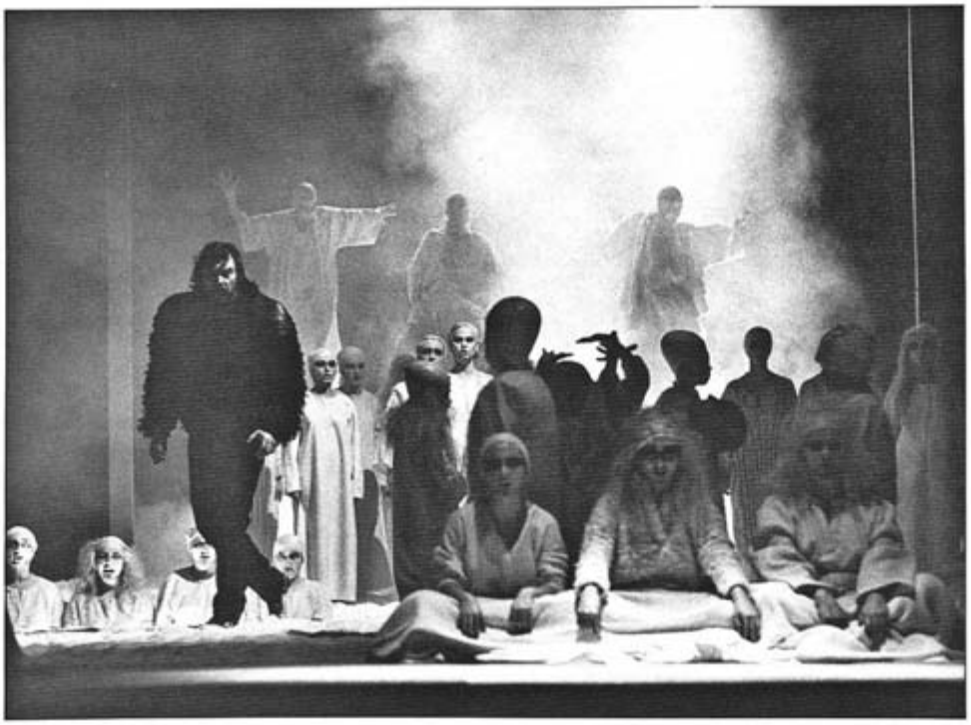
intenta apartarse de lo convencional en cuanto a escenografía, pero sigue cayendo en el estatismo, a veces exagerado, del movimiento escénico..." (Antonio Moral. "Liberación". 8 de febrero de 1985).

"De un tiempo a esta parte, aproximadamente desde el llamado redescubrimiento de Verdi, las óperas de los años "de galera" han sido sometidas a nuevo examen para llegar a dos conclusiones principales: que es erróneo echar todas en un saco y que no existe parón, y basta escuchar el preludio o el segundo acto de I due Foscari *para divisar el Verdi grave y grande de* Don Carlo *y hasta el Verdi shakesperiano de* Otello *y* Falstaff.
Sucede con los Foscari lo que Verdi reconoció muy pronto: posee un color demasiado uniforme desde el principio al fin. Los tintes negros dominan la ópera, como impera el estatismo, la narración simple y lineal, con lo que la única verdadera acción queda a cargo de la música. Verdi la cumple con su formidable talento dramático y alterna pasajes magníficos con otros no sólo convencionales, sino decididamente vulgares.
Margarita Castro-Alberty —una voz grande, invasora de la sala— sirve la parte de Lucrecia Contarini y vence esa increíble dificultad, esa manía de desgarrar las gargantas que anotaba el bueno y desmedido Castelar. La gran belleza vocal, la estupenda dicción, residió en Renato Bruson, un divo en todo, pero, para empezar, en la manera de cantar. (...) Bien trabajado el coro que prepara José Perera y, en general toda la parte musical, a cargo del director y compositor argentino Armando Krieger..." (Enrique Franco. "El País". Madrid. 7 de febrero de 1985).

"La temporada de ópera se abrió con I due Foscari, *un título desconocido de Verdi, que, sin embargo, no es inferior a otros de la misma época más ejecutados. Incluso tiene más continuidad y nervio dramático y, desde luego, resulta interesante. Más aún si cuenta con una puesta en escena tan bella, refinada y sugerente como la que realizó Francisco Nieva, buen conocedor de Venecia y mejor sugeridor de la misma. (...) Por su parte, Armando Krieger dirigió con habilidad, conocimiento y práctica, imprimiendo a todo un brío muy necesario...*" (Tomás Marco. "Diario 16". Madrid. 7 de febrero de 1985).

"...Verdi escribió una hermosa música, que da ocasión de lucimiento a los cantantes, y que alcanza su mayor nivel técnico y emocional en las escenas en coro y solistas, como el último cuadro del segundo acto y el final de la ópera. En alguna ocasión, Verdi nos conmueve con sus melodías sustentadas en un acompañamiento elemental, con sus divinas musiquillas, por utilizar la afortunada expresión que acuñó Manuel Machado con otro motivo. La Orquesta funciona estupendamente bajo la dirección de Armando Krieger, un artista de valiosísima experiencia en el género, que mantiene en todo momento la fuerza necesaria o la delicadeza requerida. Volvemos a reclamar más trabajo para la orquesta Arbós, que sería beneficioso para nuestra vida musical. El coro titular, que dirige con maestría José Perera, ha sido reforzado y suena de forma impresionante, a pesar de las dificultades que le ha puesto el director de escena, y de las que luego hablaremos. La estrella de la representación, como refleja claramente en las entusiastas ovaciones del público, es el barítono Renato Bruson, que compone su tipo con sosegada nobleza. Bruson, que goza de una envidiable y amplia tesitura, posee un timbre muy bello y una técnica vocal a la que no se puede poner ni un sólo reproche. (...) Hemos dejado para el final la dirección escénica del siempre fantástico Francisco Nieva, al que se debe también la preciosa escenografía, que no sacrifica la vistosidad a la funcionalidad. La especie de puente levadizo es un hallazgo, que favorece además la sonoridad del coro, dividido en dos planos de altura. (...) Los espejos del fondo agrandan el espacio escénico y permiten un efecto muy curioso: la presencia del director musical, al que se ve reflejado, y que de esta forma se convierte también un poco en actor. Nieva ha sabido dar variedad a la acción lineal. Sólo un reparo. Para nuestro gusto, podrían suprimirse o reducirse al mínimo esos movimientos de manos y brazos en el coro, que resultan artificiosos y a veces desairados. No somos partidarios, desde luego, del tradicional estatismo del conjunto, pero el movimiento debe ser cuidado, para que no perjudique a la principal función del grupo vocal... (Carlos Gómez Amat." "De música". Cadena Ser. Radio Madrid F.M. 6 de febrero de 1985).

En la página precedente, dos escenas de "I due Foscari", de Verdi, dirección musical de Armando Krieger y escénica de Francisco Nieva. Bajo estas líneas, "Macbeth", de Verdi, dirección musical de Edmon Colomer y escénica de José Carlos Plaza. Ambas producciones del Teatro de la Zarzuela. (Fotos: Antonio de Benito).



MACBETH

Libro de Francesco Maria Piave. Música de Giuseppe Verdi. Dirección musical: Edmon Colomer. Dirección escénica: José Carlos Plaza. Dirección del coro: José Perera. Escenografía: Julio Galán. Figurinista: Pedro Moreno. Intérpretes: Silvano Carrolli, Nicola Ghiuselev, Ghena Dimitrova, Adelaida Negri, Luis Lima, José Ruiz, María Uriz, José Luis Sánchez, Efraín Botta, José Moreno, José Velasco, Fernando Martínez, Santiago González y Sergio Vázquez. Bailarinas: Ana de Yebra, Montse González, Margarita Lascoiti, Denise Perdikidis, Begoña Valle y Gloria Vega. Figuración: Juan Carlos Bermúdez, Luis Chamorro, Francis García, Gabriel Garbisu, Pedro Jerez, Francisco Ledesma, Francisco Panea, Miguel Pérez Carpeño y José Manuel Sevilla. Estreno: 6 de marzo de 1985 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

"En Macbeth *Verdi se acerca al mundo poético de Shakespeare, y supone un momento especialmente crítico de la lineal evolución estética de su autor. La definición psicológica de los personajes, el dramatismo de la tragedia adquiere primicia sustancial. El canto ya no es un fin en sí mismo, sino un medio más para desarrollar la acción. Sin embargo, estas novedades estilísticas no están suficientemente definidas en esta obra, cuyo interés musical es muy irregular. (...) Se comprende que este planteamiento de la obra exija cantantes que sean actores de excepción. En el excelente reparto de esta representación se alcanzó un nivel dignísimo. En primer lugar, por las voces protagonistas, como Carrolli, de medios amplios, con notable timbre y soltura escénica. Algo parecido puede decirse de Ghena Dimitrova, una estupenda dramática, con un torrente de voz bien administrada. (...) El montaje de José Carlos Plaza, con la escenografía de Julio Galán y los figurines de Pedro Moreno, busca la intemporalidad de la obra pero la deja en el aire, sin asideros. Todo está un poco en clave: las brujas vienen a ser la proyección objetivada de las atormentadas almas de los protagonistas. (...) No se trata de rechazar una concepción, ¿vanguardista?, de una obra que admite muchas lecturas, sino que la elegida por Plaza y sus colaboradores resulta confusa, escasamente explicitada plásticamente en escena..."* (F. Ruiz Coca. "Ya". Madrid. 9 de marzo de 1985).

"Ghena Dimitrova canta con una seguridad, brillantez y grandeza impresionantes. Lo es su lady Macbeth, que sirve también en agilidades de coloratura y sin el menor desmayo de una forma capaz de merecer un justificado entusiasmo. (...) El coro, preparado vocalmente por Perera, y al que hizo trabajar mucho y bien el director escénico, tuvo una actuación merecedora por completo de las ovaciones que se rindieron a sus componentes, porque participaron como un auténtico grupo de teatro lírico al cantar y servir situaciones. Cabe ampliar el elogio a bailarines y figurantes. (...) Vaya por delante que el tipo de ambientación escénica propuesto por José Carlos Plaza, en cuidada escenografía de Julio Galán, no es mi ideal, por deliberadamente fría en el espacio metálico básico, el suelo de sal, que sugieren dureza, soledad, nieve... Una vez confesado, aplaudo hasta con calor su valentía, su voluntad de construir una versión fuera de la rutina, estudiada con inteligencia, en la que se advierte un trabajo serio de equipo, más meritorio en nuestras temporadas de ritmo vivace y fondos sin las dotaciones habituales base. (...) Lo mejor, con todo, que debe afirmarse de la muy ovacionada representación es que por el notabilísimo cuadro de cantantes, pero no sólo por ellos, también por los coros y por unas realizaciones que aquí sorprenden, pero tienen equivalencia en muchas aplaudidas en grandes teatros; Madrid ya no es, en lo lírico, una ciudad de bolos. Y eso es más importante que cualquier matiz." (Antonio Fernández-Cid. "ABC". Madrid. 8 de marzo de 1985).

"...José Carlos Plaza ha concebido para Macbeth *una puesta en escena voluntariamente fría, pero a ratos muy bella, con escenografía y vestuario que recordaban bastante el film de Altman "Quinteto". (...) La dirección musical de Edmon Colomer fue sensible y musical, con más atención y resultado en lo lírico que en lo dramático, pero siempre convincente, con una magnífica actuación del Coro de la Zarzuela, que prepara Perera, y una Orquesta Sinfónica de Madrid en buena línea.*
Vocalmente, la triunfadora fue Ghena Dimitrova, poseedora de una poderosísima voz, brillantes agudos y gran temperamento, y cuya dureza escénica y vocal en este título no es defecto, sino una virtud más. Fue la triunfadora de la noche. (...) No fue un Macbeth *redondo por muchos conceptos, pero sí lo fue interesante, y se trata de un espectáculo digno y que merece la pena. El público aplaudió a la Dimitrova y bastante a los demás, estuvo un poco frío con Colomer y se dividió en el caso de José Carlos Plaza. Para mí, su labor tiene calidad y nos revela a un nuevo director de ópera, algo que buena falta nos hace, si se quiere que la ópera se haga aquí con la altura teatral de otros países..."* (Tomás Marco. "Diario 16". Madrid. 8 de marzo de 1985).

LA FILLE DU REGIMENT

Libro de Saint Georges y Bayard. Música de Gaetano Donizetti. Dirección musical: Alain Guingal. Dirección escénica: Giuseppe de Tomasi. Dirección del coro: José Perera. Escenografía: Antonio Mastromattei. Figurines: Pier Luciano Cavallotti. Intérpretes: Rosa Laguezza, Carlos Chausson, Roberto Coviello, June Anderson, Alfredo Kraus, Ángel Gonzálo, José Luis Alcalde, Luis Bellido y Andrea Fava. Orquesta Sinfónica de Madrid, Orquesta Arbós. Coro titular del Teatro de la Zarzuela. Estreno: 22 de marzo de 1985 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

"June Anderson fue una protagonista ideal, incluso por el atrayente físico. Hizo con gracia y desenvoltura su papel y cantó con una voz muy bella, calidad de lírica, sobreagudos y agilidades de ligera. (...) Alfredo Kraus me produce una profunda emoción, antes reflexiva que emocional. Canta como lo que es: un maestro en el fraseo, la línea, la respiración, el concepto musical. (...) Brindó su tan bonita, amén de difícil, romanza del segundo acto, en una versión de antología. Que la frescura del timbre pueda no parecer en su plenitud, en nada empaña la realidad de una gran actuación, que fue ovacionada y, en el fragmento citado, como en las salidas al final, logró climas de apoteosis. (...) La, para mí —porque hubo los consabidos abucheos, que consigno informativamente y subrayan cualquier visión escénica fuera de lo normal, por exceso, por defecto—, felicísima ambientación de Antonio Masstromattei, de cuento ingenuo al borde mismo del naif; el vestuario, en consonancia, y un dinamismo colectivo ejemplar en la dirección de Giuseppe de Tomasi, cooperaron a

servir de fondo adecuado para una obra tan menor como simpática." (Antonio Fernández-Cid. "ABC". Madrid, 23 de marzo de 1985).

"No es esta ópera, La fille du regiment, *una obra cimera entre las de su autor, pero sí podemos decir de ella que representa a un Donizetti distinto del tópico: ligero, conectado con el espíritu de Rossini, un Donizetti vivo, zigzagueante, y al mismo tiempo abiertamente belcantista. (...) Lo decisivo es el trabajo en conjunto, que unifica el de todos y hace de la representación un todo orgánico, incisivo y equilibrado gracias a la excelente rectoría del maestro francés Alain Guingal, a la musicalidad del regista Giuseppe de Tomasi, a la preparación de los coros, al discurso luminoso y flexible de la orquesta.*
La tónica general, verdaderamente valiosa, permite un mayor brillo de todas estas voces esperadas, y una pieza raramente representada en Madrid, de pulso fácil y alma alegre, de las que puede disfrutarse con normalidad..." (Enrique Franco. "El País". Madrid. 24 de marzo de 1985).

En la página anterior, Alfredo Kraus interpreta "La fille du Regiment". En ésta, dos momentos de la interpretación de Montserrat Caballé en "Armide". (Fotos: Antonio de Benito).

...Estrenada en la Ópera Cómica de la capital gala en 1840, hoy la vemos como una página amable que ha quedado en el repertorio. Por su carácter, está en los límites de la opereta. (...) La obra está escrita especialmente para una soprano coloratura, a la que da respuesta un tenor. (...) Como obra de este carácter, la puesta en escena y su dirección es fundamental. Simple y adecuada en sus apuntes, la escenografía de Mastromattei cumplió suficientemente sus fines ambientadores de la acción, que Guiseppe de Tomasi dispuso de forma convencional en el primer acto y con mucha más agudeza y desparpajo en el segundo. (...) No puede decirse lo mismo de la dirección musical de Alain Guingal, de oficio, correcta, aunque pudieron apreciarse algunos desajustes entre los cantantes y la orquesta, pero, sobre todo, plana, sin la ligereza y gracia intencionada que la partitura pide..." (Fernando Ruiz Coca. "Ya". Madrid. 26 de marzo de 1985).

ARMIDE

Poema de Philippe Quinault. Música de Christoph Willibal von Gluck. Dirección musical: Manfred Ramin. Dirección escénica: José Luis Alonso. Dirección del coro: José Perera. Escenografía, vestuario e iluminación: Hugo de Ana. Coreografía: Maestro Granero. Intérpretes: Montserrat Caballé, Raquel Pierotti, Cristina Carlin, Enrique Baquerizo, Luis Álvarez, Peter Lindroos, Rafael Martínez Lledó, Mary Downing, Martha Szirmay, Enric Serra, Antonio Leonel, Mercedes Hurtado y Diana Rubio. Orquesta Sinfónica de Madrid, Orquesta Arbós. Coro titular del Teatro de la Zarzuela. Estreno: 16 de abril de 1985 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

"...Un personaje como el de Armida, *tantas veces tratado, alcanza su sublimación gracias a la música de Gluck, a sus tonos efusivos de una pasión más intensa por contenida. Diríase que se renueva la conmoción monteverdiana y la ternura de Caccini para, desde ellas, romper todo un círculo de convenciones. Perduran en el concepto teatral de* Armida, *pero triunfa también en el papel femenino protagonista de la nueva manera de sentir y representar.*
Al escuchar a Montserrat Caballé se acumulaban admiraciones: hacia la voz hermosa, fresca y diferenciada; hacia la técnica que, como sucede en el caso de los grandes intérpretes, es ya algo suyo; hacia la trágica que vive su personaje con apasionamiento hasta evocarnos la aparición en escena de María Callas; hacia la inteligencia extraordinaria de una artista capaz no de renovarse, sino de inventarse cada día en una creatividad incesante..."

(Enrique Franco. "El País". Madrid. 17 de abril de 1985).

"Armide *tiene un libreto barroco de Quinault y una música desigual de Gluck, magnífica a ratos, especialmente en los actos III y IV, y formularia otros. Pero ha servido para asistir a una asombrosa y ejemplar puesta en escena, la que ha hecho José Luis Alonso. (...) Musicalmente, el director, Manfred Ramin, estuvo a menos altura, dentro de una dignidad, pero con cierta burocracia y tendencia a la barba. (...) También las coreografías de Granero, en una obra pródiga de ballets, eran muy acertadas.*

Vocalmente, asistimos a la reaparición de una Montserrat Caballé en plena forma y llena de entrega. (...) El éxito fue muy grande y creo que merecido, ya que es de esas raras ocasiones, al menos en España, en que la ópera es teatro y del mejor. Lo que ha hecho José Luis Alonso ha sido un gran mérito, de una enorme belleza y de una gran verdad teatral. Un espectáculo del que incluso se puede prescindir de la música y verlo como teatro. Teatro del grande, que, por una vez en nuestro mundo operístico, fue reconocido y aplaudido como merecía." (Tomás Marco. "Diario 16". Madrid. 18 de abril de 1985).

"En el brillante palmarés de las temporadas madrileñas, oasis en la penuria lírica sostenida que padecemos, hay, lo he dicho más de una vez, un grave lunar: que hasta el momento no se haya brindado a Orfeo, *de Gluck, fruto capital en la historia de la ópera. Sigue en pie el reproche, aunque* Armida *es logro bellísimo y representativo. (...) Es Armida, seductora de caballeros cruzados, luchadora entre el odio y el amor, ante la insensibilidad que con ella muestra Rinaldo, quien centra la acción, hasta el hundimiento del palacio en la isla encantada. Y es su particella, difícil, larga, con exigencia para una soprano de amplios medios, la que da grandeza y realce particulares y justifica esta selección valiente de Montserrat Caballé. (...) Musicalmente nos baña un melodismo fluido, noble, de gran inspiración, que concede protagonismo en el foso de la cuerda. Y nos captan la tersura elegante, el orden sereno, incluso en los momentos más dramáticos, sin concesiones a virtuosismos vacíos.*

Los dos meses de inactividad forzosa de Montserrat Caballé hacían que esperásemos con interés multiplicado, con esperanza, pero con una cierta preocupación, su vuelta. (...) Digamos en seguida que su actuación cae dentro de lo memorable. Estuvo prodigiosa de seguridad, técnica, entrega... y voz: por volumen, belleza, finura en el matiz, el filado, el regulador, la expresión, la calidad; realmente única. Hacía muchos, muchos años que no cantaba así en una representación madrileña de ópera: sin el menor desmayo. (...) El otro triunfador de la noche, sin duda, lo fue José Luis Alonso, bien apoyado por la magnífica escenografía de Hugo de Ana. El gran director volvió a mostrar su talento, capaz de acertar plenamente con obras tan dispares como Fidelio, El dúo de la africana, Armida... *(...) Peter Lindroos actuó sin flexibilidad ni encanto en el fraseo. Tiene una voz no desdeñable de tenor, pero forzada en momentos como el dúo del acto último. Martha Szimay lució una voz de clase y poderosa, perfecta para la particella del odio. Fue, después de la Caballé y Alonso, la más ovacionada..."* (Antonio Fernández-Cid. "ABC". Madrid. 17 de abril de 1985).

DON CARLO

Libro de Joseph Méry y Camille du Locle. Música de Giusseppe Verdi. Dirección musical: Antoni Ros Marbá. Dirección escénica: Lluís Pasqual. Dirección del coro: José Perera. Escenografía y figurines: Fabià Puigserver. Intérpretes: Nicola Ghiuselev, Kaludi Kaludov, Richard Stilwell, Jaakko Ryhänen, Alfonso Echeverría, Ruth Falcone, Katherine Ciesinski, Mary Ángeles Rodríguez, Elena Alted, Rafael

M. Lledó, Ángel Gonzalo Molina y Alicia Barrenechea. Orquesta Sinfónica de Madrid, Orquesta Arbós. Coro titular del Teatro de la Zarzuela. Estreno: 21 de mayo de 1985 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

"...Don Carlo *es fruto de transición hacia el Verdi más ambicioso, y su fuerza lírica, la rigurosa elaboración instrumental, la riqueza de fondos y contrastes —claustro, jardines, cámara, plaza, prisión...— y la espectacularidad han de tentar a músicos y escenógrafos, lo mismo que para los aficionados resulta seductora la exigencia vocal que reclama un muy variado cuadro de cantantes: soprano, mezzo, tenor, barítono, dos bajos...*

Por encima de cualquier acierto concreto, lo que merece destacarse en la versión que acabamos de aplaudir en el Teatro de la Zarzuela es la voluntad de concepción global, en la que todo responde a un criterio escénico y musical, si discutibles, coherentes, y cada elemento, al margen de pretensiones "divistas", coopera en la realización planteada por Lluís Pasqual y Antoni Ros Marbá como lo que siempre debiera ser, aunque parezca perogrullada, el teatro musical: un todo indivisible y no unas prestaciones "por libre" en busca del "yo, el primero". En todo caso, si un "primero": Verdi. Para rendirle pleitesía, un discreto cuadro de cantantes, un coro activo y atento, una orquesta cuidada...

A gran distancia sobre el resto, con calidad bellísima y línea de cantante de clase, Nicola Ghiuselev fue la perla de un reparto de nivel muy lejos de los que ofrecen el Don Carlo, *tan de moda hoy, por el mundo. Incluso de alguno que vimos en estos ciclos mismos. (...) La soprano Ruth Falcone fue una Elisabetta con calidad en la zona alta, pero muy entubada y de mala emisión en el resto. La mezzo Katherine Ciesinski, una Éboli sin parche ocular, dijo sin gracia su canción del jardín y sin dramatismo el aria espléndida que cierra el tercer acto. Con una voz muy desigual, poderosa, momentos timbrados y otros desafinadísimos, el tenor Kaludi Kaludov. Cumplió con algunos momentos vocales sonoros, otros, no tanto, Jaako Ryhänen, como inquisidor..."* (Antonio Fernández-Cid. "ABC". Madrid. 22 de mayo de 1985).

"Los rectores del coliseo de la calle Jovellanos han realizado una atractiva producción, conjuntando unos elementos musicales que permiten disfrutar de un gran espectáculo, aunque siempre no se esté de acuerdo sobre el desarrollo del mismo; pero el cuadro de cantantes tuvo gran categoría, pese a no ser muy conocidos por los menos avisados: Nicola Ghinselev encarnó un Felipe II muy sobrio y dio rienda suelta a sus estupendas facultades profesionales. (...) Le replicó Ruth Falcone, en la reina Isabel, prodigando un bello timbre y admirables modulaciones, (...) Kaludi Kaludov encarnó un espléndido príncipe Carlos, y su registro de tenor brilló a gran altura. Sin alcanzar demasiado brillo, Richard Stilwell (Rodrigo) encarnó con seguridad al amigo de aquél,

con gran propiedad, y en la misma línea le dio la réplica Katherine Ciesinski (princesa de Éboli), que en esta ocasión actuó sin el característico "tapa ojos" que completa la figura del oscuro personaje. (...) El movimiento escénico realizado por Lluís Pasqual fue natural, si bien con algunas lagunas en detalles que parecen nimios, pero que completan un buen espectáculo como él ha montado. (...) Puigserver acertó con la decoración de los actos segundo y tercero, especialmente en el cuadro del calabozo, puesto que en el primero y segundo aquello parecía la mezquita de Córdoba y no el monasterio de Yuste, sus jardines ni el alcázar de Madrid o plaza de Atocha, que él bien podría haber reproducido, creando un ambiente más español. (...) Antonio Ros Marbá realizó una gran labor al frente de la Sinfónica de Madrid, y ésta respondió con absoluta calidad en todo momento..." (Fernando López y L. de Tejada. "El Alcázar". Madrid, 23 de mayo de 1985).

"...La versión ofrecida es la habitual, suprimiendo el acto primero. Quedan, pues, cuatro actos. También se suprime al final del tercero la escena del motín. Termina, pues, con la muerte de Rodrigo, como se hace corrientemente. (...) Resulta, por tanto, la ópera como es normal que se vea y escuche en todo el mundo. A no ser así, su enorme duración la hace casi irrepresentable. (...) El gran protagonista de la noche fue Antonio Ros Marbá, que hizo sonar a la veterana orquesta Arbós con infinidad de matices, ajustada y siempre en función de lo que en el escenario sucedía. Son de recordar las intervenciones del primer "cello". De acuerdo con los deseos de Verdi, la partitura fue expuesta sin una fisura en su temporalidad, como un todo único. Para ello fue útil el reparto, que, sin contar con grandes divos, resultó muy homogéneo en el estilo, con sentido de equipo impuesto por el director musical, que tuvo todo siempre en su mano, flexible y rigurosa..." (Fernando Ruiz Coca. "Ya". Madrid, 23 de mayo de 1985).

"Una de las causas que impidieron a Don Carlo *la difusión que merece fue la necesidad de contar, como principio, con seis protagonistas de gran categoría. Como en la representación del Teatro de la Zarzuela no los hubo, las cosas no fueron demasiado bien, y a ratos dignos de aplauso seguían otros más bien enojosos. Y eso que se contaba con una batuta musical ciento por ciento, capaz de lograr de la Orquesta Sinfónica un repertorio de matices tan rico y contrastado como demanda el pensamiento verdiano en esta obra, que representa —como escribe Esplá— el progreso más importante hacia la fase definitiva del compositor, por una serie de procedimientos y sobre todo por la calidad de la savia musical. (...) Hubo un excelente Felipe II: el conocido y prestigiado bajo búlgaro Nicola Ghiuselev. (...) Quizá, después de Ghiuselev, quien atinó mejor con su personaje fue el barítono de San Luis Richard Stilwell, al lograr —en líneas generales— un marqués de Posa justo de intención y de medios. (...) Como en tantas ocasiones, Verdi asume en su música los grandes emblemas del romanticismo a través de sus más representativos autores: Víctor Hugo, Schiller o los españoles. Al fin de sus días los sublimará en la gran fuente shakespeariana, con* Otelo, *claramente anticipador de* Don Carlo *y el tan diverso* Falstaff..." (Enrique Franco. "El País". Madrid. 23 de mayo de 1985).

"Don Carlo", de Verdi. Dirección musical de Ros Marbá y escénica de Lluís Pasqual, en la página anterior. Bajo estas líneas, una escena de "Andrea Chenier", de Giordano, interpretada por José Carreras y Montserrat Caballé. (Fotos: Antonio de Benito).

..."Cuando Schiller y luego Verdi se ocuparon de la leyenda de Felipe II y del príncipe don Carlos, lo que les importaba eran sus propios tiranos y la forma de denunciarlos mediante una parábola, y eligieron la muy famosa de Felipe II y la España negra, como eligieron otras muchas en sus obras. (...) Lluís Paqual y Fabià Puigserver han entendido literalmente la España negra: negros son los decorados y negros son los vestidos. Hay la misma pobreza de imaginación en seguir la literalidad de la metáfora como en oponerse a ella a toda costa. (...) La rigidez, la frialdad contrastan con lo cálido de la música dramática —la princesa de Éboli, marcándose unas seguidillas en el monasterio de Yuste, es algo estremecedor, dentro de los ramalazos de mal gusto que podía tener el genio de Verdi—, y, sobre todo, la oscuridad y la negrura se van haciendo insoportables a lo largo de tres horas de espectáculo y cuatro de permanencia en el teatro. Obligan a una especie de atención vegetativa que se impone sobre la orquesta y las voces, y que llega a ser dolorosa." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 23 de mayo de 1985).

ANDREA CHENIER

Libro de Luigi Illica. Música de Umberto Giordano. Dirección musical: Benito Lauret. Dirección escénica: Hugo de Ana. Dirección del coro: José Perera. Intérpretes: José Carreras, Montserrat Caballé, Vicente Sardinero, Juan Pons, Martha Szirmay, María Uriz, Piero di Palma, Enric Serra, Giancarlo Tosi, Mabel Perelstein, Emilio Hernández Blanco, Martín Grijalba, Julio Pardo, Vicente Esteve, José Luis Sánchez y Jesús Valderrábano. Orquesta Sinfónica de Madrid, Orquesta Arbós. Coro titular del Teatro de la Zarzuela. Estreno: 8 de junio de 1985 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

"...Inscrita Andrea Chenier *en la escuela verista, la acción encuentra apoyo y razón en los turbulentos días de Robespierre y del terror*

para lograr momentos si no de genialidad en la construcción dramático-musical de las escenas ni tampoco en la hilvanación secuencial de éstas, sí suficientemente demostrativos de las dotes de melodista expresivo, apasionado, al paso que elegante, del autor. (...) Andrea Chenier, el personaje de más brillante y comprometida particella, estuvo encarnado por José Carreras. Por un espléndido José Carreras que, volcado desde su inicial "improviso", se mostró en todo momento con voz plena y seguridad máxima en los varios períodos conclusivos "de forza" que se le piden. Y, sobre todo, un Carreras que supo contrastar de modo maestro esos períodos con los líricos y poéticos que también exige aquél. Fue, sin discusión, el gran triunfador de la noche. Montserrat Caballé, en Maddalena, en seguida. Que si quizá en sus interpretaciones teloneras del primer acto no había entrado del todo, ya en el dúo del segundo comenzó a dar lo mejor de sí misma, para redondear una colosal primera sección de "la mamma morta" de tercero y una no menos excelente réplica a Carreras en el dúo "Vicino a te" final. Por su parte, Vicente Sardinero, magnífico profesional siempre, ofreció un Gerard puede ser que una punta falto de matices expresivos, pero sólido, seguro y de convincente línea.
¿Por qué, entonces, discurrió la función en clima de inocultable tibieza hasta la última bajada de telón? Pues, aparte, quizá, de que esa primerísima diva de Montserrat Caballé se espera todo lo óptimo siempre, siempre, se unió una dirección musical de Benito Lauret, si digna en lo ejecutor — y aun en este capítulo la Orquesta Arbós nos llegó a sonar con la calidad que ya posee—, excesivamente plana, monótona e inexpresiva en lo intencional. Por otro lado, el resto de los papeles —Martha Szirmay, María Uriz, Enric Serra, Giancarlo Tosi, Mabel Perelstein...— sólo alcanzaron el nivel de lo discreto.
Si a todo esto se añade que al coro que dirige con tanto acierto José Perera se le situó de forma que era casi inaudible y que la gran esperanza que por mi parte había depositado en la rectoría escénica de Hugo de Ana, por el excelente recuerdo de su escenografía en "Armide", no se vio del todo satisfecha, (...) se comprenderá por qué la gran explosión final de ovaciones y aclamaciones me pareció claramente destinada a los principales protagonistas y, si se me apura, muy especialmente dedicada al gran triunfador de la velada: José Carreras." (Leopoldo Hontañón. "ABC". Madrid. 9 de junio de 1985).

"Andrea Chenier *es la única ópera de Giordano que se ha mantenido en el repertorio, y aunque, hoy por hoy, resulte un sucedáneo de Puccini, bien realizada posee ingredientes para el éxito. (...) Decepcionó la puesta en escena de Hugo de Ana, con abundante desorden en los movimientos y unos decorados, también firmados por él, bastantes feos. (...) Musicalmente, esta ópera necesita una dirección nerviosa y llena de contrastes, como la que hace unos pocos años realizó José María Cervera. Benito Lauret prefirió la placidez y la monotonía, y, aunque su labor tuvo altura profesional, resultó morosa y premiosa, agravada por varios desajustes entre foso y escena. La Orquesta Sinfónica de Madrid no estuvo en sus mejores días y el Coro de la Zarzuela fue apenas audible, quizá por mala colocación. (...) José Carreras, pletórico de facultades, con su bellísima voz y su manera impecable de decir. Es lógico que fuera el triunfador de la noche. (...) Pero eso no quiere decir que Montserrat Caballé no estuviera magnífica, especialmente en el dúo, y, aunque se cayó en el tercer acto y terminó la ópera visiblemente renqueante, brilló a gran altura..."* (Tomás Marco. "Diario 16". Madrid. 10 de junio de 1985).

"El trío protagonista —Carreras, Caballé, Sardinero— asumió el éxito obtenido por Andrea Chenier *en su nueva aparición dentro de las temporadas de ópera. El tan traído y llevado verismo, de definición y límites imprecisos, toma el caso de la ópera de Giordano sobre el poeta Chenier tintes tan amables como superficiales. (...) Reduciendo las cosas al máximo, cabe apuntar que la ópera, en el momento del verismo, presentaba dos caminos posibles: la inflación del recitativo o la del aria. Los veristas escogieron el segundo, y en los mejores ejemplos narrativizaron lo airoso, aunque, como en* La bohème, *la melodía se repliegue a veces en números semicerrados.* Andrea Chenier *resuelve el problema con gran eclecticismo y a través de un buen gusto para su tiempo y evidente inclinación al kitsch, vistas las cosas desde el nuestro.*
Óperas como la de Giordano han vivido gracias al protagonismo de los divos, dueños y señores de una buena parcela del operismo mundial. Pero a pasar de la actuación de un trío de ases, el público no acabó de entusiasmarse con este gran tebeo de la Revolución Francesa, que en 1967 salvara brillantemente en Estrasburgo el talento del regista Raymond Vogel. (...) Escuchó aplausos demasiado tasados el director Benito Lauret, que hizo un trabajo de refinada expresividad hasta sacar a la partitura todo el trasfondo massenettiano que encierra. (...) Entre todos lograron vivificar un tanto uno de los ejemplos más claros de ópera-museal, tantas veces presente y dominante en el mundo de la lírica, para mayor gloria de los divos..." (Enrique Franco. "El País". Madrid. 10 de junio de 1985).

"La ópera Andrea Chenier *es la obra maestra de Umberto Giordano. Pero Giordano no fue nunca un operista de primerísima fila. Esta verdad incontrovertida explica todo lo que sucede alrededor de* Andrea Chenier, *buen fruto de la habilidad dramática del libretista Luigi Illica y de la notable inspiración de Giordano. (...) Ni Gilea, ni Zandonai, ni Leoncavallo, ni Mascagni después de su primer éxito, ni Giordano, tuvieron nunca la chispa genial de su contemporáneo Puccini. (...) El lenguaje musical de Giordano es muy semejante al de Puccini, pero resulta absurdo hablar de influencias, puesto que se trata de caminos paralelos. La orquesta de Giordano es algo más pobre de invención, aunque cumple su función de sobra. Lo que falla de una forma más clara es la línea melódica: no alcanza en ninguna ocasión los enormes aciertos, que en Puccini se suceden casi sin solución de continuidad. Hay en* Andrea Chenier *momentos muy bellos, pero no absolutamente definitivos. Es el punto misterioso que separa el talento del genio. Ni los más profundos técnicos pueden explicar con claridad la causa de que una melodía sea genial. Lo es, y ya está.*
El público no se ha entusiasmado con Andrea Chenier, *al menos en esos momentos culminantes que, en otras óperas, levantan el clamor general. Pero ello no se debe achacar a los cantantes, que están eminentes, como corresponde a su prestigio, sino a las debilidades que hemos señalado en la misma esencia de la música. Resulta lógico que, al final,*

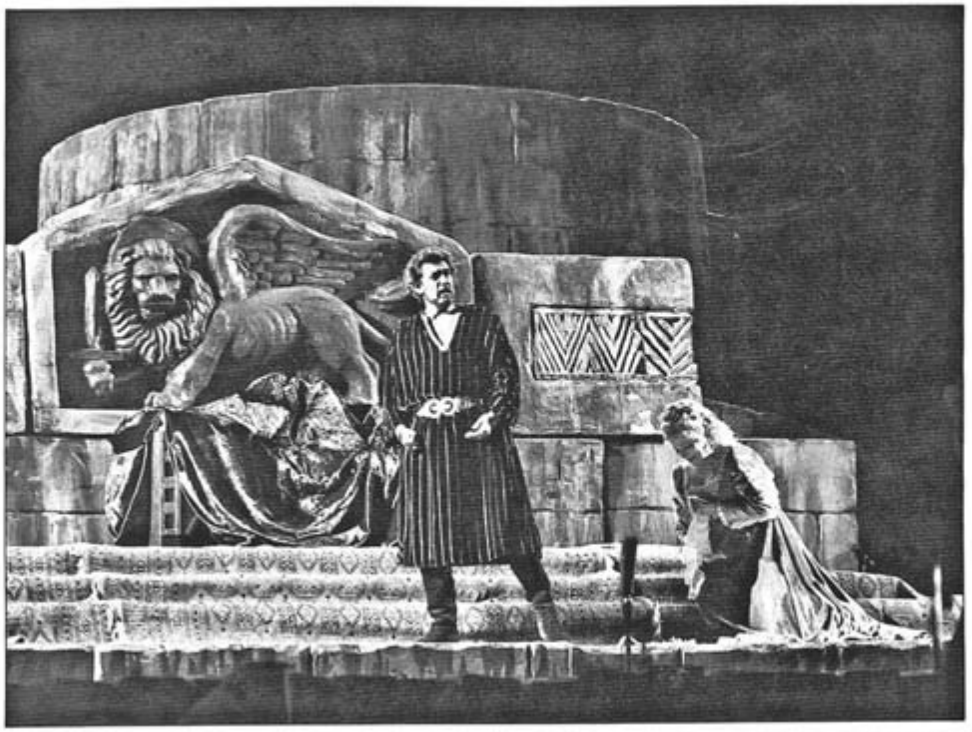
se reconociese el esfuerzo y el excelente resultado. Entonces sí hubo largas ovaciones y bravos. (...) La dirección musical de Benito Lauret nos pareció un poco apagada en la presentación; indudablemente faltó una tensión permanente que hubiera influido en la línea general. Estamos seguros de que Lauret, músico de larga experiencia, encontrará esa tensión, esa fuerza,en representaciones sucesivas..." (Carlos Gómez Amat. "De música". Cadena Ser. Radio Madrid. F.M. 10 de junio de 1985).

OTELLO

Libro de Arrigo Boito. Música de Giuseppe Verdi. Dirección musical: Luis Antonio García Navarro. Dirección escénica, escenografía, vestuario e iluminación: Piero Faggioni. Intérpretes: Plácido Domingo, Silvano Carrolli, Tibere Rafalli, José Ruiz, Malcom Smith, Vicente Esteve, Fernando Balboa, Pilar Lorengar y Mabel Perelstein. Escolanía de la Sagrada Familia. Coro titular del Teatro de la Zarzuela. Orquesta Sinfónica de Madrid, Orquesta Arbós. Estreno: 9 de julio de 1985 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

"Lo mejor, desde luego, fue lo vocal, ya que la puesta en escena de Piero Faggioni era discutible, más que por los movimientos, aceptables, por la escenografía, que no ganaba en espectacularidad lo que perdía de incomodidad y, además, no estaba muy bien realizada, ya que se desmoronaba visiblemente, especialmente en los dos primeros actos.
También la iluminación era un tanto arbitraria, y el colorido de los trajes, de notable falta de sensibilidad cromática. Musicalmente, la dirección de Luis Antonio García Navarro tuvo altura profesional y fue práctica y solvente, mejor en lo dramático que en los momentos de refinamiento. Muy bien estuvo la Orquesta Sinfónica de Madrid, así como el Coro de la Zarzuela que prepara José Perera. (...) La magnífica actuación de las voces hubiera conseguido un Otello *memorable, con una puesta en escena más sugestiva. Aunque no fue así, el contar con grandes divos fue suficiente para la mayoría de los aficionados..."* (Tomás Marco. "Diario 16". Madrid. 11 de julio de 1985).

"Lo que Eugenio Montale denomina el fuego shakesperiano está vivo en la ópera verdiana, casi desde el mismo Trovador. Es más, sería difícil comprender un género como la ópera sin el antecedente teatral del padrecito Shakespeare. Lógicamente, la ambición de Verdi fue siempre lograr el encuentro con el autor de La tempestad. *Lo intenta con no escaso éxito en* Macbeth *(1874) y lo consigue en toda su plenitud en* Otello *(1887) y* Falstaff *(1893). La difícil penetración psicológica en los diversos personajes encuentra, quizá, el extremo más peliagudo en Yago, al que Verdi dedica prácticamente el segundo acto de la obra. Esta vez, Silvano Carrolli ha sometido el cantante al actor, con resultados que fueron entusiásticamente aplaudidos. Pilar Lorengar repitió las bellezas de su Desdémona. Por Pilar, gracias a su excelente técnica y a su prodigiosa inteligencia, no pasa el tiempo. (...) Plácido Domingo es el divo en su versión ideal: por sus cualidades vocales, artísticas y humanas. Desde la hermosa entrada de la obra estable-*



En la página de al lado, José Carreras en una escena de "Andrea Chenier". Sobre estas líneas, dos momentos de la representación de "Otello", de Verdi, con Plácido Domingo en la interpretación del protagonista. (Fotos: Antonio de Benito).

ció la gallardía y la temperatura dramática del moro veneciano, uno de los papeles más difíciles de la historia operística. (...) Triunfó con la Lorengar como sólo triunfan en el mundo los grandes toreros y los grandes cantantes. (...) Un magnífico trabajo que reseñar: el de José Perera, director del coro. Y una labor efectiva, de gran profesionalidad y de controlada pero evidente pasión: la dirección de García-Navarrò..." (Enrique Franco. "El País". Madrid. 11 de julio de 1985).

"Otello, *segunda aproximación, ya en la ancianidad, de Verdi a Shakespeare, de la mano de Boito, marca un hito en la historia del lirismo. (...) Incluso los menos incondicionales de Plácido Domingo han de reconocerle siempre una generosidad de excepción por la que canta sin reservas del principio al fin de las obras y da todo lo mucho que tiene de ellas. (...) Tuvo una actuación sin mácula, en la que el dùo con Yago que cierra la segunda jornada, modelo de tensión y bravura, de facultades y firmeza, puso en pie al público. Es obvio decir, por otra parte, que ningún dramático ha podido cantar jamás el lírico, poético dùo de amor con esa calidad, afinación y dulzura. ¡Una maravilla!. (...) El coro titular que prepara José Perera tuvo una actuación brillantísima, sobre todo en el primer número, de antología, gracias al clima logrado por el director escénico, Piero Faggioni. (...) Fue el gran acierto de este prestigioso especialista: (...) Luis Antonio García Navarro, con una dirección experta, vibrante y atenta, logró una prestación magnífica de la Sinfónica, esa Orquesta Arbós que se ha convertido en baza fundamental de la Zarzuela, incluso decorosamente vencido el escollo de los contrabajos tan dado al peligro..."* (Antonio Fernández-Cid "ABC". Madrid. 10 de julio de 1985).

"Expresábamos el otro día nuestras dudas sobre la oportunidad de la ópera Otello *para la representación en un estadio ante un público multitudinario. Mal informados, pensábamos que iba a sufrir, en alguna manera, el fundamental aspecto escénico. Seguimos creyendo que, para este fin, sería mejor una* Traviata *o un* Rigoletto, *pero hemos de reconocer que el triunfo ha sido completo y muy eficaz el efecto multiplicador. En el estadio Vicente Calderón, la de ayer fue una noche muy hermosa, emocionante de verdad. No importa que algunos cientos de personas se marchasen o que otras salieran rápidamente al final con cara de póker. Lo importante es que miles de espectadores atentos y respetuosos se dejaron arrastrar por el espectáculo e instrumentaron una manifestación de entusiasmo como muy pocas veces puede verse. (...) La gran ensaimada de cemento, imaginada por Piero Faggioni, que agobiaba el escenario del Teatro de la Zarzuela, quedó muy bien en el amplio tablado del estadio, rodeada de los convenientes complementos. Faggiani, que también resultó triunfador y premiado, ha demostrado su enorme talento de regista. (...) Sería demasiado pedir que el sonido correspondiese a nuestras exigencias. Los operófilos de tradicción y costumbre tardan en acostumbrarse a esa especial metalización que produce en la voz el circuito de ampliación, y a las naturales desigualdades. Pero se escuchó bien a los cantantes. (...) No es la pura ópera lo que así se ofrece, pero sí una aproximación que puede formar legión de nuevos adeptos. Soñamos con las funciones populares en un Teatro Real recuperado, y en que se dejen de barajar las tonterías de siempre sobre elitismos y otras zarandajas..."* (Carlos Gómez Amat. "De música". Cadena Ser. Radio Madrid. F.M. 19 de julio de 1985).

GRAN TEATRO DE LICEU

En abril de 1830 el Liceo Filarmónico-Dramático Barcelonés de Doña Isabel II inaugura sus cátedras de música vocal e instrumental en el antiguo convento de Montesión. En el mismo lugar se construye un teatro, donde actúan compañías italianas y españolas con una orquesta formada por los alumnos del centro. Su actividad era tan intensa que se decidió construir un teatro nuevo, que albergara también la actividad docente. Se solicitó del gobierno la adquisición de los terrenos ocupados por el convento de los Trinitarios Descalzos. La financiación la consiguen círculos cercanos a la Corte, mediante la cesión en perpetuidad de localidades del teatro, hasta la mitad del valor total de palcos y butacas, por medio de acciones. La primera accionista fue Isabel II, y a los pocos días estaba cubierta la operación. En abril de 1845 se colocó la primera piedra y dos años después se inauguró con gran boato por ser uno de los mejores teatros de Europa, superado sólo por la Scala de Milán. Se dedicó a la ópera y al ballet, y a partir de 1858 se empezaron a hacer los bailes de máscaras en carnaval.
En 1861 un incendio destruye el escenario y la sala; sólo queda en pie la estructura. Se reconstruye casi igual y un año después se reinaugura. Desde 1925 es el único teatro estable de ópera en España y siempre se ha caracterizado como el mayor foco de propagación del wagnerismo en nuestro país.

En 1980 el Gran Teatro del Liceu deja de ser una propiedad privada (de los herederos de los accionistas de 1838) y se crea un patronato formado por la Generalitat, el Ayuntamiento de Barcelona y los antiguos propietarios. En mayo de 1986 se amplía el consorcio y se da entrada al Estado a través del Ministerio de Cultura.
En la actualidad está dirigido por Luis Andreu.

LE NOZZE DI FIGARO

De W. A. Mozart. Dirección de orquesta: Maximiano Valdés. Dirección escénica: Otto Schenk, realizada por Josef Zehetgruber. Dirección del coro: Romano Gandolfi. Producción: Teatro Scala de Milán. Intérpretes: Jean-Philippe Lafont, Margaret Marshall, Ileana Cotrubas, Martin Egeld, Helga Müller-Molinari, Carol Wyatt, Piero de Palma, Alfredo Heibron, Artur Korn, Vicenç Esteve y M.ª Antonia Martín Regueiro. Orquesta sinfónica y coro del Gran Teatro del Liceu. Estreno: 3 de noviembre de 1984 en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona.

"No quisiera que mi amor a la música de Mozart me hiciera extremar el rigor crítico, pero tampoco sería capaz de suscribir un juicio absolutamente favorable a la representación de Las bodas de Figaro *que ha inaugurado la temporada de ópera del Gran Teatro del Liceu. Interpretación que ha tenido dignidad, sin duda, aunque fuese la dignidad de lo simplemente correcto, considerada la función en un valor de conjunto, porque no es menos cierto que por determinadas individualidades puede elevarse no poco la tasación artística. (...) La escena, sin ser espectacular ni la más bella que hemos visto de esta ópera en el Liceu, puede darse por buena en la producción de la Scala de Milán, dirigida por Otto Schenk y realizada por Josef Zehetgruber, pero el movimiento de los actores no pareció que respondiera a un criterio determinado, sino más bien abandonado a la propia iniciativa de los intérpretes, no demasiado imaginativos, ciertamente, con lo cual perdimos gran parte de uno de los aspectos más interesantes de la obra: la relación teatro-música, que se produce en la ópera mozartina por primera vez desde la creación del género.*
En esta síntesis de todos los elementos constitutivos del arte lírico que habían ido evolucionando a través del tiempo y con distintas aportaciones, Mozart no excluye la caracterización de los personajes, valiéndose de voces muy concretas, si bien las de registro grave no estuvieran totalmente perfiladas en su época. (...) Dirigió musicalmente Maximiano Valdés. Excelente músico, sin duda, director con gesto claro y notable capacidad de persuasión, pero, por lo que se refiere a su versión de Las bodas de Figaro, *pienso que su concepto de esta música es reiteradamente plano y no poco melifluo, con lo que se produce una impresión de lentitud de movimientos que seguramente no es real, pero a la que colabora el poco contraste de las dinámicas..."* (Joan Arnau. "La Vanguardia". 5 de noviembre de 1984).

"Maximiano Valdés dirigió a la orquesta del Liceo con sencillez y aplomo. (...) Su ejecución de Las bodas *se caracterizó, pues, por el rigor con que supo poner de relieve la finísima trama de la partitura, y así en arias como*

Elena Obraztsova, en el centro de la imagen, interpreta el Orfeo de la obra de Gluck "Orfeo ed Euridice", en el Gran Teatro de Liceu de Barcelona. (Foto: A. Bofill).

'Voi, che sapete', el pizzicato y las sutiles filigranas de la madera funcionaron milagrosamente como soporte de la parte vocal. (...) La otra baza que contribuyó a que la función del sábado pasado no fuera rutinaria se cifró en los papeles femeninos. Las señoras Margaret Marshall, Ileana Cotrubas y Helga Müller-Molinari cantaron igual de bien. Marshall emocionó lo mismo en 'Porgi amor' que el 'Dove sone i bel momenti', y se identificó con su personaje de manera evidente. (...) Cotrubas, en el rol de la criada que va y viene por el escenario, siendo una especie de espoleta de todos los enredos. (...) Müller-Molinari provocó un agradable estupor con sus intervenciones. Posee una voz recia, acerada, pero al mismo tiempo alentada por vibraciones cálidas, que halagó el oído desde la primera nota. (...) Los decorados, los vestuarios y las luces del Teatro Scala de Milán estuvieron en una línea de convencionalidad. El último cuadro, curiosamente, abandonó el cartón-piedra y la luz blanca y cruda, y se decantó por una escenografía vaporosa y sugestiva. (...) Martin Egeld en el papel de Fígaro estuvo bien. Se lució sin mayores consecuencias. El resto del reparto estuvo a la altura de las circunstancias. De Jean Philippe Lafont, como conde de Almaviva, puede decirse lo mismo que de Egeld: cumplió sin deslucir ningún pasaje de la obra..." (Sebastiá Poc. "Correo Catalán". Barcelona. 5 de noviembre de 1984).

ORFEO ED EURIDICE

De Ch. W. Gluck. Dirección de orquesta: Dietfried Bernet. Dirección escénica: Jean Pierre Ponnelle, realizada por Jutta Gleue. Dirección del coro: Romano Gandolfi. Producción: Bühnen der Stadt-Köln (Colonia). Intérpretes: Elena Obraztsova, Ruza Baldani, Margaret Marshall y Gudrun Sieber. Orquesta sinfónica y coro del Gran Teatro del Liceu. Estreno: 15 de noviembre de 1984 en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona.

"Orfeo ed Euridice *es la ópera más antigua que actualmente se programa en las temporadas de los teatros líricos. Y a cada nueva representación se insiste en el mérito de Gluck por haber reformado la estructura de la ópera seria. (...) La famosa reforma de la ópera existió, sin duda, más en el aspecto filosófico-literario que en el musical, y es evidente que no se produjo una influencia inmediata cuando vemos que los seguidores de los postulados de Gluck fueron pocos y por breve tiempo. Mozart asimiló de paso las nuevas orientaciones, pero prefirió inclinarse por la tradición italiana utilizando el recitativo seco. (...) En las óperas de Gluck, el éxito ha estado propiciado más por la música que por la verdad dramática. Casi todas sus obras han envejecido sin posibilidad de rejuvenecimiento, y las que mantienen su vigor no deben la vigencia a unas teorías racionales sobre la ópera, sino al valor intrínseco de su música, una música del siglo XVIII. (...) El gran mérito de este*

montaje escénico radica en haber sabido escapar a la devoción poco menos que tradicional por el retrato de la antigüedad clásica, ofreciendo en cambio un espectáculo del siglo XVIII con auténtico sentido de la dramaturgia y de la unidad en el aspecto drama-música. Desde la escenografía sugerente del mito clásico hasta el vestuario que nos sitúa en el siglo del autor de la música, la fantasía teatral se concreta en un juego discreto de movimientos de masas ritmicamente logradísimo y que anula toda sensación —siempre peligrosa en esta ópera— de estatismo. (...) Elena Obraztsova se enfrenta al papel de Orfeo con un estilo quizás susceptible de mayor refinamiento vocal y más diversificación de matices, pero no cabe duda que tiene todas las posibilidades para hacer una interpretación válida, como bien pudo advertirse en muchos momentos de su versión. Es excelente, en cambio, el criterio musical de Margaret Marshall en una Euridice a la que sólo perjudicó el vibrato y algún sonido fijo que hay en su voz. La de Gudrun Sieber resultó perfectamente adecuada al papel de Amor, cantando desde el foso..." (Joan Arnau. "La Vanguardia". Barcelona. 20 de noviembre de 1984).

"Al subirse el telón, la tarde del domingo, en el Liceo de Barcelona, todo Gluck se vino abajo. Una lira hecha de viejos troncos de rosal, al parecer también, daba la auténtica imagen de lo que iba a ser la representación de Orfeo ed Euridice, *de Gluck, en una valoración de lo que es el mito de Orfeo firmada por el director Jean-Pierre Ponelle. (...) Recurrir a la polémica sobre si* Orfeo ed Euridice *es o no representable, parece oportuno. Es probable que se trate de una pieza a incorporar definitivamente en el limbo de las óperas sólo audibles, a menos de que el mundo de la producción operística decida ampliar la gama de sus colaboradores a otros profesionales del espectáculo. (...) Gluck, interesado por la mitología, por saber quiénes eran esos dioses poseedores del bien, del mal y de su contradicción y, a partir de ahí, intentar describirlos a través de unas notas sacadas de unos determinados instrumentos musicales, proponía una nueva versión —probablemente la definitiva— de lo que puede llegar a ser la ópera. Para comprender el significado de esa versión es necesaria otra cosa que la ofrecida en el Liceo. No es suficiente adoptar ciertos aspectos aparentemente polémicos —como es la elección de Elena Obraztsova para encarnar el papel de Orfeo— si a su lado no se respeta la orquestación —la masa del Liceo estaba a su completo, alcanzando un descarado sinfonismo en determinados pasajes— y se reducen secuencias como los dos ballets—.*
Gluck, en estas condiciones, se convierte en un Verdi, en un Verdi eminentemente pobre, de escaso interés y para el lucimiento, en definitiva, de una única voz. (...) Tenía razón Gluck cuando supuso que Orfeo —la música, o la abstracción en este caso— le podría a la palabra, a lo verosímil. La obra, como se ha dicho, quizás deba retirarse del gran repertorio. La fragilidad de sus presupuestos parece insalvable. Pero si es así, entonces que no se deje en manos de quienes con su interpretación, con unas más que probables buenas intenciones de magnificarla, de redondear y esconder sus limitaciones, no consiguen más que añadirle otra limitación nueva a las ya innumerables convenciones operísticas: la de convencer al público una vez más de que efectivamente la ópera no puede emocionar a nadie como espectáculo y que en ella hay que ir sólo a buscar el escalofrío que provoca una voz muy bien dispuesta..." (Montserrat Casals. "El País". Barcelona, 20 de noviembre de 1984).

DER ROSENKAVALIER.
(EL CABALLERO DE LA ROSA)

De R. Strauss. Dirección de orquesta: Uwe Mund. Dirección escénica: Edgar Kelling. Dirección del coro: Romano Gandolfi. Producción: Teatro de la Scala de Milán. Intérpretes: Montserrat Caballé, Hans Sotin, Günther Missenhardt, Gottfried Hornik, Helen Donath, Julien Griffeth, Wolf Appel, Axell Gall, Andres Saciuk, iluminado Muñoz, Alfredo Heibron, John Fowler, María Ángeles Sarroca y Antoni Comas. Coro de niños de la Escuela Pía Balmes, dirigido por Antoni Coll. Orquesta sinfónica y coro del Gran Teatro del Liceu. Estreno: 9 de diciembre de 1984 en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona.

"Con toda la carga de crítica social que quiere otorgarse a Der Rosenkavalier *—y que en realidad la tiene—, la interpretación de esta ópera, sin embargo, desde su estreno no ha pretendido tanto poner al descubierto las costumbres de la aristocracia vienesa del setecientos como encontrar la manera más elegantemente resignada de mostrar la decadencia de la belleza femenina. (...) Richard Strauss quiere capturar el espíritu de la Viena de Mozart —más que el de María Teresa— y encerrarlo en una comedia musical que deliberadamente junta la sonrisa un poco triste y la nostalgia un tanto ligera. (...) Pastiche genial, obra maestra de la técnica compositiva,* Der Rosenkavalier *es una ópera voluntariamente convencional en la que el compositor vuelve al postromanticismo y olvida su herencia del siglo XIX. Hay como un propósito de resucitar la tradición lírica mozartiana abandonada después de Weber.*
Aunque la mariscala está ausente de la escena durante todo el segundo acto y parte del tercero, ningún otro personaje de la farsa permanece en la memoria del espectador con tanta fuerza. (...) El hilo del comentario me llevó a destacar el trabajo de Montserrat Caballé, pero en realidad lo mejor de la representación reside en el valor de conjunto, equilibrado en la excelente categoría de los cantantes y en la unidad musical que el maestro Uwe Mund consigue con una dirección vital, apasionada y lírica, con entidad sinfónica en la orquesta y finura de expresión..." (Joan Arnau. "La Vanguardia". Barcelona. 10 de diciembre de 1984).

Esta nueva producción de La Scala, bajo la dirección escénica de Edgar Kelling, resulta probablemente demasiado complicada para un teatro como el nuestro, desprovisto de escenario rotatorio. En cualquier caso, los resultados de tamaño esfuerzo merecen ser aplaudidos, pues constituyen un perfecto contrapunto al barroquismo de la obra, sabio pastiche de géneros contrapuestos.
Uwe Mund, el director musical, estuvo magnífico poniendo de relieve esta característica. (...) Mund supo imprimir con naturalidad esos cambios de tempo tan difíciles de El caballero de la rosa, *que pasan de la aceleración más desenfrenada a la suspensión temporal más sobrecogedora, como cuando Sofía y Octavio se encuentran por primera vez y se produce el inevitable flechazo.*
Soberbio también estuvo Hans Sotin en el difícil papel del barón Ochs von Lerchenau, difícil porque, entre otras razones, su presencia en escena es continua. (...) En cuanto a Montserrat Caballé, animando a esa entrañable mariscala que desaparece físicamente durante todo el segundo acto, pero cuya presencia anímica es la razón de ser de todos los demás personajes, parece difícil añadir algo que no se haya dicho ya: Strauss, como ha manifestado la soprano en varias ocasiones, es su compositor preferido y con él se mueve a sus anchas, compenetrándose hasta extremos insospechados..." (Agustí Fancelli. "El País". Barcelona. 10 de diciembre de 1984).

LA GIOCONDA

De A. Ponchielli. Dirección de orquesta: Romano Gandolfi. Dirección escénica: Guiseppe de Tomasi. Dirección del coro: Vittorio Sicuri. Escenografía: Ferruccio Villagrossi. Vestuario: Pier-Luciano Cavallotti. Coreografía: Assumpta Aguadé. Producción: Gran Teatro del Liceu. Intérpretes: Eva Marton, Stefania Toczyska, Kurt Rydl, Patricia Payne, Josep Carreras, Franco Bordoni, Matteo Manuguerra, Vicenç Esteve, José Javier Nicolás, Iluminado Muñoz y Rafael Campos. Primera bailarina: Assumpta Aguadé. Primer bailarín: Fernando Lizundia. Bailarina solista: Mercé Núñez. Coro de niños de la Escuela Pía Balmes, dirigido por Antoni Coll. Orquesta sinfónica y coro del Gran Teatro del Liceu. Estreno: 23 de diciembre de 1984 en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona.

"...El canto espectacular es, pues, la gran exigencia de La Gioconda, *y bien puede decirse que el Liceu no ha negligido este condicionante en el momento de escoger el reparto para las interpretaciones en curso. Más exactamente, la versión, toda, tiene unidad en un estilo de forza que no sólo se manifiesta en los cantantes —incluido el coro—, sino también en la orquesta, a la que el maestro Romano Gandolfi impulsa un nervio, una tensión y una sonoridad de amplia y crecida dimensión —quizá excesiva a veces—, pero que en definitiva resulta aceptable, dadas las características del dramón. (...) No sé si en la actualidad habrá otra Gioconda más intensa, espectacular y exuberante en el canto de bravura que la soprano Eva Martón. (...) Su actuación fue una demostración de poder, ciertamente, pero también de cantar con clase y musicalidad dramática.*
La interpretación del papel de Laura tuvo personalidad y entereza en la voz, muy bella, de Stefania Toczyska. (...) Entre estas dos grandes voces femeninas la situación vocal de Josep Carreras era comprometida, pero el famoso tenor no quedó atrás en el canto encendido de pasión, y de su característica efusiva, su dicción intensa y la fuerza de su fraseo brillaron a gran nivel en una interpretación comunicativa..." (Joan Arnau. "La Vanguardia". Barcelona. 24 de diciembre de 1984).

..."Muerte, amores desgarrados, traiciones humanamente comprensibles, inquisición en una

Venecia suficiente y anónima situada en la segunda mitad del siglo XVII, son los puntales de un argumento que no es peor que los que sostienen otras muchas óperas si no es por la forma terriblemente enfática que tiene de exponerlo: en Ponchielli todo roza lo exagerado y el mal gusto.

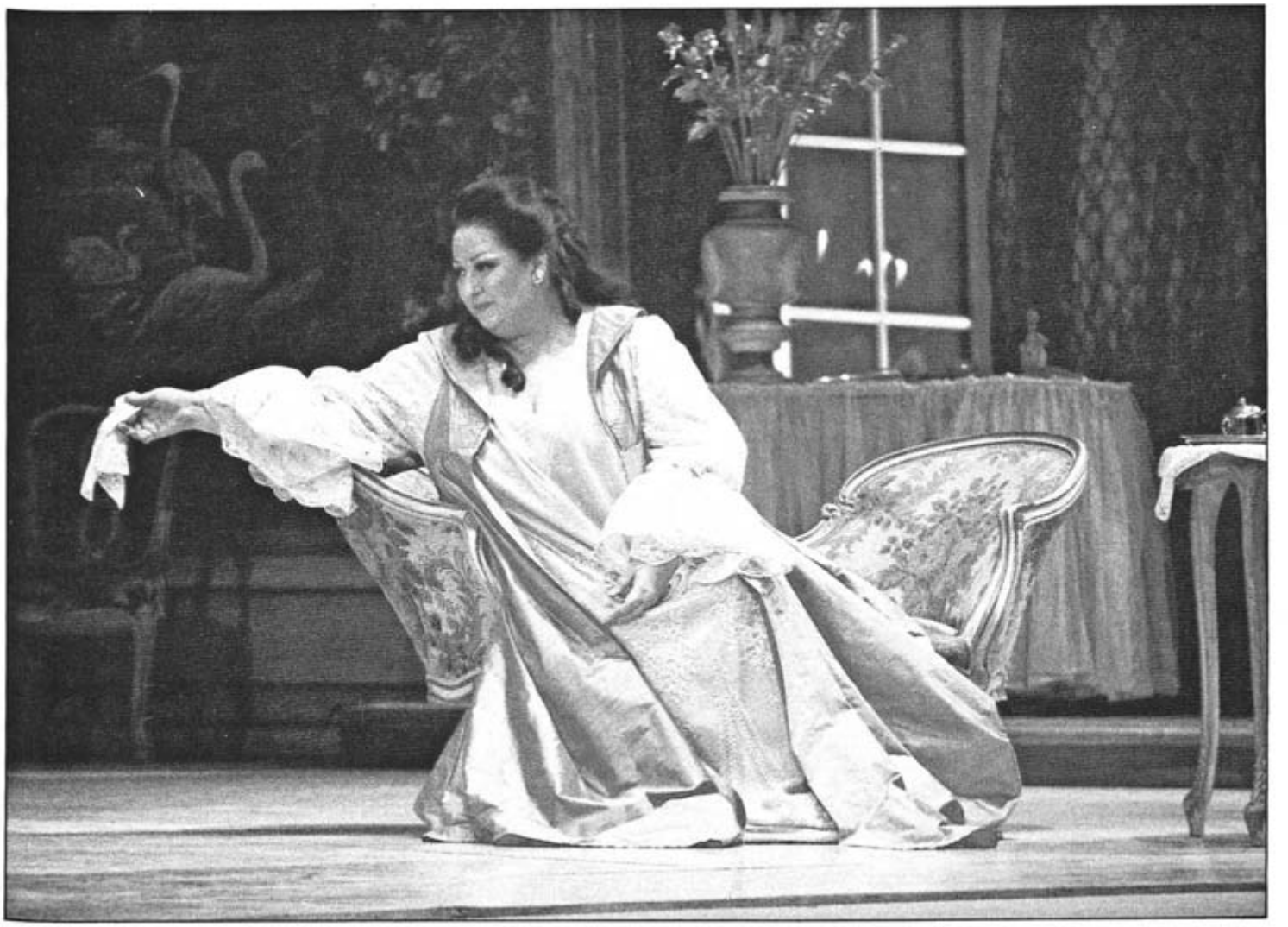
Se trata de una obra que gusta al público en general, pero que desagrada a musicólogos y amantes de la ópera. (...) Las larguísimas ovaciones y bravos en la sala no coincidían con el escaso entusiasmo que demostraban los asiduos en sus entrecortados comentarios realizados en los vestíbulos y fumando cigarrillos tranquilizadores. (...) Como en escasas ocasiones, se agradeció tanto a Eva Martón, como a Stefania Toczyska y a la maravillosa contralto Patricia Payne su presencia en el escenario de un teatro. (...) Pero La Gioconda *que se representa en el Liceo es de visión recomendable, además, por otro motivo. Se trata de una producción del Gran Teatro, y con unos decorados de cartón-piedra a la vieja usanza se nos muestra como un producto coherente y sin más pretensiones. La utilización de un único cuerpo central consigue dar con los necesarios cambios de decorado entre acto y acto sin aquellos larguísimos entreactos a que se suele someter al público barcelonés cuando se trata de producciones más pretenciosas llegadas de otros centros europeos. En cambio, no funciona la puesta en escena de Giuseppe de Tomasi. Increíble. Un curso sobre lo que se denomina raccord en cinematografía —es imposible que alguien salga por lo que la convención señaló como una pared— no les haría daño a los hombres que se enfrentan con la dirección de actores...*" (Montserrat Casals. "El País". Barcelona. 24 de diciembre de 1984).

TOSCA

De G. Puccini. Dirección de orquesta: Romano Gandolfi. Dirección de escena: Piero Faggioni. Dirección del coro: Vittorio Sicuri. Producción: Nicolás Benois. Teatro de la Scala de Milán. Intérpretes: Eva Marton, Jaume Aragall, Lando Bartolini, Joan Pons, Angelo Nosotti, Carlos Chausson, Josep Ruiz, Vicenç Esteve, Rafael Campos y Elios Pardell. Coro de niños de la Escuela Pía Balmes, dirigido por Antoni Coll. Orquesta sinfónica y coro del Gran Teatro del Liceu. Estreno: 5 de enero de 1985 en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona.

"...Tosca *es, en efecto, la ópera de Puccini en que la lección de Wagner, amén de la muy próxima enseñanza de Verdi, se hace patente de una manera más sistemática, si no ejemplar. (...) Digamos, para entrar en el terreno de la apreciación crítica, que el director Romano Gandolfi, que ya convenció poco en su versión de* La Gioconda, *no sacó, a nuestro juicio, partido alguno de los recursos que acabamos de comentar, y trató la partitura orquestal como si de una ópera típicamente verdiana se tratara, sin conseguir realzar casi*

Montserrat Caballé interpreta "Der Rosenkavalier", de Strauss, en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona. (Foto: A. Bofill).



nada de lo que es característico en Puccini. Cubrió materialmente a los cantantes, aunque cuidó a Jaume Aragall y no pudo ahogar el torrente de Eva Martón. (...) La reina de la noche fue, indiscutiblemente, Eva Martón, en el papel estelar de Tosca: su versión de 'Visi dárte, visi d'amor', en el segundo acto, reunió una dicción perfecta, una afinación exquisita, un arte sublime y una emoción inigualable. (...) Si a todo ello añadimos la excelente producción escenográfica, hay que acabar diciendo, sin reservas, que asistimos a una muy alta reposición de Tosca..." (Jordi Llovet. "La Vanguardia". Barcelona. 7 de enero de 1985).

"...No por tópico deja de ser cierto que la herencia de María Callas, la diva absoluta, pesa como una grave responsabilidad: ella supo devolver al personaje no sólo toda su intensidad dramática, sino también su complejidad vocal. Complejidad realmente única la de Tosca, *que requiere la profundidad de la soprano dramática, sin perder de vista la de la soprano lírica: voz de la venganza y de los celos, es también la voz de la prima donna débil. (...) En el equilibrio de todos estos factores es donde la Martón encontró su triunfo, por cierto, nada fácil, dada la poca colaboración que recibió desde el foso. (...) Scarpia es un papel comprometido: intensísimo desde el punto de vista dramático, pero sin ninguna concesión al lucimiento vocal. Está claro que Puccini detestaba al personaje. El director, Romano Gandolfi, se identificó demasiado con el compositor en este punto, porque realmente lo que hizo fue castigar duramente al Scarpia de Joan Pons, quien, con todo, estuvo francamente bien. (...) En cuanto a Cavaradossi, se trata de un personaje aprisionado por las fechorías del aparato represivo. (...) Jaume Aragall conoce bien el personaje y es un excelente cantante, capaz de dar el lirismo requerido por el papel. (...) Muy bien el sacristán de Carlos Chausson, que fue calibradamente bufo en su tesitura de bajo, y bien, en general, el coro y los demás personajes.*
La orquesta no gustó, y con razón: los velados abucheos dedicados al director, Gandolfi, desde los pisos altos (la voz de la verdad adorniana) fueron la justa respuesta a una interpretación plagada de imperfecciones. (...) ¿Todo culpa de la orquesta? Sólo hasta cierto punto. Los desmesurados entreactos, de casi tres cuartos de hora, rompieron la unidad dramática de una obra que la tiene como pocas. La escenografía de la Scala es realmente preciosa, pero si entraña tantas dificultades de montaje quizá valga la pena preguntarse si no conviene inclinarse por representaciones algo más sencillas.
La duda es si la ópera seguiría siendo tan ópera sin este cúmulo de defectos que tantos argumentos de conversación proporcionan para los tediosos entreactos..." (Agustí Fancelli. "El País". Barcelona. 9 de enero de 1985).

SAMSON ET DALILA
De C. Saint-Saens. Dirección de orquesta: Gabriele Chmura. Dirección escénica: Lluís Pasqual. Escenografía y vestuario: Fabià Puigserver. Dirección del coro: Romano Gandolfi. Dirección del ballet: Assumpta Aguadé. Coreografía: Alberto Lorca. Intérpretes: Fiorenza Cossotto, Jon Vickers, Enric Serra, Santos Ariño, Ivo Vinco, Antoni Comas, Iluminado Muñoz y Vicenç Esteve. Primer bailarín: José Manuel Rodríguez. Orquesta sinfónica y coro del Gran Teatro del Liceu. Estreno: 17 de enero de 1985 en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona.

"Por primera vez en esta actual temporada del Liceo pareció que todo quería funcionar al unísono —orquesta, coros, cantantes, escenografía y vestuarios—, aunque, para seguir amparándose en terreno resbaladizo, hubiera muestras de todo lo contrario. Era casi inevitable que cuando se levantara el telón el público recordara el montaje Luces de bohemia, *de Lluís Pasqual: la misma horizontalidad en los decorados, en la colocación del coro, la misma aparente simplicidad, los mismos colores cálidos (exceptuando el rojo del segundo acto, avidente...).*
Unos mismos ingredientes de carácter estético que conforman, sin embargo, un efecto diverso en el resultado. Por razones distintas, y entre ellas porque ¿quién le puede a quien en el combate establecido entre innovadores líricos y gentes de la ópera de toda la vida? La incorporación de la mezzo Fiorenza Cossoto, la ostentosa gesticulación del tenor Jon Vickers al interpretar su personalísimo Sansón, son una muestra de que en el momento de la representación aún siguen mandando los cantantes, a pesar de todas las eventualidades escenográficas..." (Montserrat Casals. "El País". Barcelona. 19 de enero de 1985).

"La voz atípica, torrencial y sabiamente controlada de Jon Vickers ha servido un Sansón poético, muy interiorizado, de una clase y un refinamiento no comunes, sereno y sobrio escénicamente y que no ha parecido especialmente motivado por la producción. Otra ilustre diva, Fiorenza Cossotto, ha hecho una gran Dalila, en gran forma vocal, con su bellísimo timbre y con su habitual entrega, cautivando una vez más a su fiel público liceísta. Espléndido el acento, autoridad y línea, Enric Serra. Muy bien la voz y de carácter Ivo Vinco, a los veinticinco años de su debut liceísta. Decepción con Santos Ariño, pálido vocalmente y navegando escénicamente.
Con un coro magnífico y una orquesta discreta, ha sido excelente la dirección musical de Gabriel Chmura, en concepto en el que se ha destacado el refinamiento, el lirismo y la poesía, sin querer caer en el excesivo colorismo y en una brillantez a ultranza. El tándem Pasqual-Puigserver ha tenido el mérito de presentar una auténtica producción, en la que se ha advertido claramente que dirección, escenografía y vestuario respondían a un criterio unificado, más estéticamente bello que comunicativamente cálido, con decisivos agrupamientos y luminotecnia." (P. N. "El Noticiero Universal". Barcelona. 18 de enero de 1985).

IL BARBIERI DI SIVIGLIA
De G. Rossini. Dirección de orquesta: Roberto Abbado. Dirección escénica: Paolo Montarsolo. Dirección del coro: Romano Gandolfi. Escenografía: Ferruccio Villagrossi. Vestuario: Fiore. Intérpretes: Dalmau González, Eduard Giménez, Giorgio Tadeo, Adriana Anelli, Leo Nucci, Paolo Montarsolo, Vicenç Esteve, Laura Zanini, Iluminado Muñoz. Orquesta sinfónica y coro del Gran Teatro del Liceu. Estreno: 26 de enero de 1985 en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona.

"Creo que ésta ha sido la primera, que El barbero de Sevilla, *la popular ópera de Rossini, se ha interpretado en el Liceo con la edición crítica realizada en 1969 por Alberto Zedda y que purifica la obra y la limpia de vicios y alteraciones impuestos por la tradición. (...) Todo menos rutinaria la dirección musical de Roberto Abbado, tan apreciado en el Liceo, pero esta vez con impulso no especialmente flexible, algún volumen casi verdiano, algunos tiempos ultrarrápidos y momentos en que no se dio la necesaria coordinación con el escenario. Así mismo, discrepo con el maestro Abbado sobre su anuencia para la concesión del bis de Largo al factotum (práctica ya olvidada en cualquier teatro importante) y para la utilización de ciertas morcillas (queso en vez de caccio y bona nit en vez de bouna sera). La dirección escénica de Paolo Montarsolo mostró su conocimiento de la obra, haciendo muy claro el desarrollo de la acción, a la que despejó del a veces excesivo apayasamiento, dentro de una visión tradicional de la obra, que incluye el hallazgo de la bis cómica de que ha sabido dotar al episódico personaje del oficial..."* (Pablo Nadal. "El Noticiero Universal". Barcelona. 28 de enero de 1985).

"...Rossini crea una vocalidad propia que, si bien parte de los principios belcantistas y en cierta manera es heredera de sus fórmulas, se destaca de este estilo principalmente porque suprime la colocatura caprichosamente inventada por el intérprete, escribiéndola él en un plano virtuosístico que no será distinto en las óperas serias y en las de carácter cómico. (...) Otro aspecto que hace de Rossini un innovador en el arte del canto es la necesidad que tuvo de plantearse la sustitución del cantante castrado, cuyas características habían determinado modos de ejecución todavía de alguna manera sobrevivientes. La mayoría de compositores de principios del siglo XIX optaron por el tenor en los papeles de enamorado de la protagonista, en tanto que Rossini se decidió por la contralto en travesti, convencido, no sin lógica, que este tipo de voz, por la ambigüedad de su naturaleza sexual, podía seguir la tradición belcantista de los "castrati". (...! La persistente utilización de esta voz en diversos papeles y en distintas tesituras, y el éxito singular que alcanzaron muchas óperas en las que la contralto es protagonista, hizo que este tipo de voz conociera una situación de inusitado esplendor.
Una de estas óperas de éxito permanente con contralto bufa es Il barbiere di Sevilla, *que si en los últimos tiempos la tendencia de restituir el papel de Rossina a la contralto acuto, que hoy llamamos comúnmente mezzosoprano. Sin embargo, esta deseada restitución no ha sido contemplada por el Liceu, que en las representaciones del* Barbiere *que empezaron el sábado ha confiado el rol a la soprano Adriana Anelli..."* (Joan Arnau. "La Vanguardia". Barcelona. 28 de enero de 1985).

SALOMÉ
De R. Strauss. Dirección de orquesta: Antoni Ros-Marbá. Dirección de escena: Werner M. Esser. Producción: Staatstheater. Hannover. Intérpretes: Horst Hiestermann, Martha Szir-

may, Gwyneth Jones, Peter Wimberger, Volker Horn, Rosa M.ª Ysás, Josep Ruiz, Alfredo Heilbron, Antoni Comas, Vicenç Esteve, Antoni Lluch, Heinz Klaus Ecker, Alfred Werner y Rosa M.ª Conesa. Orquesta sinfónica del Gran Teatro del Liceu. Estreno: 7 de febrero de 1985 en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona.

"...La Salomé *de Ros Marbá ha tenido un lirismo formidable, con menos violencia de la habitual en esta obra y con un refinamiento que ha sabido transmitir en todo momento a una orquesta que nos ha parecido más dúctil y capaz que en todas las obras anteriores. Ha habido, además, en la dirección de Ros, dominio de la obra y una magistral dosificación del volumen sonoro, dándose en todo momento el deseado equilibrio entre foso y escenario. Acogido ya con una cariñosísima ovación al aparecer en el foso, Ros Marbá no ha podido tener una presentación más feliz en una temporada del teatro de su ciudad.*
Gwyneth Jones ha hecho y cantado una Salomé *antológica, matizando con exactitud el complejo personaje, que ha encarnado con grandes dotes de actriz, incluso superando con gran dignidad el escollo de la danza de los siete velos. Con la voz más fresca y bella que nunca, su prestación vocal ha sido emocionante, por la emoción, por la pujanza, por la sensibilidad, por la línea musical, que no se quebraba ni en el brillo de un registro agudo, que en esta obra se pone a dura prueba y que en esta gran cantante y artista ha sido música en todo momento, sirviendo a la obra con facultades e inteligencia no comunes. (...) A pesar de la contumaz debilidad de Werner M. Esser por las proyecciones, su dirección escénica ha sido plausible y además, en unión de la señora Jones, ha propiciado que la escena final, en un detalle de buen gusto, haya sido menos macabra y más inteligentemente resuelta que nunca..."* (Pablo Nadal. "El Noticiero Universal". Barcelona. 8 de febrero de 1985).

Y de repente se supo que en esa misma ciudad en la que tanta ópera se había dado residía un director con excepcionales cualidades para la obra lírica: Antoni Ros Marbá. Así hablará el historiador que en el año 2019 estudie la remota temporada 1984-85 del Liceo de Barcelona. Y continuará: "No era la primera vez que se metía en el género lírico: había hecho Wagner, Strauss, Debussy, Bartók, Puccini, Verdi, incluso Fidelio. Pero nunca en su Barcelona natal, donde presentó la noche del 7 de febrero de 1985 una Salomé que fue muy aplaudida". (...) Desde las tablas encontró el foso la respuesta precisa: Gwyneth Jones es una experimentada soprano dramática (en tiempos fue mezzo) que se transfigura, en sentido straussiano, cada vez que interpreta el papel de Salomé. (...) Busca la nota desde abajo, dando a veces la impresión de que la afinación no es perfecta, pero el resultado obtenido es de una fuerza dramática arrolladora, de aquellas que quitan el hipo. (...) La mar de bien todos los demás: fresco el Narraboth de Volker Horn, profundo el Yokanaán de Peter Wimberger. El difícil quinteto de judíos colocado en el centro geométrico de la ópera, y que acumula una imprevisible tensión musical en pocos minutos, quedó redondo, así como también la intervención de Martha Szirbay en el corto y duro papel de Herodías. (...) Hay que introducir aquí un discurso aparte: la escenografía. (...) El decorado era en gran parte confiado a las diapositivas de fondo, en las que aparece una luna post Apolo XI. Cada uno es muy libre: nuestras preferencias van por algo más esquemático, más simbólico precisamente, porque el simbolismo de la pintura queda totalmente engullido por la orquesta.
Se ha repetido que Strauss es un mago de los colores, que trabaja la orquesta como el pintor la paleta. (...) Y aquí está, precisamente, ver colores en la escena parece una redundancia innecesaria. No hace falta que la luna vaya cambiando camaleónicamente su pigmentación cada dos por tres: su obsesiva presencia, signo de un destino inamovible, es más que suficiente. (...) En resumen, vale la pena acudir al Liceo, muy especialmente por ver a una orquesta que funciona a las órdenes de un director con garra: motivo de orgullo para quien quiera tenerlo..." (A. Fancelli. "El País". Barcelona. 9 de febrero de 1985).

ROMEO ET JULIETTE
De Ch. Gounod. Dirección de orquesta: Alain Guingal. Dirección escénica: Giuseppe de Tomasi, realizada por Alberto Scala. Dirección del ballet y coreografía: Assumpta Aguadé. Escenografía: Willy Orlandi. Verstuario: Eugenio Gilardi. Intérpretes: Ana M.ª González, M.ª Carme Hernández, Montserrat Aparici, Alfredo Kraus, Piero de Palma, Alfredo Heilbron, Roberto Coviello, Jesús Castillón, Vicenç Esteve, Enric Serra, Dimiter Petkov y Antoni Borrás. Orquesta Sinfónica y coro del Gran Teatro del Liceu. Estreno: 18 de febrero de 1985 en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona.

"Sea por lo que fuere, si de escuchar a Alfredo Kraus se trata, el mayor o menor atractivo de la obra es cosa secundaria, porque la personalidad del cantante, su maestría, su estilo y la musicalidad de su dicción nos interesan hasta el punto de resultarnos más cautivador cómo se dicen las frases que la propia oración. Ya no es cuestión, a estas alturas de su carrera, de considerar si su voz es de una belleza absoluta, pero sí de seguir maravillándonos ante la prodigiosa técnica de la que se vale para que el sonido se coloque en el punto justo de resonancia, para que el aire se administre en mecanismo de respiración perfecto, para que el apoyo a la columna sonora no desfallezca jamás y, en fin, para que la emisión de la voz sea libre, pura de tono maleable a dinámicas extremas sin pérdida del timbre real y capaz de matizaciones expresivas que denotan la sensibilidad y el refinado gusto del artista. (...) Así mimó Alfredo Kraus los turbadores adioses, y con un lirismo pleno de sensualidad alzó la voz en una primorosa versión de 'Leve-toi, soleil', quizá la más bella aria para tenor de Gounod. Las citas podrían extenderse a toda la interpretación, porque ni en una sola de sus intervenciones dejó Alfredo Kraus de ser elegante, musical, admirablemente refinado. (...) Con decorados de La Bottega Veneziana, sin mayores cosas destacables, la dirección escénica de Giuseppe de Tomasi, realizada por Alberto Scala, no pasa de ser rutinaria. Por lo que a la dirección musical se refiere, Alain Guingal quizá tiende a estirar un poco los tempi, pero en su interpretación vale notar el cálido lirismo otorgado a la orquesta y la creación de climas sugestivos..." (Joan Arnau. "La Vanguardia". Barcelona. 20 de febrero de 1985).

I CAPULETI ED I MONTECCHI
De V. Bellini. Dirección de orquesta: Ealf Weikert. Dirección escénica: Guiseppe de Tomasi. Dirección del coro: Romano Gandolfi. Dirección del ballet y coreografía: Assumpta Aguadé. Escenografía: Alessandro Sanquirico. Vestuario: Arrigo. Intérpretes: Alfonso Echeverria, Alida Ferrarini, Agnes Baltsa, John Fowler y Enric Serra. Orquesta sinfónica y coro del Gran Teatro del Liceu. Estreno: 3 de marzo de 1985 en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona.

"...El compositor siciliano, que tan bien supo seguir el itinerario de la fama operística del siglo XIX —Nápoles, Milán, Londres y París, por este orden—, ha pasado a la historia como un personaje romántico, cuando ni su vida —que dejó muy poco espacio al azar, salvando su prematura muerte y unos cuantos devaneos amorosos— ni su forma de componer, en extremo premeditada y lenta, permiten encuadrarlo demasiado dentro de los cánones del hombre romántico.
I Capuletti ed i Montecchi *siente de cerca la influencia de Rossini, que marcaba la moda desde su cátedra parisina, y es inspiradamente romántica en algunos pasajes, pero se mantiene dentro de esa tendencia clasicista tan propia de la formación napolitana del compositor y que, desde el punto de vista literario, encarnaba a las mil maravillas el libretista Felice Romani, que colaboró con Bellini en esta y en otras cinco ocasiones. Shakespeare, en esta obra, no es más que un muy lejano pretexto para dar rienda suelta a un melodismo sincero y pegadizo, secundado por una escasa técnica compositiva.*
La representación, en líneas generales, gustó desde el punto de vista musical, pero el público de los pisos altos pidió la cabeza de Giuseppe de Tomasi, cuya puesta en escena no convenció. (...) La esperada Agnes Baltsa dio la talla, como cabía esperar, en el papel de Romeo, y tuvo en la Julieta de Alida Ferrarini un excelente contrapunto. Alfonso Echeverría llevó con aplomo su parte, y también el tenor John Fowler, que estuvo correcto, aunque a algunos maniáticos de la perfección les pareciera lo contrario. El coro, bien, en la línea de las actuaciones de toda la temporada, y la coreografía, inexistente, también según su línea habitual..." (Agustí Fancelli. "El País". Barcelona. 4 de marzo de 1985).

SIEGFRIED
De R. Wagner. Dirección de orquesta: Matthias Kuntzsch. Dirección escénica: Werner M. Esser. Escenografía: Teatro Comunale Giuseppe Verdi de Trieste. Intérpretes: Reiner Golberg, Wolf Appel, Peter Wimberger, Walter Berry, Malcolm Smith, Martha Szirmay, Elisabeth Payer-Tucci y Rebeca Littig. Orquesta Sinfónica del Gran Teatro del Liceu. Estreno: 14 de marzo de 1985 en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona.

"...Este drama es el que parece caracterizar a todo el ciclo del Nibelungo y, en especial, a

su segunda jornada, en la que esta tensión entre los polos de lo humano y lo divino, el amor contingente y el poder absoluto, se presenta con una penetración que no dudaríamos en llamar psicológica.
No nos pareció que la versión orquestal explicara sonoramente lo que acabamos de decir, y se perdió en una amalgama de planos sonoros, que poco tiene que ver con la idea wagneriana del sinfonismo en ópera. La obra total que modela Wagner a la perfección sólo llega a ser reproducida con un análisis pormenorizado, hasta el escrúpulo, de todos los ingredientes que la forman. Mathias Kuntzsch, a nuestro juicio, no acabó de lograr esto.
Sin ningún tipo de reserva, hay que elogiar, por el contrario, la actuación de todos los solistas. Reiner Goldberg, que al parecer es nuevo en el papel de Siegdried, dio un personaje muy convincente. Peter Wimberger, en el lugar de Wotan; el viajero, caracterizó muy bien la figura del Wanderer romántico que encarna. El decano Walter Berry añadió a su impecable madurez un dominio de la escena entrado en años. Mención muy especial requiere la intervención como músico y como actor de Wolf Appel, que ofreció un Mime excepcional, sin duda el papel más difícil de la obra..." (Jordi Llovet. "La Vanguardia". Barcelona. 16 de marzo de 1985).
"*...Interesante, si no genial, la dirección musical de Mathias Kuntzsch, por lo cuidadosa en planos, coordinación y fidelidad a la obra. Más ensayos, una orquesta con mayor capacidad protagonista y un poco más de tensión expresiva hubiesen proporcionado a este excelente director un éxito muy importante. Reiner Goldberg es un cantante muy importante. Su Sigfrido, que cantaba por primera vez en su carrera, ha sido un modelo de inteligencia y buen gusto, servido con una voz muy bella y una impecable línea musical. Como la voz en un punto lírico para este papel, y como era la primera vez que lo interpretaba, hubo algún momento de precaución, compensado suficientemente con frases que no escuchábamos tan bien dichas desde los tiempos de Windgassen.*
Elisabeth Payer-Tucci es un caso muy distinto. La voz es grande e importante, de auténtica soprano dramática, pero la línea y la musicalidad no son precisamente intachables. (...) Magnífica la creación de Mime por Wolf Appel, muy noble la línea de Peter Wimberger, un lujo para un papel breve el impresionante Alberich del gran y veterano artista Walter Berry, oportunamente cavernosa la Erda de Martha Szirmay, deliciosa Rebeca Littig y mal trasladada megafónicamente la voz de Malcom Smith..." (Pablo Nadal. "El Noticiero Universal". Barcelona. 16 de marzo de 1985).

MADAMA BUTTERFLY
De Puccini. Dirección de orquesta: Gerardo Pérez Busquier. Dirección escénica: Didac Monjo. Dirección del coro: Romano Gandolfi. Escenografía y vestuario: Gran Teatro del Liceu. Intérpretes: Ilona Tokody, Raquel Pierotti, María Uriz, Antonio Ordóñez, Joan Pons, Josep Ruiz, Vicenç Esteve y Antonio Zerbini. Orquesta sinfónica y coro del Gran Teatro del Liceu. Estreno: 25 de marzo de 1985 en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona.

"*...Se estuvo valorando hasta el último momento si hacer Rigoletto, que hubiera paliado in extremis la falta de Verdi en la programación de esta temporada, o* Madame Butterfly. *Finalmente se optó por esta última, porque el coro, que necesita bastante tiempo para preparar las obras lo tenía bastante más fácil con Puccini. (...) La representación estuvo marcada por el insípido signo de la neutralidad: no es que fuera un desastre de arriba a abajo, pero no tuvo ningún momento especial de interés. Los personajes se movieron desacompasados en la escena, víctimas de una responsabilidad que les debió de caer por sorpresa pocos días atrás. Sus voces llegaban con dificultad a los espectadores, en una típica situación de nervios. Se gritaban los agudos, pero los medios y los graves fueron irremediablemente engullidos por una orquesta que cumplía sin convicción. Ni siquiera Joan Pons, metido en un traje de camisa y corbata en el que parecía encontrarse muy a disgusto, logró imprimir seriedad. La Cio-Cio-San de Ilona Tokody y el Pinkerton de Antonio Ordóñez dejaron considerables dudas de que estos papeles convengan a sus voces. (...) El harakiri de madame Butterfly supo a indeseable alegoría de la conclusión de un ciclo que en conjunto ha ofrecido calidad a lo largo de los cinco meses que ha durado...*" (A. Fancelli. "El País". Barcelona. 27 de marzo de 1985).
"*Afortunadamente, parece que quienes aseguraron que Montserrat Caballé se hallaba seriamente enferma, se han equivocado. Pero esa indisposición ha impedido la esperada reposición de la* Saffo de Pacini, que iba a cerrar, en forma por demás atractiva, la temporada de ópera liceísta. En su lugar se ha optado por la archirrepresentada Madame Butterfly. *(...) En primer lugar, ha sorprendido que las direcciones musical y escénica, así como la escenografía, hayan sido confiadas a tres personas muy ligadas en estos cometidos a las más difíciles horas de la época Pamias y que hasta ahora habían sido completamente ignoradas en las cuatro temporadas del Consorcio: Gerardo Pérez Busquier, Dídac Monjo y Constanci Anguera. El primero de ellos ha hecho una dirección y una lectura correctas, pero algo faltas de pasión; el segundo, su ya muy conocida puesta en escena de esta obra con algún nuevo detalle, y otra vez con los decorados de Anguera, bien de líneas y de concepción, pero de una realización propia de la época de las vacas flacas.*
Ilona Tokody, que tanto gustó la temporada pasada con Falstaff, *ha hecho una buena protagonista, pero sin el gran brillo que requiere tan difícil papel. (...) Se presentaba en nuestra ciudad el tenor madrileño Antonio Ordóñez, con muy poca experiencia escénica en su haber y mostrando una voz interesante, que luce especialmente en un registro agudo bastante brillante, pero algo descompensado. (...) Raquel Pierotti me pareció el mejor elemento del reparto, por voz, por musicalidad, por sensibilidad y por dominio y comprensión de su papel. (...) La acogida a esta representación fue la más fría de toda la temporada, porque el público, dolido, pero comprensivo, se aburrió y guardó su entusiasmo para otra ocasión.*" (Pablo Nadal. "El Noticiero Universal". Barcelona. 27 de marzo de 1985).

LA WALKYRIA
De R. Wagner. Dirección de orquesta: Heinz Fricke. Dirección escénica: Wolfgang Weber. Intérpretes: Siegfried Jesusalem, Hans Tschammer, Kurt Rydl, Aage Haugland, Hans Kiemer, Sabine Haas, Carmen Reppel, Lia Frey-Rabine, Nadine Denize, Linda Plech, Helga Thieme, Mariana Cioromila, Anna Gonda, Nancy Johnson, Heide Rabal, Karen Johnson y Brigitta Wutscher. Orquesta sinfónica del Gran Teatro del Liceu. Estreno: 28 de mayo de 1985 en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona.

"*...Nos emocionó la Brünhilde de Lia Frey-Rabine, que convirtió a la walkyria-jefa en una*

figura llena de ternura, sabiamente distanciada de lecturas excesivamente belicosas del personaje. Su último diálogo con el dios Wotan, al final del tercer acto, fue un auténtico lied de larga duración que nos arrastró sin condiciones. En el Wotan de Hans Kiemer tuvo la walkyria un contrapunto no demasiado sólido, si bien siempre correcto: el difícil personaje necesita manifestar convincentemente, a través de la voz, ese terrible compromiso que supone someterse a la autoridad dictada por él mismo, eliminando a las criaturas que más ama, a Brünhilde y a Sigmund. La soledad es su destino, como bien se encargó de subrayar un único rayo de luz que iluminaba su rostro mientras depositaba sobre la roca el cuerpo de la walkyria: el recuerdo del final del "Gatopardo", del wagneriano Visconti, nos llegó, inesperado, en esa escena. (...) La versión musical, dirigida por Heinz Fricka, tuvo un poco de todo: aciertos, como el de querer devolver a la partitura un interesante carácter intimista, de penetración psicológica de los personajes, alejado de molestos excesos desconciertos, como el no amoldarse demasiado bien a los tempos que los cantantes reclamaban desde las tablas, y opacidades, en momentos en que se precisaba mayor brillo, como en la cabalgata famosa del tercer acto. Pero globalmente no estuvo mal..." (A. Fancelli. "El País". Barcelona. 30 de mayo de 1985).

L'ELISIR D'AMORE

De Gaetano Donizetti. Texto: Felice Romani. Dirección musical: Brian Salesky. Dirección escénica: Luciano Alberti. Intérpretes: Sona Ghazarian, Alfredo Kraus, Roberto Coviello y Carlos Chausson. Estreno: 10 de junio de 1985 en el Gran Teatro del Liceu. Barcelona.

"Alfredo Kraus, una vez más, ha centrado el interés de una representación en la que ha tomado parte el entusiasmo del público tras su modélica interpretación de la popularísima aria "Una furtiva lacrima" en el último cuadro de la obra, benefició incluso al resto de sus compañeros de reparto, que a partir de aquel momento fueron mejor acogidos. (...) El resto del reparto tuvo que hacer esfuerzos notables para estar a la altura. Creo que, en términos absolutos, sólo lo consiguió Sona Ghazarian, en una Adina deliciosa, tanto escénicamente como en una vocalidad exquisita, a pesar de la fijeza de algunos sonidos. Parcialmente lo hizo Carlos Chausson, un buen Dulcamara, con alguna dificultad en su comprometida escena de salida. (...) A destacar el hecho de que, debido a los aplausos y gritos del público, Kraus concedió un bis, hecho insólito en su carrera, y que realizó por última vez en 1966, en Italia." (Pablo Nadal. "El Noticiero Universal". Barcelona. 12 de junio de 1985).

"...El tenor canario se encargó de levantar una representación que, por lo demás, hubiera pasado bastante inadvertida: cuando en el segundo acto atacó "Una furtiva lágrima", plato fuerte indiscutido de la obra, el silencio de la sala fue de aquellos que se mastican. Luego, el delirio sin precedentes. Si el cronómetro no nos falló, fueron casi nueve minutos de aplausos, pataleos y vítores, que cesaron sólo cuando consiguieron su objetivo: Alfredo Kraus, que, según ha comunicado la oficina de prensa del teatro, no bisaba desde 1966, accedió a la repetición de la segunda mitad del aria. (...) El director Brian Salesky no gustó nada, y así lo dejaron claro los silbidos y siseos que predominaron sobre los poco convencidos aplausos cuando el maestro apareció en el segundo acto. Llevó la música con lentitud exasperante, arrastrando cuanto debía ser puro ritmo. Y desconcertó, claro: el coro no se lució, muy probablemente por no coincidir con el carácter que la batuta insensatamente pretendía dar a la partitura. (...) Si Brian Salesky pudo salir a saludar a espectáculo concluido sin recibir las quejas públicas, fue porque a su lado un cierto tenor, que había drogado al público con su elixir, le cogía la mano: la cabellerosidad también se contagia, qué caramba..." (Agustí Fancelli. "El País". Barcelona. 12 de junio de 1985).

OTELLO

De Giuseppe Verdi. Dirección de orquesta: Luis A. García Navarro. Dirección escénica: Piero Faggioni. Dirección del coro: Romano Gandolfi. Escenografía y vestuario: Piero Faggioni. Producción: Teatro de la Zarzuela de Madrid. Intérpretes: Plácido Domingo, Silvano Carroli, Christer Bladin, Alfredo Heilbron, Alfonso Echeverría, Vicenç Esteve, Jesús Castillón, Daniela Dessí y Cecilia Fondevila. Coro de niños del Colegio Balmes, dirigido por Antoni Coll. Estreno: 22 de junio de 1985 en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona.

LOS VERANOS DE LA VILLA. Madrid

BOHEMIOS

De Perrín y Palacios. Adaptación de José Rubio. Música: Amadeo Vives y Rafael Ferrer. Dirección: Miguel Narros. Dirección musical: Joaquín Roa. Orquesta dirigida por Juan Perera. Escenografía y vestuario: Andrea d'Odorico. Coreografía: José Granero. Intérpretes: Carmen Parejo, Concha Carpintero, Ricardo Muñiz, Alfonso Leoz, Carlos Hipólito, Manuel Alexandre, Helio Pedregal, Amelia Font, Pepa Rosado, Cecilia Bernaola, Montse Font, Modesto Fernández, Paco Plaza, Juan Angel García y Miguel López Galindo. Estreno: 5 de julio de 1985 en La Corrala. Madrid. Dentro de Los Veranos de la Villa.

"Si ya a la primigenia versión de Bohemios, *aquel triunfo radical, en 1904, de los primeros pasos de Vives, le es más propio el calificativo de opereta que el de zarzuela, no digamos a la versión que sobre ella realizaron al finalizar los años cincuenta López Rubio y Ferrer. (...) Me inclino a aceptar la decisión de la Concejalía de Cultura madrileña de acudir a la versión de López Rubio y Ferrer, en cuanto que ésta, sin rebajar el muy digno nivel general que se ha sabido lograr para ese empeño municipal que se titula Los Veranos de la Villa, quizá le imprima desde su arranque mayor espectacularidad, brillantez y colorido, también convenientes en este tipo de convocatorias populares. (...) Acierto pleno me parece ver en el enfoque dado a las soluciones escenográficas a la vista del público, desenfadadas, funcionales, en el mejor sentido del término, y eficaces. (...) En cuanto a la dirección escénica de Miguel Narros, la encuentro acertada también de todo punto: tanto en la materialidad del movimiento de grupos y personajes individuales como en el tinte paracaricaturesco que imprime a la narración. La musical —¿por qué se minimiza la de Miguel Roa en la tipografía y estructura de los programas de mano, con su equiparación, pongo por caso, a la realización de la zapatería y su supeditación a la de Narros?—; la musical, decía, por línea lógica, ágil y segura y matizada intencionalidad, la reputo, asimismo, de primera clase. Otra cosa es que su transmisión no haya gozado, por el sonido de foso y escena y por los ruidos exteriores, de óptima recepción. El sonido del escenario llegaba de modo totalmente irregular, o demasiado chillón o inaudible, y ello tanto en los parlamentos como en los cantables. Hasta el punto de que me atrevo a aventurar un juicio favorable sobre la actuación global de coros y primeros cantantes, pero no a detallar más aciertos concretos o eventuales defectos..."* (Leopoldo Hontañón. "ABC". Madrid. 7 de julio de 1985).

"...La mezcla del libreto original con los parches que puso López Rubio ofrece unos resultados poco alentadores. Los diálogos no tienen chispa y las situaciones se resuelven de forma excesivamente convencional. El único recurso de Narros para sacarle provecho al montaje es conjugar adecuadamente a las ochenta personas que aparecen y desaparecen en el amplio escenario, cosa que la noche del estreno no consiguió, pero no por falta de dirección ni de esfuerzo. (...) Tampoco los cantantes y coros estuvieron acertados, a pesar de los reflejos de Miguel Roa tratando de corregir los entuertos. (...) La interpretación tampoco levantó a los espectadores de sus asientos. Salvo Helio Pedregal, que hizo un esfuerzo sobrehumano para dar credibilidad a su papá Girard, no hay notas destacables en este capítulo. En cambio, el ballet respondió a la expectación esperada. La fresca juventud del conjunto de chicos y chicas seleccionados por Granero ofreció la nota grácil y precisa. Al concluir la representación era unánime el comentario: Bohemios *no es una zarzuela para La Corrala..."* (J. Parra. "Ya". Madrid. 8 de julio de 1985).

"...No parece lógico haber abordado una zarzuela afrancesada con ribetes de opereta, como una gran superproducción en un lugar que no reúne las condiciones necesarias para ello.

Quizá se pueda detectar como una cierta manía de grandeza en la nueva clase municipal. Pero la exhibición de querer y no poder resulta entristecedora. Y el riesgo de que muchas personas se enfrenten con el fenómeno teatral en estas condiciones es grande: pueden ahuyentarles para siempre. Pero los rasgos de lo posible —en otras condiciones— están presentes. Las hay en el trabajo de director de escena de Miguel Narros, tan por encima de esta aventura, en los trajes y en los apuntes escenográficos de Andrea d'Odorico, en la coreografía del maestro Granero y en una compañía joven con un sentido coral pronunciado.

Con todas estas personas de talento, trabajando en otras condiciones, limitando al máximo la entropía, se podría haber conseguido una buena producción de Bohemios. *Una obra que, sin ser excelsa, ocupa un lugar destacado en el género lírico español."* (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 7 de julio de 1985).

Danza-Ballet

BALLET NACIONAL DE ESPAÑA

Con pocos meses de diferencia, nacen en 1978 las dos formaciones del Ballet Nacional de España, bajo los auspicios de Jesús Aguirre, entonces responsable de la Dirección General de Música. Antonio Gades es la persona elegida para dirigir la sección "español", primera de las que se creó y, tiempo después, Víctor Ullate —que procedía del Ballet Siglo XX, de Maurice Bejart— recibe el encargo de ponerse al frente de la sección "clásico".

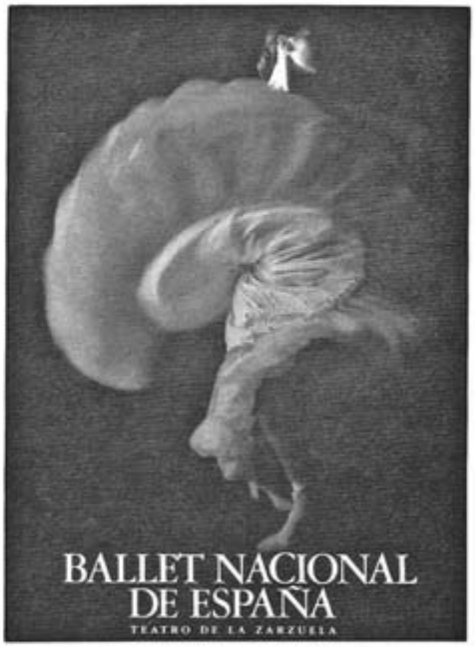
El año 1980 es el de la primera reforma, que supone el abandono de Gades y sus sustitución por el bailarín Antonio (Antonio Ruiz), que aporta su propio estilo y nuevas creaciones. Durante un período de tres años se mantiene la separación, de hecho, de las dos secciones del Ballet Nacional, período no exento de polémicas. En 1983 la Dirección General de Música y Teatro, a la que acababa de llegar don José Manuel Garrido, decide unificar las dos formaciones —clásica y española— y consolidar así verdaderamente el Ballet Nacional, cuya responsabilidad global recae en María de Ávila. Tras algunos problemas de competencias y puntos de vista —recogidos por la prensa—, se produce la marcha de Víctor Ullate. La cúpula del Ballet Nacional queda definitivamente con María de Ávila a la cabeza y dos responsables, uno por sección, con categoría de directores adjuntos: Ray Barra en la sección clásica y José Antonio en la sección española.

Las últimas actuaciones, tanto en España como en el estranjero, han recogido críticas cada vez más favorables, que les sitúan en el buen camino para la recuperación de la danza española. Este buen camino sólo parece acosado por dos sombras inciertas. Primero, la polémica entre la dirección y los bailarines. Segundo, el requerimiento, por parte de María de Ávila, de más atención y apoyo oficial y ayuda para la formación de una verdadera escuela de ballet, que asegure la formación constante y no relegue al campo de las brillantes excepciones a los nombres ya consagrados: Trinidad Sevillano (ahora en las filas del London Festival Ballet), Arantxa Argüelles, José Antonio o Merche Esmeralda.

Cuando se publica esta edición del Anuario 85, se ha producido ya la dimisión de María de Ávila como responsable del Ballet Nacional.

COMPAÑÍA DE DANZA CLÁSICA

Dirección: María de Ávila.
Adjunto a la dirección: Ray Barra.
Ayudante de dirección: Lola de Ávila.
Maestros de baile: Rey Barra, George Houbiers y Mónica Panader.
Dirección musical: Jorge Rubio.
Solistas: Arantxa Argüelles, Elena Figueroba, Carmen Molina, María Jesús Casado, Mar López, Elisa Morris, Julia Olmedo, Trinidad Sevillano, Miguel Villanova, Antonio Castilla, Ricardo Franco, Raúl Tino, Sofía Sancho y Javier Aramburu.
Cuerpo de baile: Marta Álvarez, Mireira Bombardo, Mabel Cabrera, Marta Castrillo, Marta Charfole, María Luisa Delgado, Marina Donderis, María José de Europa, Gemma Gallardo, Ivana García, Montserrat García, Rosanna López, Mar Llorente, Alicia P. Mantaras, Marta



En la página anterior, una escena de "Medea", de la Compañía de Danza Española, interpretada por Manuela Vargas. (Foto: Antonio de Benito). Sobre estas líneas, cartel del Ballet Nacional de España.

Martínez, Belén Moreno, María Osende, Aida Pérez, Marta Ramallo, María Luisa Ramos, Susana Ruiz, Erika Winkler, Alba Zamora, Daniel Alonso, Manuel Armas, José Miguel Bau, Eduardo Castro, Antonio Fernández, Fernando Navajas, Santiago de la Quintana, Vicente Sales y Hans Tino.

POEMA DIVINO

Coreografía: Ray Barra.
Música: A. Scriabin.
Estreno: abril de 1985 en el Teatro Campos Elíseos de Bilbao.

TARDE EN LA SIESTA

Coreografía: Alberto Méndez.
Música: Lecuona.
Estreno: abril de 1985 en el Teatro Campos Elíseos de Bilbao.

CONCIERTO BARROCO

Coreografía: Balanchine.
Música: J. S. Bach.
Estreno: agosto de 1985 en Cambrils.

REPERTORIO DE COREOGRAFÍAS ESTRENADAS ANTES DE LA TEMPORADA 84-85

SERENADE

Coreografía: Balanchine.
Música: P. I. Tchaikovski.

SINFONÍA PASTORAL

Coreografía: Milko Sparemblek.
Música: Beethoven.

PERCUSIÓN PARA SEIS HOMBRES

Coreografía: Vicente Nebrada.
Música: Lee Gurst.

JARDÍN DE LILAS

Coreografía: A. Tudor.
Música: Chausson.

DON QUIJOTE

Coreografía: Petipa.
Música: Minkus.

TCHAIKOSVKI PAS DE DEUX

Coreografía: G. Balanchine.
Música: Tchaikovski.

PASO A DOS DE EL CORSARIO

Coreografía: Petipa.
Música: Drigo.

"... Una vez más se demostró que en este país no andamos escasos de buenos bailarines. Con un presupuesto adecuado y, sobre todo, con una dirección profesional se puede formar un conjunto digno de elogios (...). Muy adecuada fue la elección de Serenade, *de Balanchine, obra que precisamente fue resultado de unas clases de técnica escénica que impartía Balanchine en 1934 en la escuela del American Ballet. (...) Los bailarines del Ballet Nacional entraron perfectamente en su musicalidad, cosa que resulta primordial en toda creación de Balanchine. La musicalidad tiene en* Serenade *una importancia muy particular, porque aquí aún no cabe hablar del peculiar estilo de Balanchine que más adelante dominará toda su obra. (...) La prodigiosa técnica en poder de Trinidad Sevillano fue, sin duda, la razón de incluir el grand pas de deux del* Don Quijote, *de Petipa (1869), sobre una partitura de Minkus. Y es que Trinidad merece todo un capítulo aparte, sin olvidar a su pareja, Raúl Tino, que se defendió muy bien en esta pieza para lucimiento de todos los grandes bailarines..."* (Marjolijn van den Meer. "El Correo Catalán". Barcelona. 23 de abril de 1985).

"... *Serenade es una prueba de coordinación para el cuerpo de baile, ya que las construcciones corporales se elaboran directamente de las musicales y hay complejas variaciones para los solistas. La versión del conjunto español ha mejorado mucho desde la representación del 18 de enero de 1984; sin embargo, sigue faltando en los bailarines esa dinámica que exige toda puesta en escena de Balanchine, algo que quizá está más en la escuela que en el estilo escogido por el responsable del montaje y los intérpretes. Merece destacarse la ajustada musicalidad de Arantxa Argüelles, su salto y su trabajo de pies. Ricardo Franco y Hans Tino estuvieron muy dentro de sus discretos papeles acompañantes.*

El Pax de deux, *que completaba la primera parte, estuvo interpretado por Trinidad Sevillano y Antonio Castilla. Se trata de un Balanchine más evolucionado hacia lo abstracto, vinculando el movimiento al ritmo textual de la música. Sevillano, demasiado preocupada por el nivel de sus extensiones, descuidó los brazos y ese toque de relajada interpretación que*

"Poema Divino", coreografía de Ray Barra, y "Sinfonía Pastoral", de Milko Sparemblek, en el programa de la Compañía de Danza Clásica. (Fotos: José R. Pino y Antonio de Benito). En la página siguiente, "Ritmos" y "Doña Francisquita", coreografías de Alberto Lorca, en el programa de la Compañía de Danza Española (Fotos: Antonio de Benito y José R. Pino), ambas formaciones del Ballet Nacional de España.

aún no posee y es el bordado final de esta pieza. Castilla estuvo digno y correcto.
El programa se cerró con Pastoral, *obra densa concebida para la media punta que tiene en su contra aparecer después de* Serenade. *Las eficaces soluciones de pose y evolución de conjunto de la primera hacen un contraste casi cruel con la caótica sucesión de grupos de la segunda, que, tratando de unirse al elevado espíritu de la música, no consigue el efecto deseado..."* (Roger Salas. "El País". Madrid. 28 de agosto de 1985).

"... El ballet de María de Ávila ha conseguido ya los primeros objetivos de toda agrupación nacional de danza: el asentamiento de la técnica y la soltura del cuerpo de baile.
Se les puede achacar falta de imaginación en sus coreografías, un repertorio poco valiente o, quizás, un excesivo amor por lo clásico, pero la superación de estos escollos entra ya en una etapa que, seguramente, no tardará en llegar. Mientras, el Ballet Nacional de España camina clásica y serenamente por el escenario de la danza.
Es de esperar que, pronto, se añada una palabra en los carteles de presentación de esta agrupación de danza y pase a llamarse Ballet Nacional de España (clásico, español y contemporaneo). Es sólo una cuestión de tiempo y paréntesis." (Rosa Cullell. "El País". Barcelona. 23 de abril de 1985).

"... Puede que en el Ballet Nacional de España no exista la estrella espectacular, pero no cabe duda que la compañía es homogénea en un nivel de calidad técnica notable, con buen estilo y desenvuelto ejercicio del vocabulario coreográfico. Hay profesionalidad, sentido musical y conciencia de una misión artística que se desarrolla con entrega y vocación evidentes.
Quizá porque el valor de conjunto es lo más sobresaliente de esta formación, los ballets programados —excepto uno— se han escogido de entre los que permiten el lucimiento de solistas y cuerpo de baile, integrados en un todo; como en el caso de Serenade, *la coreografía de Balanchine que montó Patricia Neary exige la participación protagonista de la suma de bailarines. (...) El* Jardín de lilas *es una de las más excelentes coreografías de Anthony Tudor, creada en 1936 sobre la música de "Poeme" de Ernest Chausson, que ahora vemos en el montaje de Sallie Wilson. El carácter serenamente dramático del ballet fue bien recreado por Carmen Molina, Ricardo Franco, Santiago de la Quintana y Mar López, bailarines de fina sensibilidad expresiva y mecanismos coreográficos más que estimables, a los que hizo buen fondo el cuerpo de baile..."* (Joan Arnau. "La Vanguardia". Barcelona. 23 de abril de 1985).

"... Hay algo indiscutible por encima de un análisis detallado: es muy importante para el ballet español el haber presentado una digna versión del segundo acto de Lago. *Siempre hay posibilidades de ser crítico con este clásico, pues es de esas piezas que no dejan de revisarse y repetirse, sin desaparecer del repertorio activo: por eso es un clásico. La compañía española debe trabajar muy fuerte sobre el estilo (¡esos detalles: las cabezas, el torso en el arabesque sostenido!), pues donde se logra la coherencia es en la labor de conjunto. (...) Arantxa Argüelles y Antonio Castilla salieron a escena con la convicción de deslumbrar, y por momentos lo consiguieron. Es muy difícil el pas de deux balanchiniano, pero estos jóvenes bailaron de manera festiva, abierta, con luminosidad, dando un color peculiar a la conocida miniatura. Argüelles puede llegar a ser una buena bailarina, aunque debe cuidar su físico y su peso. Castilla baila con toda su alma y se le nota, pero se mantiene demasiado tenso y eso le resta soltura. (...)* Poema divino *es un mal ballet bien interpretado, y se soporta gracias al esfuerzo de los bailarines. Aburrido, falto de imaginación, absurdamente dilatado hasta consumar una profanación lineal de la densa música de Scriabin, consigue agotar a los bailarines con un discurso coreográfico inconexo. (...) Barra ata con débil cuerda influencias diversas y obvia la sabia lección de la brevedad. (...) Pese a*

ello, la noche fue de buen hacer danzario. La salvaron el cuerpo de baile en Lago, *la gracia de Evdokimova, el arrojo de Arantxa y la eficaz iluminación. El Ballet Nacional demuestra una creciente superación en disciplina, elevando notablemente su entrega con respecto a temporadas anteriores. Resumiendo, Chaikovski, dos; Scriabin, cero."* (Roger Salas. "El País". Madrid. 27 de diciembre de 1985).

"... Con una formación casi en edad juvenil, siguiendo lo que en términos futbolísticos es ahora moda, cuidarse la cantera, esta compañía constituía una auténtica incógnita en lo que a sus posibilidades se refiere. Y hay que advertir, de entrada, que el público del Liceo va a salir satisfecho. (...) El Ballet Nacional de España es, sobre todo, una compañía en formación, y su trabajo debe ser juzgado desde esta óptica. Esperar más no es justo. María de Ávila está haciendo un equipo, lo está configurando a base de bailarines bien dotados, con una buena base técnica, pero lejos de la madurez y, sobre todo, lejos de constituir, como bloque, una formación de primerísima fila.

El programa contenía tres obras tradicionales, poco complicadas y programadas,de alguna manera, con criterios pedagógicos o teniendo en cuenta las posibilidades reales de la compañía. (...) El interés mayor de programa es Poema divino, *coreografía realizada para el Ballet Nacional por Ray Barra y que la compañía a estrenado en el curso de su actual 'tourné'. Se trata de una obra sobre la Sinfonia-3 de Scriabin, modélica en su concepción. Es una propuesta visual, en la que todos los elementos —cuerpo de baile, solistas, partitura y, de una manera destacable, el montaje luminotécnico— se unen para ofrecer un mundo de imágenes sugestivo y rico. La versión del Ballet Nacional de España resultó, sobre todo, digna..."* (Conellas. "Diario Avui". Barcelona. 23 de abril de 1985).

COMPAÑÍA DE DANZA ESPAÑOLA

Dirección: María de Ávila.
Adjunto a la dirección: Ángel Pericet.
Repetidores: Felipe Sánchez.
Maestros de baile: Ana Baselga, Victoria Eugenia y Martín Vargas.
Guitarristas: Luis Carmona "Habichuela" y Rafael Morales. Invitados: Manolo Sanlúcar e Isidro Vicente Amigo.
Cantaores: Manuel Palacín y Juan José de Alcalá.
Dirección musical: Jorge Rubio.
Bailarín estrella: José Antonio.
Primeras bailarinas: Conchita Cerezo, Ana González, Victoria Eugenia y Cristina Hernando.
Primeros bailarines: Antonio Alonso, Juan Quintero y Juan Mata.
Solistas: Maribel Gallardo, Aida Gómez, Javier García y Paco Morell.
Cuerpo de baile: Adelaida Calvín, Adoración Carpio, Nuria Castejón, Amicié del Castillo, Cristina Catoya, M.ª Jesús García, Ana Jerez, Cristina Jerez, Montserrat Marín, Lola Pelta, Magdalena Rodríguez, Luisa Samper, Pilar Sanz, Ilidia Solbes, Miguel Ángel, Javier Baga, Marco Cannavo, Eduardo Castro, Antonio Gómez, Francisco Javier, Néstor de Lara, Antonio Márquez, José Martín, Manuel Román, Manuel Segura y Pepe Tauste.
Artista invitada: Manuela Vargas.

DANZA Y TRONÍO
Coreografía: Mariemma.
Música: Boccherini-Soler-García Abril.
Estreno: agosto de 1984 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

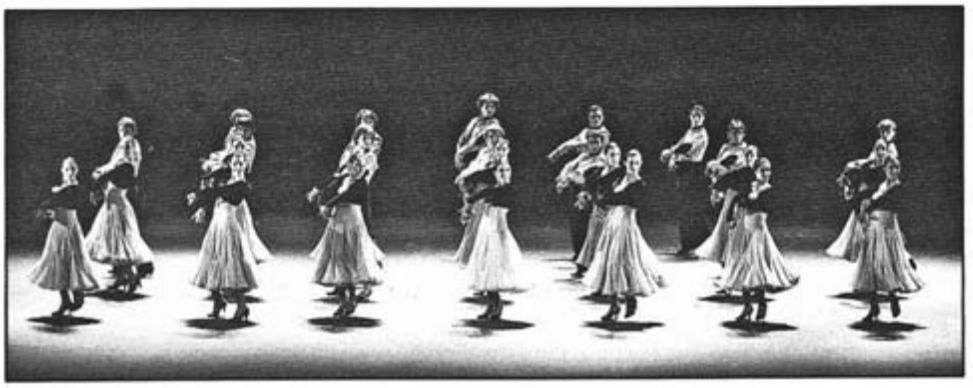
ZAPATEADO
Coreografía: Felipe Sánchez.
Música: Sarasate.
Estreno: diciembre de 1984 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

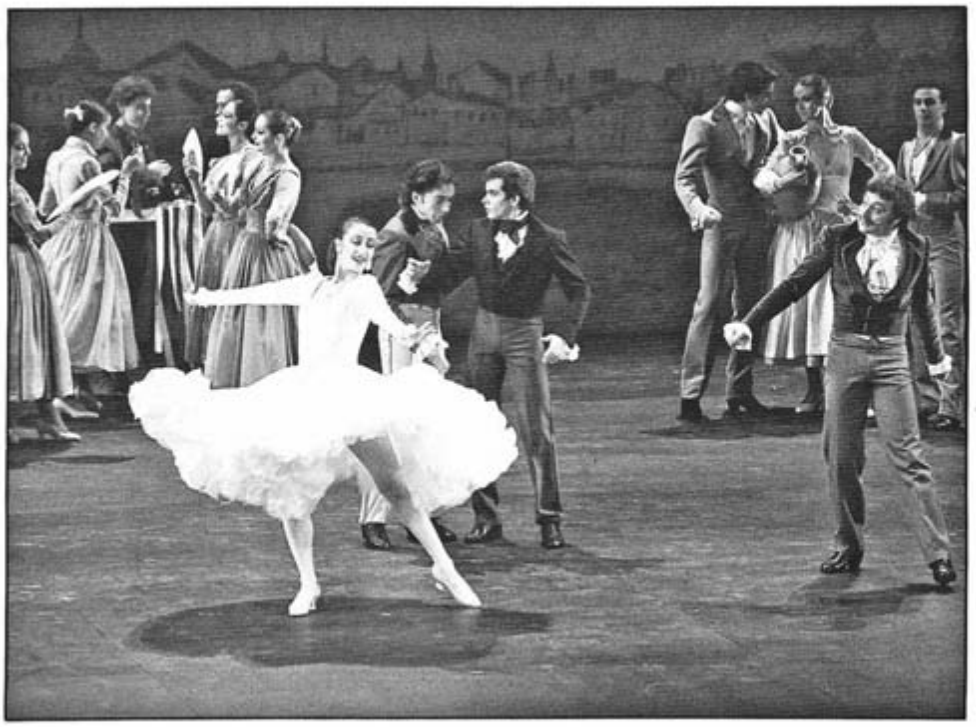
ALBORADA DEL GRACIOSO
Coreografía: José Granero.
Música: Maurice Ravel.
Estreno: julio de 1985 en Spoletto (Italia).

RITMOS
Coreografía: Alberto Lorca.
Música: José Nieto.
Estreno: agosto de 1984 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

MEDEA
Coreografía: José Granero.
Música: Manolo Sanlúcar.
Estreno: agosto de 1984 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

SEIS SONATAS PARA LA REINA DE ESPAÑA
Coreografía: Ángel Pericet.





Música: Domenico Scarlatti-Miguel Ángel Coria.
Estreno: julio de 1985 en Spoletto (Italia).

CON MI SOLEDAD (BUJARALOZ BY NIGHT)
Coreografía: José Antonio.
Música: Carles Santos.
Estreno: julio de 1985 en Spoletto (Italia).

DOÑA FRANCISQUITA
Coreografía: Alberto Lorca.
Música: Amadeo Vives-García Abril.
Estreno: julio de 1985 en Spoletto (Italia).

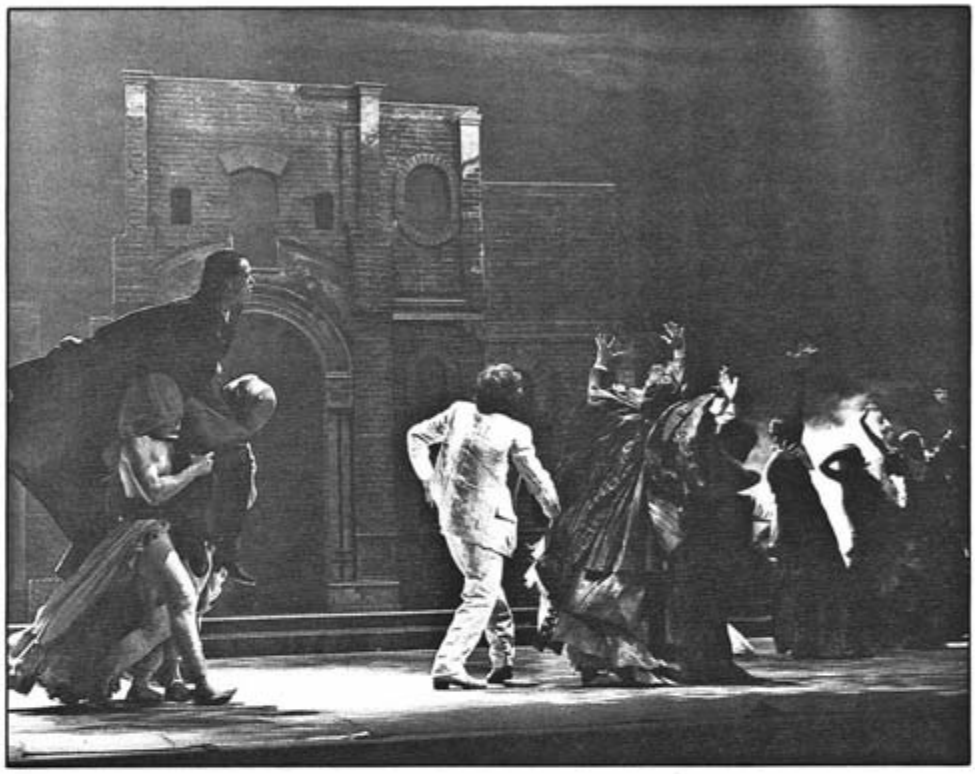
FLAMENCO
Coreografía: Martín Vargas-Merche Esmeralda-José Antonio-Juan Quintero.
Música: popular.
Estreno: agosto de 1984 en Mérida.

"...La conquista de Barcelona se debió en gran parte a las dos últimas piezas interpretadas, ya que las dos primeras coreografías, si bien fueron tratadas con gran delicadeza, no pudieron evitar un cierto aburrimiento. (...) Toda la segunda parte del programa estuvo dedicada a Medea, *que bien merece ser calificada como poco menos que una obra maestra, en la que el coreógrafo José Granero se deja inspirar por la inquietante y bellísima partitura de Manolo Sanlúcar y pone todo su amplio conocimiento de la danza —clásica, moderna, española o flamenca— al servicio del teatro de Séneca. No sabemos lo que sería de esta obra, en donde se sublima todo el misterio y la pasión que envuelve a Medea y su cruel destino, sin la genial interpretación de Manuela Vargas, que actuó como artista invitada; pero todos los ingredientes de esta pieza están perfectamente entramados y sus intérpretes, todos sin excepción, rayaron a gran altura. (...) Diríase que, con* Medea *y* Ritmos, *el Ballet Nacional ha abierto las puertas al mundo para que entren nuevos aires..."* (Marjolijn van der Meer. "El Correo Catalán". Barcelona. 28 de abril de 1985).

"...La tarjeta de visita fue una coreografía de Mariemma, con la finura que tantas veces admiramos en esta artista en los años cincuenta y el inteligente uso de ese gran patrimonio artístico que supone la escuela bolera. Luego vino la típica página virtuosista, de la que la danza española no tiene porqué renegar, consistente en el Zapateado *de Sarasate (excelentemente interpretado al violín por Josep María Alpiste) y en el que no pudimos evitar un recuerdo a la genialidad y temperamento de Antonio.*
Punto y aparte merece la obra que cerraba la primera parte: Ritmos, *un logro absoluto a mi modo de ver, tanto por la espléndida coreografía de Alberto Lorca como la partitura de José Nieto, los figurines, las luces y la interpretación, de un gran virtuosismo colectivo.*
Medea, que formaba toda la segunda parte, es un ballet de gran ambición y de una fuerza extraordinaria, que creo que, si en vez de una hora durase tres cuartos, sería una obra perfecta..." (Pablo Nadal. "El Noticiero Universal". Barcelona. 29 de abril de 1985).

*"...*Medea, *que es un punto y aparte.*
Un punto y aparte con reservas, por supuesto, pues Medea *sigue siendo una obra polémica, y si para algunos es una creación genial, para otros es un melodrama vulgar y aburrido, un híbrido meritorio y mayúsculo, en el que la suma de las partes altera (merma sensiblemente) el producto.*
Medea, que fue entusiastamente ovacionada en su estreno del viernes, es una obra con truco, más efectista que efectiva, ambiciosa y transcendente y llena de gestos que hoy constituyen lugares comunes. Manuela Vargas, excelente bailarina, aquí se dedica a interpretar y lo hace de un modo demasiado afectado..." (J. M. Plaza. "Diario 16". Madrid. 13 de enero de 1985).

"...Se inició la noche con Seis sonatas para la Reina de España, *un número agradable, muy en la línea para abrir el programa. Una coreografía muy entonada, cuidada presentación, vestuarios vistosos y un adecuado juego de luces, en un número limpio, ejecutado con corrección y virtuosismo. En esta obra se disfrutó de una mejor labor de conjunto que de los solos, más deslavados, muy especial la quinta sonata, bailada por Juan Mata, primer bailarín, que se desenvuelve mejor en la interpretación de personajes de carácter —como se fue viendo— que en las variaciones solistas. Este bailarín se creció a lo largo de la noche.*
Lola Greco realizó una buenta interpretación del solo Danza IX, *si bien la iluminación no estuvo a la altura del número y la privó del dramatismo que la puesta en escena requería.*
Laberinto, *coreografiado e interpretado por José Antonio —al que ya contemplamos en el Ballet Español de Madrid, del que es fundador—, es una obra con argumento, en donde se mezclan y se aúnan el folklore hispano con la danza moderna, en una fusión afortunada y renovadora —no como sucedió en* Medea—, *con ritmo, fuerza y expresividad, y algunas lagunas veniales tapadas, superadas por un juego de luces, vestuario, decorados y efectos muy eficaces, que sorprenden y asaltan al espectador, sin dejarle tiempo —tras un comienzo en ralentí— a respirar.*
La estética expresionista o, más acertadamente, el tremendismo, tan típicamente español, con el efecto del claroscuro —en luces y movimientos—, fue el hilo conductor de una obra simbólica que presenta la lucha del hombre (José Antonio) con los peligros que le acechan: el diablo lúdico y burlón (Juan Mata), la lujuria (Ana González) y el dolor (Maribel Gallardo), en un paso de las tinieblas a las sombras, en donde surge un atormentado y esperanzado canto a la vida..." (J. M. Plaza. "Diario 16". 14 de diciembre de 1985).



"Medea", coreografía de Granero sobre música de Manolo Sanlúcar, por el Ballet Nacional de España. (Foto: Antonio de Benito). En la página siguiente, un momento de la actuación del Ballet Contemporani de Barcelona. (Foto: Josep Aznar).

BALLET CONTEMPORÁNEO DE MADRID. Madrid

Luis Ruffo, coreógrafo nacido en Madrid, formado en prestigiosas compañías como el Ballet de la Ópera de París o el Ballet de Roland Petit, funda, tras una experiencia como bailarín en Sudamérica, la compañía Ballet Contemporáneo de Madrid, en 1974.
La mayor parte de sus bailarines proceden de la Escuela Contemporánea de Danza, dirigida por el propio Ruffo. Las coreografías, generalmente originales de Juan Ruffo, comprenden tanto los autores clásicos como los modernos. Como ejemplo, podemos citar: *Fénix*, música de Chopin; *La catedral sumergida*, música de Debussy; *Princesa*, música de José María Sanz, todas ellas pertenecientes al programa de 1985.

VIDA DE HÉROES

De Luis Ruffo. Dirección: Luis Ruffo. Música: R. Strauss. Coreografía: Luis Ruffo. Intérpretes: Luis Ruffo, Roberto Zarzosa, José Luis Martínez, Alfonso Ventura, José Ventura, Juan Carlos Salguero, Benedicto Ziesar. Regina Carmona, Mercedes Guzmán, Susasa Ayuso, M.ª Carmen Pin, Sara Sobrino y M.ª Carmen Gómez.

PRINCESA

De Luis Ruffo. Dirección y escenografía: Luis Ruffo. Música: José M.ª Sanz. Coreografía: Luis Ruffo. Intérpretes: Luis Ruffo, Roberto Zarzosa, José Luis Martínez, Alfonso Ventura, José Ventura, Juan Carlos Salguero, Benedicto Ziesar, Regina Carmona, Mercedes Guzmán, Susana Ayuso, M.ª Carmen Pin, Sara Sobrino y M.ª Carmen Gómez. Estreno: 11 de febrero de 1985.

"...Ballets como el de Ruffo no deben ser analizados con la lupa de los 'exigentes', ni con las exigencias de los 'exquisitos'. Las inseguridades o simplificaciones que puedan observarse deben tenerse como datos naturales del momento profesional a que pertenecen. El propio Luis Ruffo estudia una elaboración coreográfica a esa altura, modelando expresiones que no entrañen riesgos y sí permitan el mayor lucimiento de facultades más actuales en ese nivel de edad artística. (...) La obra Princesa, *sobre un poema de Mario H. Osorno, sostiene la debida autonomía entre música y ballet; José María Sanz logra una partitura eufónica y sensata en la que, empleando la electroacústica como medio, no se aparta ni de la tonalidad ni del melodismo. La expresión coreográfica, dentro del clima de denuncia en el que triunfaron, por ejemplo, creaciones como el "Stabat Mater" del ballet de Wraclaw, y servida por una delicada presentación (¡qué sugestivamente bella estampa final!) da lugar a que borden sus roles, de gran tensión comunicativa y complejidad de contenido, Regina Carmona y Roberto Zarzosa, a través de un discurso escénico amenazante elaborado, para hacer asequible la seriedad ironizada del mensaje..."* (J. L. Legaza. "Ya". 13 de febrero de 1985).

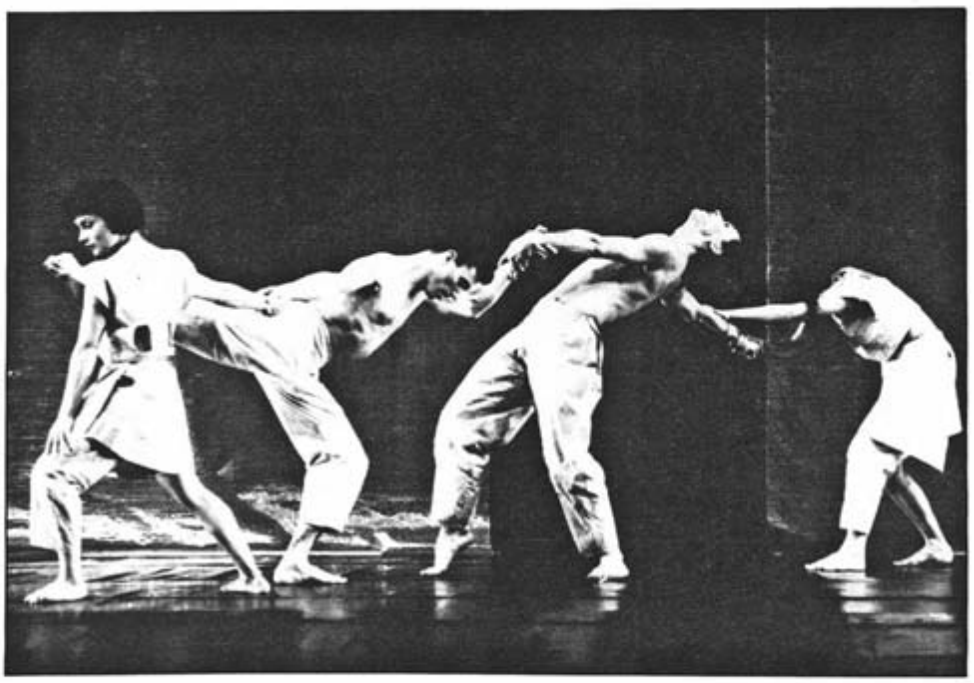
BALLET CONTEMPORANI DE BARCELONA. Barcelona

Nace a finales de 1976, al amparo del Institut del Teatre de Barcelona. En febrero de 1977 se inscriben como asociación cultural, pero no se profesionalizan hasta el año 1979. Un año después comienzan sus campañas por el extranjero.
Además de su dedicación a la danza, el Ballet Contemporani de Barcelona (BCB) ha colaborado con la Caixa en la campaña *La Caixa a les escoles*, con la producción de espectáculos infantiles.
En 1985, aparte de otras actividades, el BCB organiza el Festival Coreográfico Óscar López, en colaboración con la Generalitat y la Caixa D'Estalvis, como un homenaje al bailarín fallecido Óscar López, que formó parte del grupo durante siete años. El festival fue ganado por el grupo venezolano Danza Hoy.

DOS DÍAS Y MEDIO

De Ramón Oller y collage de músicas.
Dirección artística: Amelia Boluda y Dinora Valdivia.
Elenco: Amelia Boluda, Bodhi Prasthan, Ulla Korjala, Antoni Mira, Alvar Morell, María Muñoz Prior y Dinora Valdivia. Profesores: Barbara Kasprowicz y Gilberto Ruiz Lang. Estreno: octubre de 1984.

"... Amén de Passacaglia, *siempre éxito seguro,* Dos dies i mig *(música de Vangelis y D. Byne), del joven coreógrafo Ramón Oller, y* Plexiglás o Metalcrilat de Polivinil *(música de Philip Glass), de Amelia Boluda, fueron lo mejor del programa.*
Los otros dos estrenos no llegaron a convencer. Fases *(música de G. Winston), de Carl París, es una obra que, a pesar de haber sido trabajada en base a una estructura coreográfica ordenada, le falta una idea que vaya más allá del momento creador, que sostenga la abstracción de su movimiento. Igual nos ocurrió con* Metamorfosis *(música de D. Scarlatti y Preludio de Arthur Palaudarias), de Ingegerd Lonnroth, en donde el movimiento más rápido se nos escapa, las figuras que se forman las olvidamos. No nos llega. (...)* Plexiglás o Metacrilat de Polivinil *es un trabajo geométrico, en donde la autora ha estructurado la música a través del movimiento lineal en el espacio. "En el cuarteto, los bailarines hacen el movimiento en diagonal, en el quinteto, un solo, circular, en el terceto horizontal y al final todos hacemos una combinación de todos estos movimientos". Amelia ha querido crear un ballet orgánico, movimiento por mo-*



RECITALES DE DANZA 85

PLEXIGLÁS

Coreografía de Amelia Boluda, con música de Ph. Glass.

MUDA IMAGEN DE LA MUERTE

De Gilberto Ruiz Lang y música de Bach.

PASACAGLIA

De Gilberto Ruiz y música de Haendel.

LLAMADA

De Carl Paris y música de G. Winston.

vimiento, y hubiera podido resultar frío, inexpresivo, pero no es así, porque es su propio movimiento, el que ella siente, y evidentemente llega al espectador. Las figuras que se forman, concretamente en el cuarteto, son de gran belleza, y el solo, interpretado por la propia coreógrafa, muestra el buen momento de esta bailarina..." (Carmen del Val. "Danza'79" n.º 44. Agosto-septiembre de 1985).

EL PEQUEÑO TEATRO DEL GRAN UNIVERSO

De Gilberto Ruiz Lang.
Estreno: octubre de 1984.

COMPAÑÍA NUEVA DANZA. Madrid

PÁGINAS DE UN LARGO DIARIO Y BARROCO MÌSTICO

La puesta en escena, coreografía y vestuario, de Nueva Danza. Intérpretes: Paloma García de Pruneda, Carola García, Lola Gómez de Aranda, Belén Hernández, Alexei Issacovitch, Julia Martín Alafont, Pedro Mingueza, Tille Rielo, Gema Martínez, M.ª Dolores Romero, Carlos Vidal. Estreno: 2 de abril de 1985.

BARROCO MISTICO

"*El* Movimiento Barroco, *que en esta coreografía se presenta por primera vez, es resultado de un análisis de las artes plásticas de la época barroca, realizado por un equipo interdisciplinar.*
A diferencia de otros estudios orientados hacia la recuperación arqueológica de las danzas que se bailaban en las cortes europeas en ese periodo, con esta coreografía se recrea el arte barroco en espacio, ritmo y tiempo.
Los temas elegidos son la mística y la ascética, vistas a través de la sensibilidad poética de S. Juan de la Cruz y Sta. Teresa de Jesús". (Programa).

REAL BALLET DE CÁMARA. Madrid

Fue fundado en 1970 y, ya desde sus comienzos, estuvo dirigido por Margarita de Diego y Eduardo Risler, éste como director general y aquélla como directora artística.
Actualmente lo componen doce bailarines, incluida la directora, y entre sus coreografías cabe destacar *Tristán e Isolda, Las Silfides, Claro de luna, Capricho italiano*, etc., y los "paso a dos" de *Cascanueces, D. Quijote, Espartaco, Copelia* o *El lago de los cisnes.*

BALLET CLÁSICO UNIVERSAL. REPERTORIO TRADICIONAL

De varios autores. Dirección artística y primera bailarina: Margarita de Diego. Intérpretes: Ocho bailarinas solistas y tres bailarines solistas.
Programa 1985: *Silfides, Paquita, Lamento de Ariadna, La siesta de un fauno, Espectro de la rosa, Muerte del cisne.*

ROMA. Barcelona

Margarita Guergué y Agustín Fernández, bailarina y músico, procedentes de grupos y experiencias diversas, se unen en 1984 para un trabajo de tema vario, que incluía canciones, música clásica, coreografía y *Bujaraloz by night*, de Carles Santos.
En 1985 crean el espectáculo que les da nombre, *Roma*, hilo conductor de dos disciplinas que transcurren simultáneas en escena: la música y la danza.

ROMA

De Agustí Fernández y Margarita Guergué. Vestuario: Roser Arqués. Intérpretes: Agustí Fernández y Margarita Guergué. Estreno: 25 de mayo de 1985 en La Fábrica de Barcelona.

"*... Agustín Fernández es el pianista y Margarita Gergué la bailarina. Entre ellos se establece todo tipo de contactos y rechazos. Amor y odio. Tensión y distensión. Agresión y serenidad. Total, setenta minutos durante los que el público no pudo moverse de la silla, ni tan siquiera carraspear. No es un espectáculo de improvisación, pero la improvisación es una parte fundamental en el concepto y la realización de* Roma. *Se trata de transmitir una sensación de fuerza por medio de unas pautas definidas y también por medio del contacto del dúo...*" (Lulú Martorell. "El Periódico". 15 de junio de 1985).

"... Roma *se estructura en círculos que giran sobre sí mismos, a veces obsesivamente, hasta desembocar en períodos de aparente calma, con una controlada utilización del esquema tensión-relax, que imposibilita al espectador desviar su atención del escenario.*
Música y danza guardan en todo momento una sólida unidad, aunque vistas por separado ambas conservarían idéntica validez. Ninguna de las dos disciplinas domina sobre la otra, y el resultado es un todo homogéneo sumamente comunicativo, en el que un diseño de luces nada espectacular, pero efectivo, ayuda a colocar cada cosa en su justo lugar.
La música, de carácter repetitivo y minimalista en su mayor parte, abarca todos los posibles estados de ánimo del intérprete, desde sutiles pasajes intimistas hasta 'clusters' percusivos casi catastróficos..." (Miguel Jurado. "El País". 12 de junio de 1985).

VIANANTS DANZA. Valencia

Es el título de la primera producción de este grupo valenciano, que ha dado nombre al mismo. Se formó en 1984 por iniciativa de la coreógrafa Gracel Meneu y del fotógrafo Pedro Pablo Hernández. El espectáculo ha sido presentado por toda la geografía española y ha cerrado el programa de Fronteras del Teatro-85, organizado por el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.

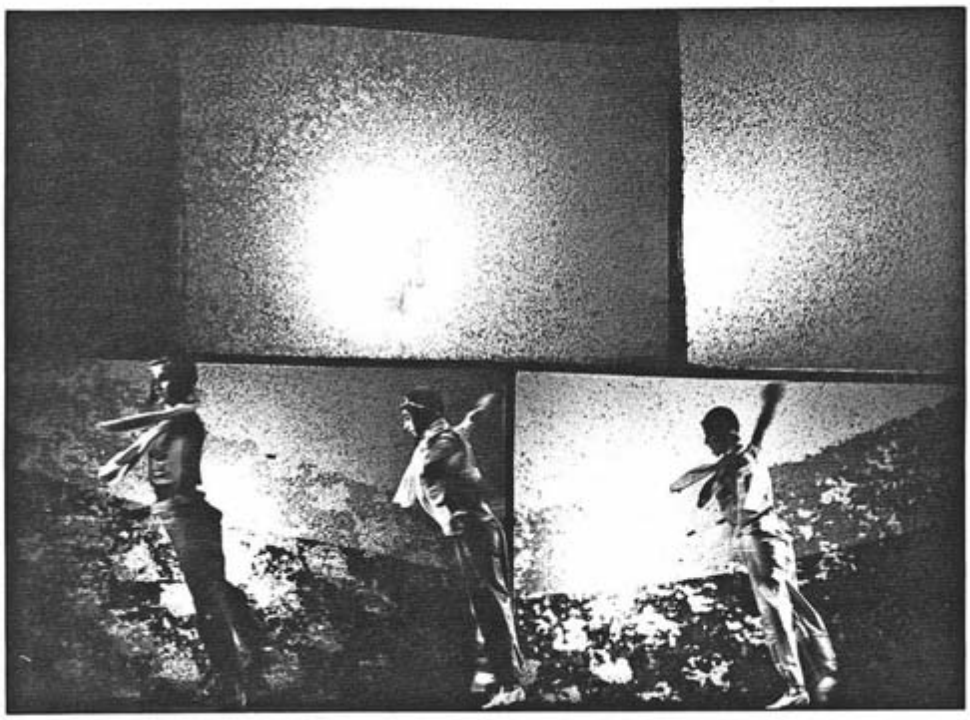
VIANANTS

De P. P. Hernández y Gracel Meneu. Dirección: P. P. Hernández y Gracel Meneu. Escenografía: P. P. Hernández. Música: Leo Mariño y Víctor Nubla. Intérpretes: Amparo Zamora, Isabel Nacher, Gracel Meneu, Antonio Selam, Esther Cidoncha, Idoya Rossi, Mercedes Benito y Marián Fernández. Estreno: 20 de

julio de 1985 en la Muestra de Nuevo Teatro Joven Español. Cabueñes 1985. Gijón.

"Es un espectáculo de danza inspirado en el colosalismo perspectivista de la ciudad urbana, de sus calles, edificios y plazas, del juego temporal de sus luces y sombras.
(...) De repente, nos dimos cuenta que la tradicional escenografía a base de telones pintados no nos servía y que el fondo musical que acompaña a una ciudad pitagórica y fragmentada se despliega más bien en torno a partituras de música rítmicas y aceleradas. Sin darnos cuenta, nos habíamos separado de un pasado generacional. Este distanciamiento representó, por otra parte, el punto de partida y arranque en la concepción de Vianants; *expresar el simbolismo del cuerpo en su despliegue hacia espacios iluminados en un fondo musical."* (Programa).

"Cerrando el programa 'Fronteras del Teatro 85', el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas ha presentado un espectáculo que justificaría, por sí mismo, la licitud del título del ciclo. (...) Como en otros espectáculos recientes —por ejemplo, Ciudad irreal, *del grupo La Tartana—, se intenta reflejar, de manera no anecdótica, global, el sentimiento ante la gran ciudad. Para lo cual, la imagen, la sensación discontinua, el carácter fugaz y heterogéneo de los elementos asociados parece imprescindible.*
El encanto y el talento específicos de Vianants *consiste en la búsqueda de un lenguaje que asocie la luz, la fotografía, la música, la gestualidad corporal y la danza, tomadas como partes de un todo, como la materia de una misma sensación. El humor, el terror, el automatismo, la soledad, todo anda mezclado en este poema escénico atento al valor semejante de los elementos que maneja.*
A menudo, el CNNTE parece perdido en la presentación de investigaciones de dudoso interés. Supongo que es el precio inevitable para llevar a gratas revelaciones como ésta de Vianants, *que difícilmente podríamos ver en Madrid de no existir el Olimpia. (...)* Vianants, *como hace un año 'Ananda dansa' —que procedía curiosamente también de Valencia—, pertenece a ese núcleo de trabajos estimables y arriesgados que permiten hablar de una vanguardia, algo que difícilmente ha podido abrirse camino entre un público tan escéptico y conservador como ha sido el nuestro."* (José Monleón. "Diario 16". 17 de noviembre de 1985).



Cuatro escenas de "Vianants", espectáculo de la compañía valenciana del mismo nombre. (Fotos: Chicho y Fernando Suárez).

Festivales

5.º FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE MADRID

Organiza: la Oficina de Coordinación Artística del Ministerio de Cultura en colaboración con la Asociación Cultural Caballo de Bastos.
Patrocina: Ministerio de Cultura, Ayuntamiento de Madrid y Comunidad Autónoma de Madrid.
Presupuesto: 96 millones de pesetas.
Fecha de celebración: del 1 al 24 de marzo de 1985.

Dieciséis montajes de teatro y danza, repartidos en nueve compañías extranjeras y tres nacionales, concurrieron al Festival Internacional de Madrid, 5.ª edición, que contaba con 96 millones de pesetas de presupuesto. La crítica habló de consolidación definitiva del festival, toda vez que, aparte del firme compromiso adquirido por las instituciones, era la segunda ocasión en que el Ministerio de Cultura se comprometía a apoyar, económica y organizativamente, una gira parcial de los espectáculos presentados en Madrid por toda la geografía española.
En su quinta edición, el Festival de Madrid mereció la masiva atención de los medios de comunicación, fue portada de los más prestigiosos diarios, algunos de los cuales llegaron a dedicarle un espacio destacado de su opinión editorial, lo que para algunos observadores entra dentro del evidente proceso de recuperación de imagen pública del teatro.
Pero no todo fueron parabienes. Muchas de las opiniones emitidas hacían hincapié en algunos problemas que han sido constantes en certámenes de similar corte. Se habló de una supuesta competencia desleal con respecto a las salas comerciales, de la profusión de espectáculos en un espacio de tiempo muy reducido, del coste de las funciones para el bolsillo medio, de la supuesta ausencia de una política teatral coherente, problemas, en fin, de gestión y administración. Porque donde todos los comentarios se mostraron unánimemente conformes fue a la hora de valorar la calidad de los trabajos presentados.
El encargado de abrir el festival fue Josep Maria Flotats con *Cyrano de Bergerac*, que constituyó un clamoroso éxito de crítica y público. La crítica también acogió con agrado la presencia de los dos espectáculos del Stary Teatr, dirigido por Andrej Wajda, y de *En el camino real*, por la Schaubühne de Berlín, que dirige Klaus Michael Gruber, a pesar de que no tuvieran la esperada acogida por parte del público, debido, acaso, a la advertencia lanzada por la propia organización del festival en el sentido del carácter minoritario de los citados espectáculos. Flotats, Wajda y Gruber, siempre según los cronistas y comentaristas especializados, pusieron de manifiesto que la recuperación del teatro pasa por la formación de los actores y el trabajo serio, largo y concienzudo de directores y dramaturgos.
El teatro, entendido fundamentalmente como una fiesta, vino representado por tres compañías, dos de las cuales, Macunaíma y Nederlands Toneel Gent, nos visitaban por segunda vez. A ellas se unía la especial manera de entender el espectáculo circense-teatral del Teatro Zíngaro, formado sobre las cenizas del sorprendente Circo Aligre, famoso por la agresividad y provocación de sus propuestas.
Las compañías estadounidenses Momix y Lenox Arts Center pusieron la nota imaginativa, con dos espectáculos de danza, el primero original del colectivo, y el segundo una coreografía a partir de *El jardín de las delicias*, de El Bosco, dirigida por Martha Clarke. Fueron algo así como el contrapunto de la opción por la palabra elegida por el Grupo Actoral 80, de Venezuela, dirigido por Juan Carlos Gené, que presentó dos obras: *Ardiente paciencia*, de Antonio Skarmeta, y *Golpes a mi puerta*, del propio Juan Carlos Gené.

En la página anterior, una escena del "Mahabharata" de Brook, programado en Madrid y Barcelona en el otoño 85. Bajo estas líneas, imágenes de tres espectáculos del Festival Internacional de Teatro de Madrid "Lisistrata", de la Nederlands Toneel Gent, el "Cyrano", de Flotats, y "Nastasja Filipowna", del Stary, en dirección de Wajda.

La representación española, una vez citado Flotats, se completó con la compañía de José Luis Gómez, que puso en escena el espectáculo, ya estrenado en otras ciudades españolas pero no presentado en Madrid, *Juicio al padre*, versión de "Carta al padre", de Kafka, dirigida por Augusto Fernándes. El grupo catalán La Cubana cerró la participación española con una serie de acciones de teatro en la calle, reunidas bajo el nombre genérico de *Cubana's Delikatessen*, una de cuyas novedades radicó en la presencia de un llamado teatro por teléfono, que tuvo una sorprendente acogida.
La quinta edición del Festival de Madrid se cerró con un déficit previsto de sesenta millones de pesetas y una asistencia media a los espectáculos equivalente al 70 % del aforo de las distintas salas donde se celebró.

PROGRAMA
Representaciones teatrales

Cyrano de Bergerac, de Edmond Rostand, producción catalana de la compañía de Josep Maria Flotats, dirigida por Maurizio Scaparro.

Macunaíma, de Mario Andrade.

Nelson 2 Rodrígues, de Nelson Rodrígues.

Romeo y Julieta, de Shakespeare, las tres producciones de la compañía brasileña Macunaíma, dirigida por Antunes Filho.

Ardiente paciencia, de Antonio Skarmeta.

Golpes a mi puerta, de Juan Carlos Gené, ambas por el Grupo Actoral 80 (Celcit), de Venezuela, dirigida por Juan Carlos Gené.

Teatro ecuestre y musical, creación colectiva de la compañía Teatro Zíngaro (Francia).

Momix Show, creación colectiva del grupo Momix (EE.UU.).

Cubana's Delikatessen, creación colectiva del grupo catalán La Cubana.

Nastasja Filipowna, sobre "El idiota", de Dostoievski.

Crimen y castigo, de Dostoievski, ambas por la compañía Stary Teatr, dirigida por Andrej Wajda (Polonia).

Juicio al padre, sobre "Carta al padre", de Kafka, por la compañía de José Luis Gómez, dirigida por Augusto Fernándes.

El jardín de las delicias, coreografía de Martha Clarke, basada en el cuadro del mismo título original de El Bosco, por la compañía Lenox Arts Center (EE.UU.).

En el camino real, de Chejov, por la Schaubühne am Lehniner Platz, dirigida por Klaus Michael Gruber (R. F. A.).

Milva canta a Brecht, recital interpretado por la cantante y actriz italiana Milva, dirigido por Giorgio Strehler.

Lisístrata, de Aristófanes, por la compañía Nederlands Toneel Gent, de Bruselas, dirigido por Stavros Doufexis.

Otras actividades

El teatro en el ojo, exposición de la obra de Darío Fo en la vertiente plástica. Treinta años de su historia como pintor, escenógrafo y grafista.

Arriba, "Macunaíma" de Brasil (Foto: Fernando Suárez), de nuevo en el festival madrileño, y Karole Armitage en "Duet", en el festival de Valladolid.

FESTIVAL DE VALLADOLID

Organiza: Fundación Municipal de Cultura. Ayuntamiento de Valladolid.
Presupuesto: 21 millones de pesetas.
Fecha de celebración: 4 al 13 de mayo de 1985.

La 7.ª Muestra Internacional de Teatro de Valladolid ha supuesto un paso más en el camino que esta manifestación artística se ha impuesto como marco del teatro más nuevo que se realiza en el mundo. Parece que decir vanguardia en los tiempos que corren es casi lo mismo que hablar de fronteras; fronteras de lo teatral, se entiende. Quizá por esto, el 7.º Festival de Valladolid haya tenido una importante presencia de la danza y del teatro de imagen, que da entrada a las nuevas tecnologías como un nuevo valor que añadir a los elementos coreográficos.
La estrella de esta edición era, a priori, la norteamericana Karole Armitage, que presentó el mismo espectáculo que meses después llevaría al Festival de Otoño de Madrid: *Duet* (The Watteau Duet). La polémica, igual que ocurrió en la capital del Estado, no tardó en saltar. Los críticos explicaban la dispar reacción del público como debida a la dificultad de planteamientos que presenta la danza contemporánea y a la deficiente preparación técnica del acompañante de la Armitage, Joseph Lennon.
El espectáculo de K. Armitage, de coreografía libérrima, contrastó, en concepción y acogida, con *Trahison-men*, del francés Mark Tompkins, inspirado en las creaciones fotográficas de Muybridge. De coreografía muy dibujada, fue el montaje que más entusiasmo despertó entre la crítica especializada.
Completaron la presencia de la danza en el 7.º Festival *Ballatum*, de Michelle Anne de Mey, colaboradora de Anne Teresa de Keersmaeker; *Dans le vaste milieu*, de Lila Greene (norteamericana) y Jean Gaudin (francesa), y *Concierto para piano, danza y voz*, única representación española en el festival, de Carles Santos y Cesc Gelabert. Este espectáculo, que había sido estrenado en Barcelona en 1983, levantó una fuerte polémica: su concepción como un diálogo entre la música (piano), el movimiento y la voz sorprendió al público y puso de manifiesto la existencia de la investigación y el riesgo artístico dentro de nuestras fronteras.
No cabe duda de que, en esta edición, el protagonismo correspondió a la danza. Así lo recogieron los distintos medios de comunicación y así lo confirmó el público, entregándose con fervor al pateo, unos, y a la exaltación otros. Pero el teatro también estuvo bien representado. Los especialistas se inclinaron por el holandés Van der Berg a la hora de designar lo más interesante de la programación teatral. Presentó dos espectáculos: *Troev of de verdronken visser* y la obra infantil *L'Homme au chapeau rouge*. El aval de Peter Brook le sirvió para entrar con buen pie en la 7.ª Muestra de Valladolid, pero el público adulto y, en especial, el público infantil comprobaron que los resultados, de tan altos, hicieron innecesaria la presentación de tan ilustre hombre de teatro.
Uno de los espectáculos más breves fue *Wilgoc*, de Scena Plastyczna-Teatru Kul, de Polonia. Treinta minutos de reflexión sobre la

muerte, tema recurrente en todos los intentos del teatro polaco, que siempre se caracteriza por la impresionante preparación de sus actores.
Si *Wilgoc* fue el más breve, *Corpus Cabaret*, de los canadienses Canada-Shadows, era el más esperado. Su trabajo, en cambio, basado en la utilización de ingenios tecnológicos como formantes y ejecutores, en parte, del espectáculo, defraudó a público y crítica. La innovación prevista no trascendió el ámbito puramente tecnológico.
La nota tradicional llegó casi por casualidad. Al ser imposible la presencia de Diagonales Theatre (Bélgica), la organización recurrió al actor británico Peter Wear, histrión y bululú, que interpretó una fábula medieval en la que participaban 31 personajes, entre los que se contó a Robin Hood y Ricardo Corazón de León. Fue una especie de casual hilo de conexión con el pasado tradicional del arte del actor.

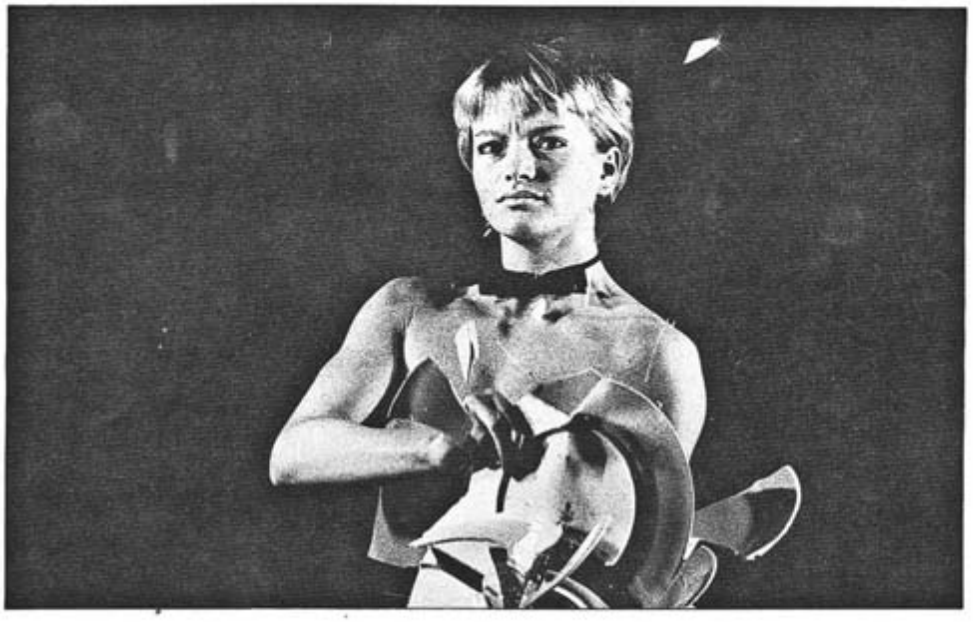
PROGRAMA

Ballatum, de Michelle Anne de Mey.
Teatro, de Remondi de Caporossi.
Duet, de Karole Armitage.
Thahisons-men, de Marck Tompkins.
Troev of de verdronke visser y L'Homme au chapeau rouge, de J. Van der Berg.
Wilgoc, de Scena Plastyczna-Teatru Kul.
Distance no object, de I.O.U. Theatre.
Terracota, de Pat van Hemelrijck.
Concierto para piano, danza y voz, de Carles Santos y Cesc Gelabert.
Dans le vaste milieu, de Lila Greene y Jean Gaudin.
Corpus Cabaret, de Canada-Shadows.

III FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE GRANADA

Equipo de dirección: Antonio Sánchez Trigueros, Margarita Caffarena y Manuel Llanes.
Organiza: Universidad de Granada, Junta de Andalucía y Ayuntamiento de Granada.
Presupuesto: 23 millones de pesetas.
Fecha de celebración: del 18 al 29 de mayo de 1985.

Trece mil personas asistieron, durante once días, a los trece espectáculos del Festival de Granada. Algo más de 700 espectadores por función fue la aceptación del derroche vanguardista, "leif motiv" del certamen. Margarita Caffarena y Manuel Llanes, responsables de programación, han intentado atender las últimas creaciones del teatro europeo, aquellas que investigan en las fronteras de las artes, las que vuelven difícil establecer qué es teatro, qué es danza, qué es "performance", qué es expresión corporal. La vanguardia, la renovación, ese es el compromiso del Festival de Granada.
La tercera edición tuvo un protagonista, un escándalo y una ruptura: la ciudad, Jan Fabre y Gallotta, respectivamente, los dos últimos, anunciados como verdaderas vedettes, la guinda.
La ciudad fue tema y escenario de gran parte de los espectáculos presentados. Todo empezó con Urban Sax y su espectáculo de "urbanismo sonoro"; telón alzado. La cultura urbana, la fascinación por el paisaje del cristal y del hormigón, la luz de neón, el hormiguero, New York como punto de partida de la propuesta de Mike Figgis, *Animals of the city*. Y donde termina *Animals...* empieza *Il ladro d'anime*, por el grupo Gaia Scienza, que sugiere un paseo desde la monumentalidad a la recoleta imagen de una habitación, como haciendo de ésta el núcleo generador de aquélla. Más ciudad, más cultura de lo urbano, aunque ya de una forma mucho más indirecta, la urbe connotada. Puede ser el caso de *Square Dance* de los holandeses del Mimestudio o del obsesivo y espectacular devenir de la máquina del tiempo, psicoanálisis por medio, de *Sanatorium Klepsydra*. Los comportamientos urbanos, pequeñas sucesiones absurdas, son el juego de *Le Couteauoiseau*, del Epigonenteater, que comienza con una provocación formal para establecer las reglas: la muerte real de una gallina viva. Gran murmullo en el patio de butacas, casi un anticipo del escándalo de las "locuras" de Fabre.
La representación española estuvo cubierta por dos grupos catalanes, Vitore i Gina y Teatre Curial, en la línea del teatro visual, del juego estético. Es la búsqueda en las fronteras de la imagen y el sonido que sugieren la palabra, el juego, una forma sincera y primera de comunicación.
Llegó Gallotta, que muy bien podría haber estado en el otro festival, el legendario, el Internacional de Música y Danza de Granada, y trabaja con los límites de la coreografía. *Mammame* es, al final, una historia sobre el poder y la ambición. Marca el regreso a la infancia, al más recóndito agujero de la memoria. Algún apunte clásico, visto desde los irónicos ojos de Gallotta, recuerdan el origen del ballet, sólo un punto de partida. Gallotta rompió moldes —se le ha llamado el Merce Cunningham de Europa—, pero no llegó a escandalizar como lo habría hecho de haberse presentado en otro contexto.



Dos revelaciones del III Festival de Granada: "El poder de las locuras del Teatro" de Jan Fabre (Bélgica), arriba, y "Sanatorium Klepsydra" de Perspekt (Holanda).

Junto con Gallotta, quien más atraía era el joven belga Jan Fabre. Presentó *El poder de las locuras del teatro*. Cuatro horas y media de representación ininterrumpida sometieron al espectador a todo tipo de contradicciones. Tiempo real para las acciones, golpes reales para los actores, repetición hasta lo imposible... Hubo quien lo comparaba al "minimal" y hubo quien hizo lo propio con el Living, quien se aburrió y quien se entusiasmó. Todo fue posible con Fabre. Lo que para algunos era homenaje al teatro, era para otros experimento dadaísta no exento de chauvinismo. Pero era, de cualquier forma, un espectáculo teatral, a veces ópera, ballet a veces, basado en una fábula pequeña: el cuento de *El traje nuevo del emperador*, de Andersen. La polémica continuó después del festival y se trasladó a otras plazas en las que Fabre enloqueció también.

Programa

Espectáculo de urbanismo sonoro, creación colectiva de la compañía Urban Sax, de Francia, dirigida por Gilbert Artman.

Animals of the city, de Mike Figgis, por la compañía británica de Mike Figgis.

Zotal, creación colectiva, por el grupo catalán Vitore i Gina.

Mammame, de Jean Claude Gallotta, por el grupo Emile Dubois, de Francia, dirigido por Jean Claude Gallotta.

Le Couteauoiseau, creación colectiva del grupo belga Epigonenteater, dirigido por Wilfrid van Dyck.

Blanc, creación colectiva del catalán Teatre Curial, dirigido por José Parés.

Le pouvoir des folies du theatre, espectáculo creado y dirigido por Jan Fabre, por la compañía belga del mismo nombre.

Square dance, creación colectiva por el grupo holandés Mimestudio Hearlem, dirigido por Ide van Heiningen.

Il ladro d'anime, de Giorgio Barberio y Luciano Torrelli, por la compañía italiana Gaia Scienza. Dirección de Giorgio Barberio Coesetti.

Sanatorium Klepsydra, creación colectiva del grupo Perspekt de Holanda.

Actividades paralelas

Abra, creación colectiva del grupo Alto Voltage, de Granada, dirigido por Miguel Serrano.

Exposiciones

El paisaje de Pau Lau, en la galería Laguada.

Prudencio Irazazábal, en la sala I de la galería Palace.

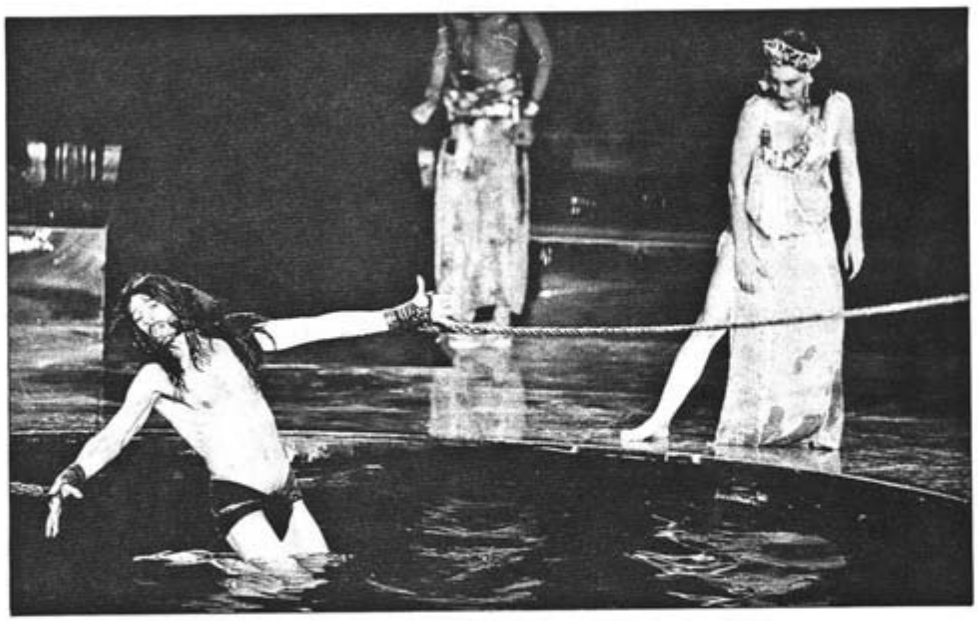
Ricardo J. Oliver y Ramón Berenguer, en la sala II de la galería Palace.

Kaden, pinturas, en el Palacio de la Madraza.

El teatro de Federico García Lorca, Auditorio Manuel de Falla, en colaboración con el Teatro Español de Madrid.

Cine

Molière, de Ariane Mnouchkine, en el cine Príncipe.



Salomé, de Carmelo Bene, sobre el texto de Oscar Wilde, en el Aula Magna de Ciencias.

Vídeo: *Vídeo-danza.*

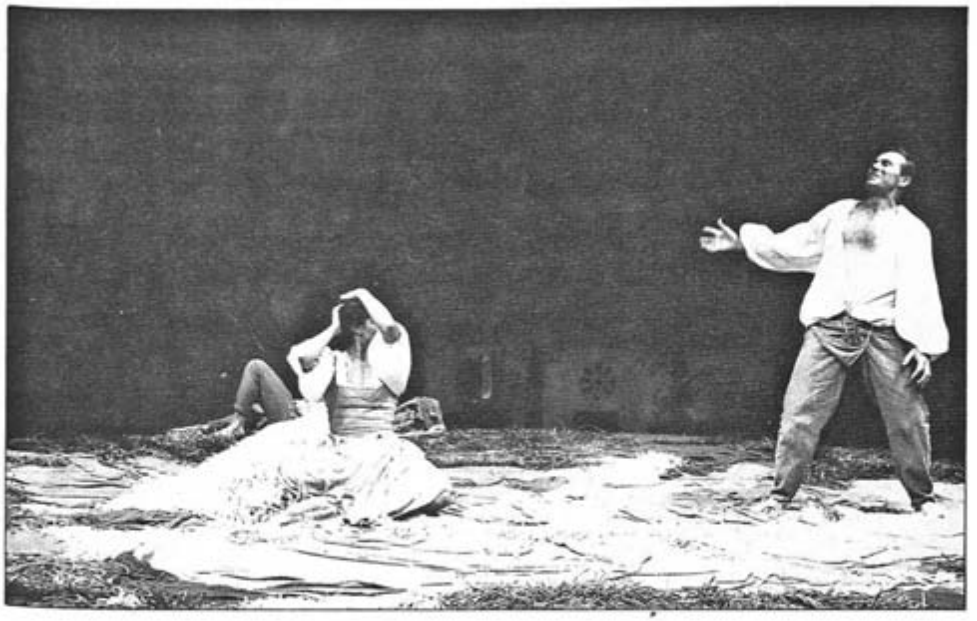
14 de mayo: Gallotta, Meredith Monk.
15 de mayo: Gallotta, Philippe Decoufle, Regime Chopinot, Daniel Carrieu y Hideyuki Yano.
16 de mayo: Pilobolus y Twyla Tharp.
17 de mayo: Pina Bausch y Mark Morris.
18 de mayo: Pina Bausch.
19 de mayo: Alwin Nikolais.
20 de mayo: Merce Cunningham.
21 de mayo: Twyla Tharp y Crowsnest Trio.
22 de mayo: Trisha Brown, Remy Charlyp, Marta Renzi y Mary Wigman.
23 al 30 de mayo: repetición del programa. (Palacio de la Madraza).

XXXI FESTIVAL DE TEATRO DE MÉRIDA

Director: José Monleón.
Organiza: Patronato de Teatro Clásico/Comunidad Autónoma de Extremadura.
Patrocina: Junta de Extremadura, Ministerio de Cultura, Ayuntamiento de Mérida, diputaciones provinciales de Cáceres, Badajoz y las Cajas de Ahorros de Cáceres, Badajoz y Plasencia.
Presupuesto: 65 millones de pesetas.
Fecha de celebración: Del 27 de junio al 4 de agosto de 1985.

Esta edición del festival ha supuesto el comienzo de una iniciativa que fue inmediatamente saludada por especialistas y aficionados: la creación del Teatro del Mediterráneo, propuesta apoyada por distintas instituciones de España, Italia y Grecia. De esta forma, según declaraciones del director, José Monleón, se han podido afrontar una serie de interesantes coproducciones y un a modo de circuito clásico europeo, que incluye las plazas más importantes de los países citados.

La encargada de abrir el fuego de este "nuevo" festival, segundo de los que dirige José Monleón, fue la actriz catalana Nuria Espert, quien cumplía veinticinco años de trabajo al frente de su compañía. La obra elegida, *Salomé*, de Oscar Wilde, había sido encomendada a la pluma de Terenci Moix, y la dirección corrió a cargo de Mario Gas. Se levantó la polémica, pero el público asistió: fue la representación con mayor poder de convocatoria de las presentadas en el festival: 13.316 espectadores en diez funciones.
Todo el verano español recibió, en distintos festivales, las producciones presentadas en Mérida, con mejor o peor fortuna. Así, mientras se gozó con interés de la *Comoedia* o del tríptico de la *Orestiada*, interés no exento de crítica, un espectáculo, ante el que había lógica espectación, iba a acompañar a *Salomé* en la polémica del apacible estío: *Fiestaristófanes*, del griego Doufexis. El director, que ya había sorprendido con su montaje de *Lisístrata* para la compañía belga Nederlands Toneel Gent, ideó una puesta en escena cercana a la propuesta estética del "cómic", arriesgadamente moderna y, como la definió parte de la crítica, de genuino sabor americano.
Los días 8, 9, 14 y 15 de julio, el interés del Festival de Mérida se trasladó, sin demérito para las representaciones citadas, del marco del teatro romano, y fue a parar al recinto de la Alcazaba. Allí, Toni Cots, un catalán adherido al Odin Teatret, matriz del "tercer teatro" y discípulo de Eugenio Barba, ponía en escena *El romancero de Edipo*, sobre textos de Sófocles. La apertura de este espacio paralelo fue también noticia del XXXI Festival.
Se cerró la muestra con la actuación del Ballet Nacional de España, dirigido por María de Ávila, tal y como había ocurrido en la edición de 1984. Era el 4 de agosto. Diez días después, los medios de comunicación tenían en sus manos las cuentas del festival. La puntualidad en la presentación del balance económico fue elogiada como una muestra más de la serie-



En la página precedente, "Salomé" de la Compañía Nuria Espert, estreno del Festival de Mérida. En ésta, arriba, dos espectáculos de Almagro: "Canto della terra sospesa" de Pupi e Fresedde y "Sobre la don juanía", taller de dramaturgia realizado por el CNNTE, bajo dirección de Guillermo Heras. (Fotos: Fernando Suárez).

dad con la que la dirección había afrontado esta trigésimo primera edición, de la que todos destacaron, entre otros valores artísticos, la iniciativa de crear ese puente entre distintos puntos de la cultura mediterránea, nueva tribuna desde la que entablar el necesario diálogo estético y humano entre sensibilidades afines, que es el proyecto del Teatro del Mediterráneo.

PROGRAMA

Salomé, de Oscar Wilde, versión de Terenci Moix, por la compañía de Nuria Espert, dirigida por Mario Gas.

Comoedia, de Gigho de Chiara, sobre textos de Plauto, por la compañía Teatro di Roma, Italia, dirigida por Ugo Gregoretti.

La orestiada, de Esquilo, versión de M. Camseco, Domingo Miras y F. Rodríguez Adrados, por la Compañía Española de Teatro Clásico, dirigida por Manuel Canseco.

Fiestaristófanes, de Stavros Doufexis, basado en *La asamblea de las mujeres*, de Aristófanes, coproducción de los teatros de la Diputación de Valencia, Centro Dramático de la Generalitat de Valencia y Festival de Mérida, dirigida por Stavros Doufexis.

Serenade, y *Paso a dos, sinfonía pastoral*, de Tchaikovski y Beethoven, coreografías de Balanchine y Sapremblek, por el Ballet Clásico Nacional de España, dirigido por María de Ávila.

El romancero de Edipo, un trabajo de Toni Cots, sobre textos de Sófocles, por la compañía Basho de Dinamarca, adscrita al Odin Teatret, dirigido por Eugenio Barba.

ACTIVIDADES PARALELAS

Exposiciones

Federico García Lorca y su teatro, en colaboración con el Teatro Español de Madrid.

El mundo de Goya a través de las máscaras, de Mario Piombi (máscaras basadas en *Los caprichos*, de Goya).

Taller

El uso de la máscara, título genérico que recogió los seminarios impartidos por Mario Piombi, Toni Cots y Ugo Gregoretti. Se realizó en colaboración con el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y el Centro Dramático de Extremadura.

Jornadas internacionales

La edición de 1984 representó el marco para las I Jornadas Internacionales, cuyo tema fue "La representación de los clásicos". Para esta edición de 1985, según el acuerdo organizativo, se eligió Italia como sede de las II Jornadas, que estarán patrocinadas, como en el año anterior, por Amphiteatro de Atenas y N.T.P.M. de Montpellier, corriendo la organización a cargo del Festival de Mérida, en colaboración con el Teatro di Roma.

VIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO. ALMAGRO, 1985

Director: César Oliva.
Organizador: INAEM. Ministerio de Cultura.
Presupuesto: 36 millones de pesetas.
Celebración: Del 3 al 18 de septiembre de 1985.

La edición de 1985 supuso el final de la etapa de César Oliva como director del festival: "Pienso que los cargos de este tipo hay que dejarlos en el momento justo, cuando te encuentras satisfecho y no cuando empiezan a surgir problemas". La edición de 1986 cuenta con un nuevo director, Rafael Pérez Sierra, hombre ligado al nacimiento de las Jornadas de Almagro, precursoras del festival, y a la recién creada Compañía Nacional de Teatro Clásico.
El apartado correspondiente a las puestas en escena estuvo marcado por cuatro espectáculos dedicados a la figura de Don Juan, la Comedia del Arte y la presencia, por primera vez en España, del National Theatre de Londres, dirigido por Peter Hall. Las dificultades idiomáticas y el reducido espacio del Corral de Comedias ensombrecieron un tanto el trabajo del National, que fue calificado por la crítica como un excelente ejercicio de actores.
De los ocho espectáculos procedentes del extranjero, quien más destacó, según crítica y público, fue *Canto della terra sospesa*, de Ruzante, por la compañía Pupi e Fresedde, sin que esto menoscabe la calidad de otros, por ejemplo *Il Re Cervo*, que presentó la compañía TAG, de Venecia, que repetía presencia en el festival. El grupo Bagatela de Polonia, que venía precedido de una categorización como compañía de segunda fila, sorprendió por cuanto sus excelentes resultados actorales alcanzaron una altura a la que el público español no está habituado, tal es la opinión de los especialistas.
La participación española corrió a cargo de seis espectáculos y una sesión de Juanjo Menéndez. La sorpresa la pusieron los experimentos sobre la figura de Don Juan realizados por el Centro Dramático de Valencia, *Don*

Juan, Don Juan, y por el CNNTE, *Sobre la donjuanía*. El primero, dirigido por A. Tordera, consistió en un recorrido por la historia de los diferentes donjuanes, a través de unas cuantas versiones estructuradas ya como textos teatrales, para tratar de ofrecer una imagen escénica del símbolo teatral que es ya Don Juan Tenorio.
El segundo, dirigido por Guillermo Heras, estuvo planteado como taller de investigación y fue el centro del taller que sobre dramaturgia dirigió el responsable del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Fundamentalmente, a partir del casi desconocido texto *La donjuanía*, de Salvador de Madariaga, pero con inclusiones de fragmentos de Unamuno, Zorrilla y Tirso de Molina; *Sobre la donjuanía* pretendió mostrar un producto de laboratorio, que partió de la dificultad o conflicto inicial entre tradición y modernidad.
El resto de la participación española estuvo compuesto por la Compañía de Acción Teatral y la compañía Arte-Facto, que presentaron *La locandiera (La posadera)* y *Semiramis*, respectivamente.
Hormigón ha querido representar *La locandiera* como un microcosmos, en el que la posada, más que un espacio físico, es un período histórico. Bilbatúa, director de *Semiramis*, se ha planteado también un trabajo de acercamiento de un texto clásico, labor que para el director y crítico pasa por la comprensión de los significados más profundos y no por el manejo impune del texto. Estos dos espectáculos, tras su presencia en Almagro, fueron a parar a la cartelera madrileña.
Por su parte, las VIII Jornadas, faceta teórica del festival, acogió interesantes ponencias y discusiones acerca del mito teatral Don Juan y su estructura dramática. El alto nivel de discusión estuvo enmarcado por tres ponencias que destacan ligeramente del total. José Ricardo Morales estableció los precedentes mitológicos de la figura de Don Juan y habló del mito griego de Ixion, haciendo buena la afirmación, casi tópica, de que todo estaba en Grecia. Aurora Egido, profesora de la Universidad de Zaragoza, expuso el tema *Todos los donjuanes: Don Juan; sobre la demonología de los burladores*, en el que, conectando con los tiempos modernos, arriesgó una interpretación de la malignidad del Don Juan. El psicoanalista Carlos Padrón puso una nota no menos conflictiva y polémica que las demás, al hablar de la inexactitud de los planteamientos de Gregorio Marañón acerca de la posible homosexualidad del Don Juan. Para Padrón, la interpretación de Marañón hoy día resulta corta y un tanto desviada.

PROGRAMA

Semiramis, de Cristóbal de Virués, por la compañía Arte-Facto, dirigida por Miguel Bilbatúa.
El burlador de Sevilla, de Tirso de Molina, por la compañía Bagatela Teatr, Polonia, dirigida por Piotr Paradowski.
Fausto, de Goethe, por la compañía Adriá Gual, dirigida por Ricard Salvat.
Il Re Cervo, de C. Gozzi, por el TAG de Venecia, dirigido por Carlos Boso.
Palabras, sólo palabras, sobre textos de varios autores, por la compañía de Juanjo Menéndez.
El Hospital de los locos, de Valdivieso, por la compañía Zampanó, dirigida por Amaya Curieses.
Don Juan, Don Juan, por el Centro Dramático de Valencia, dirigida por Antorio Tordera.
Sobre la donjuanía, a partir de textos de varios autores, por el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, dirigida por Guillermo Heras.
Don Juan, de Figueiredo, por la compañía Gente de Teatro, Venezuela, dirigida por Armando Gota.
La posadera, de C. Goldoni, por la Compañía de Acción Teatral, dirigida por Juan Antonio Hormigón.
Medora, de Lope de Rueda, por la compañía Tiempo Común, de Venezuela, dirigida por Hugo Márquez.
Dulcinea o la última aventura de don Quijote, de Selvagem, por la compañía Os Comediantes, Portugal, dirigida por Moncho Rodríguez.
Canto della terra sospesa, de Ruzante, por la compañía Pupi e Fresedde, Italia, dirigida por Angelo Savelli.
Sacramentus, por la compañía Tiempo Común, Venezuela, dirigida por Hugo Márquez.
Animal farm, de G. Orwell, por el National Theatre, Gran Bretaña, dirigido por Peter Hall.

Talleres

Comedia dell'arte, por el TAG de Venecia.
Dramaturgia, por Guillermo Heras.
Teatro de calle, por la compañía Tiempo Común.

VIII Jornadas

Tema: *Estructura teatral de un mito: Don Juan.*
Coordinan: Ricard Salvat y Domingo Miras.
Ponencias: Pilar Palomo, Alfredo Hermenegildo, Angelo Savelli, Jesusa Rodríguez, Aurora Egido, Antonio Gala, Mauricio Molho, Stefan Tánev, Urzula Arzyk-kröl, Torrente Ballester y Domingo Pérez Minik.

"El Hospital de los Locos" de Zampanó. (Foto: Fernando Suárez). En la página siguiente, tres momentos del "Mahabharata" de Brook.

II FESTIVAL DE OTOÑO (Comunidad Autónoma de Madrid)

Dirección: Pilar de Yzaguirre y José Luis Ocejo.
Organiza: Comunidad Autónoma de Madrid.
Presupuesto: 225 millones de pesetas.
Fecha de celebración: 21 de septiembre al 1 de noviembre de 1985.

Si la primera edición del Festival de Otoño estuvo marcada por una fuerte presencia de la música, este año ha sido el teatro quien ha soportado mayor responsabilidad artística. Las cifras arrojan un balance altamente positivo: 225 millones de presupuesto han hecho posible 142 representaciones a lo largo de cuarenta y dos días. Sólo una de las funciones programadas tuvo que suspenderse: el concierto que iba a ofrecer Nina Hagen, la artista que dejó la ópera por el rock, el 19 de octubre. El total de asistentes a los distintos espectáculos ascendió a 250.000, si bien muchos de ellos repitieron asistencia, atraídos por la sugerente cartelera.
No faltaron tampoco las críticas. Las hubo fundamentalmente referidas a la profusión de acontecimientos —pues algunos de ellos no pueden calificarse de otra forma— en tan corto espacio de tiempo y a algunas dificultades que surgieron en lo tocante a la adquisición y distribución de localidades. En lo que todos los medios de comunicación, críticos incluidos, coincidieron fue en el aplauso por la alta calidad de los espectáculos, fundamentalmente en los apartados de teatro y danza.
A pesar de que la danza no será centro del festival hasta la tercera edición, en esta segunda estuvo magníficamente representada. Aparte del rigor y el sabor técnico del Dance Company of Harlem, pasaron por Madrid los dos más grandes de la danza contemporánea, clásicos ya en esta disciplina artística: Merce Cunningham y Pina Bausch. El primero con una danza conceptual y la segunda con una danza casi teatral, de matices expresionistas, hicieron las delicias de un público que tuvo la oportunidad de admirarlos por primera vez. Los aficionados, poco acostumbrados a este tipo de propuestas, reaccionaron favorablemente, al contrario de lo que sucedió con Karole Armitage, alumna de Cunningham y enmarcada en un tipo de danza que los especialistas coincidieron en señalar como postmoderna.
La división de opiniones generada por la Armitage tuvo su correlato teatral con la presencia de Jan Fabre y *El poder de las locuras del teatro*, que ya fuera piedra de escándalo en el III Festival de Granada.
Wilson y Brook fueron las vedettes reales del festival. Wilson no obtuvo una respueta unánime para sus *The Knee Plays*, ópera contemporánea de lenta resolución, pero consiguió hacerse entender, lo que no es poco para un espectáculo que, a priori, estaba tan alejado de la sensibilidad de nuestro público. Su paso fue seguido con respeto.
Respeto, admiración, pasmo, locura, entusiasmo, genialidad. He ahí algunos de los adjetivos que subrayaron la presencia de Peter Brook y su monumental *Mahabharata*. Fue, sin ninguna duda, la gran estrella de la segunda edición del Festival de Otoño. Todos sabían que iban a ver algo sorprendente y comproba-

ron que la excelencia no era publicidad gratuita. Hombres de teatro, críticos, actores, aficionados, público poco asiduo, cultos y analfabetos, todos coincidieron a la hora de calificar al *Mahabharata* como una obra maestra. Ahí están las crónicas para quien las quiera consultar. Ahí, la enseñanza de ese viejo maestro del teatro que se llama Peter Brook. El Festival de Otoño, coproductor del *Mahabharata*, contó con una ayuda económica adicional para cubrir los gastos que ocasionó la presencia de este montaje: una entidad privada, el Corte Inglés. El hecho de ser la primera vez que se produce este tipo de cooperación en nuestro país justifica la cita de una casa comercial, cuya iniciativa fue favorablemente acogida en todos los medios.

Entre éxitos innegables y críticas a la concepción, el Festival de Otoño de Madrid ha terminado por consolidarse como una magna muestra del arte de nuestro tiempo. Cerrada la segunda edición, ya se trabaja en la tercera, 1986, con la danza como protagonista.

Programa de teatro

Clementina (ópera de cámara), de L. Bocherini, con textos de Ramón de la Cruz. Adaptación del texto: Enrique Llovet. Dirección musical: José Ramón Encinar.

Teatro samurai (siglo XIV), por la compañía japonesa Takigi-Noh.

Antaviana, sobre textos de Pere Calders, por la compañía catalana Dagoll-Dagom, segunda formación.

Zotal, por la compañía catalana Vitore i Gina.

Teatro flamenco (¡Ay! Jondo y Flamenco Libre), compañía de Mario Maya (Andalucía).

I Semana de Teatro Español (siglo XVIII), varias representaciones coordinadas por Andrés Amorós.

Mahabharata, dramaturgia de Jean Claude Carrière, dirección de Peter Brook, coproducción del Centro Internacional de Creaciones Teatrales (CICT) y los Festivales de Otoño de Madrid, Aviñón, Francfort y Copenhague.

The knee plays (articulaciones), de Robert Wilson. Fragmentos de la ópera *The Civil Wars*, también del director estadounidense.

Teatraco, creación colectiva del grupo Cambaleo de Madrid.

El poder de las locuras del teatro, creación de Jan Fabre a partir de un cuento de Andersen y diversas óperas. Coreografía y dirección: Jan Fabre. Bélgica.

Última toma, de Leopoldo Alas, por la compañía La Tartana, de Madrid, dirigida por Carlos Marquerie.

Eco, creación colectiva del grupo Bekereke. País Vasco.

El cuervo graznador grita venganza, de Ernesto Caballero, por la compañía Producciones Marginales, de Madrid. Dirección: Ernesto Caballero.

Homenaje a García Lorca, poemas escenificados a cargo de la compañía El Rapsoda.

Don Ramón y su tiempo, por la Compañía Juan Rana.

Sinfonía para un caballero andante, por la Fundación Gombryowerich, dirigida por L. Gombryowerich (España).

Performances

Lightcopy, de J. H. Brut. (Finlandia).

Bifase Paquete original de C. Luna y C. P. de Diego.

Danza

Duet (The Watteau Duet), coreografía de Karole Armitage (EE.UU).

Programa de danza contemporánea: Doubles (música de Takehisa Kosugi), *Quartet* (música de David Tudor) y *Pictures* (música de David Berhman). Asesor musical: John Cage. Creación y coreografía de Merce Cunningham para la Merce Cunningham Dance Company (EE.UU.).

Bharatanatyam, danzas del sur de la India, por M. Sarukai (India).

Kathak, danzas del norte de la India, por B. Maharaj (India).

Café Müller, creación y coreografía de Pina Bausch para el Pina Bausch Tantheater (R.F.A.).

Voluntaries, Serenade y *Pájaro de fuego* (programa I).

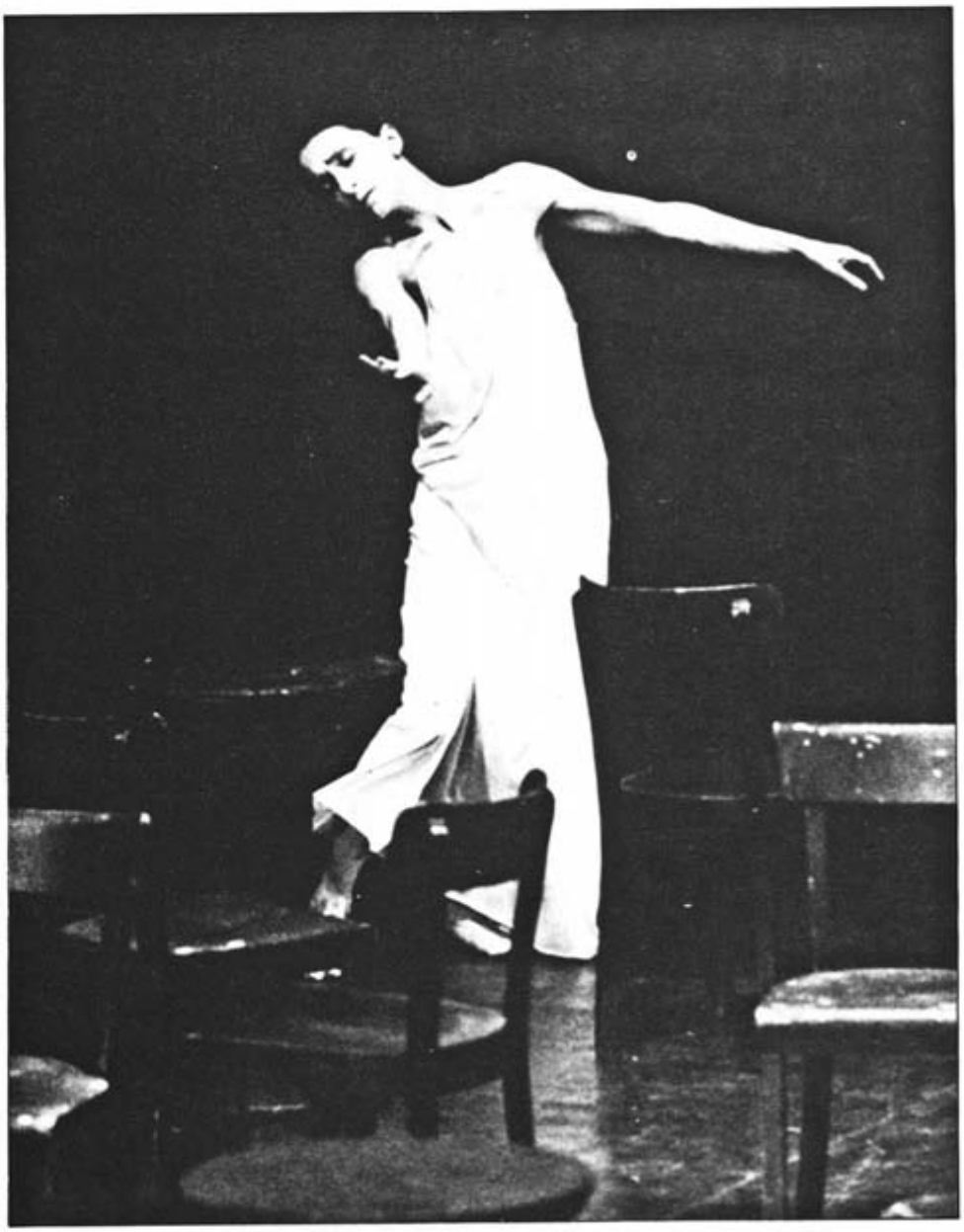
Troy game, El corsario, Un tranvía llamado deseo y *Cuatro temperamentos* (programa II), por el Dance Theater of Harlem, dirigido por Arthur Mitchell y Karel Shook (EE.UU.).

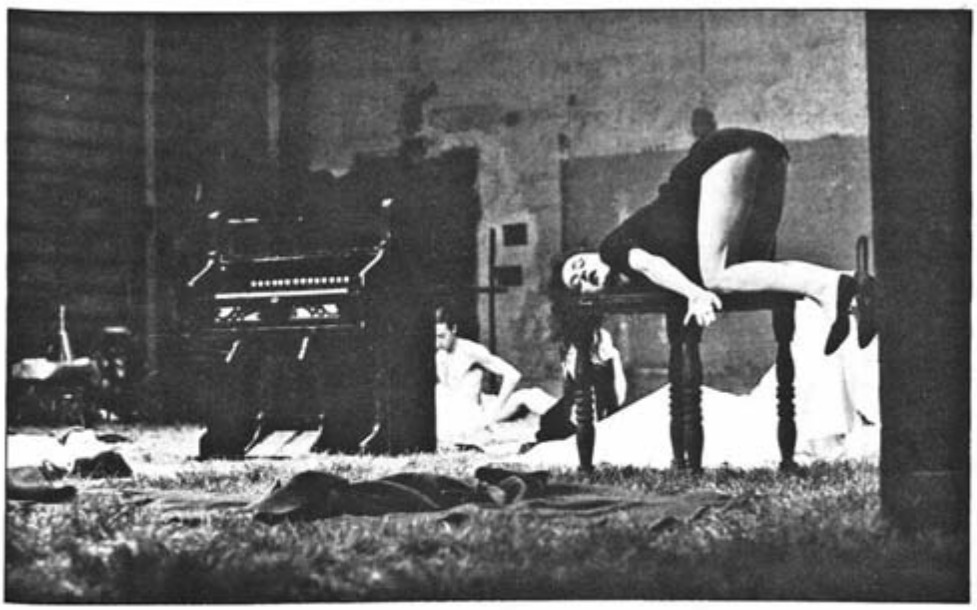
"MEMORIAL XAVIER REGÁS", 1985. CICLO INTERNACIONAL DE TEATRO

Organizador: Anexa Espectacles, S. A.
Patrocinador: Centre Dramátic de la Generalitat de Catalunya y Ayuntamiento de Barcelona.
Presupuesto: 60 millones de pesetas.
Celebración: Del 8 de octubre al 8 de diciembre de 1985.

Lo que representa en París o en Madrid el Festival de Otoño se traduce en Barcelona —circunscrito al ámbito teatral— en el Ciclo Internacional de Teatro, intitulado "Memorial Xavier Regás". La de 1985 fue la cuarta edición y presentó dos novedades fundamentales, con respecto a años anteriores, fruto de la experiencia y la necesaria autocrítica. La primera y más importante, en lo que a incidencia pública se refiere, es la ampliación del calendario: del 8 de octubre al 8 de diciembre. Dos meses de festival y sólo siete espectáculos programados permiten una mayor afluencia de público y evitan que —en la medida de lo posible, debido a los múltiples compromisos de algunas compañías— el "Memorial" se convierta en una muestra para la exclusiva degustación de los iniciados. Algunas compañías no han podido estar más allá de cuatro o cinco días, pero otras han permanecido en cartel alrededor de doce o quince jornadas.
La segunda novedad de esta cuarta edición estriba en la utilización de un nuevo espacio teatral que sumar al habitual del Teatro Romea. Se trata del Mercat de les Flors, convertido ya en nuevo teatro municipal. Precisamente en este nuevo espacio se dieron cita los espectáculos que venían precedidos de mayor aureola: el *Mahabharata*, de Peter Brook, y *1980*, de Pina Bausch. Con respecto a Peter Brook, la respuesta del público y crítica barceloneses no fue muy distinta a la cosechada entre el público de Madrid, en cuyo Festival de Otoño tuvo lugar su estreno en España. Todos coinciden en afirmar que se trata de una gran obra, casi el resumen de toda la sabiduría acumulada a lo largo de su vida por el señor Brook.
Pina Bausch, en cambio, presentó su última producción, *1980*, que no pudo llevar a Madrid por no tener fecha en su agenda, toda vez que el compromiso con el Memorial Xavier Regás era anterior al que contrajo con el Festival de Otoño de Madrid.
El título del montaje de la Bausch hace referencia al año de la muerte de su compañero en la vida y en el arte Ralf Borzick. La concepción del espectáculo remite a los sueños de la infancia, en lo que es ya una constante de los

"Café Müller" en Madrid y "1980" en Barcelona, trajeron la presencia de Pina Bausch por primera vez a los escenarios españoles.





trabajos de Pina Bausch, que pone su memoria al servicio del teatro-danza o danza-teatro, peculiar estilo de las creaciones de la alemana. En contraste con el montaje que de la Bausch se pudo ver en Madrid, *Café Müller*, estrenado en 1978, lo presentado en el Memorial Xavier Regás contiene una visión en la que el sentido del humor es un punto de vista fundamental. La frialdad y el dramatismo de *Café Müller* se sustituyen en *1980* por color, ironía, dolor y placer, sin que ello haya supuesto rebajar un ápice los densos contenidos de los trabajos de Pina Bausch.

Repitió visita el grupo austriaco Serapions Theater, dirigido por Erwin Piplits, que ya había triunfado el año anterior con el montaje titulado *Double and Paradise*. En esta edición presentó dos montajes: *Bal macabre* y *Pàtt*. La reacción de la crítica dejó sentir cierta decepción por lo que consideraron una atención exclusiva a la imagen, con secuencias reiterativas, inferior en calidad al *Double and Paradise*. No obstante, sorprendió su virtuosismo formal, la calidad de la técnica individual y los alardes escenográficos.

El T.A.G. de Venecia, que ya había presentado su *Re Cervo* en distintas plazas de la Península, trajo los aires de la Comedia dell'Arte con un espectáculo cargado de histrionismo y de la estilización que, según los críticos, recordaba ligeramente al Piccolo de Milán.

La Pockett Opera Company también repitió presencia. Si el año anterior logró un buen impacto con *Lucrezia Borgia*, este año sorprendieron con un "irreverente" montaje de *Der Vampir*, horror-ópera de Heinrich Marschner, con textos de Lord Byron y W. A. Wohlbrück. La Pockett Opera se caracteriza por una particular visión de la ópera, con montajes heterodoxos y una especial atención al trabajo de los actores.

Cerró el Memorial la compañía La Cuadra, de Sevilla, que presentó *Piel de toro*. En el que es su sexto montaje desde *Quejío*, estrenada en 1972. Salvador Távora, autor y director de la compañía, pretende trasladar al campo escénico los tiempos dramáticos reales del más arraigado ritual nacional: las corridas de toros. Un paso más en la lucha particular de este creador en contra de la manipulación folclórica de la cultura andaluza, basada en las necesidades de una equívoca política turística.

PROGRAMA

Il Re Cervo, de Carlo Gozzi, por la cooperativa T.A.G. de Venecia, Italia, dirigida por Carlo Boso.

Mahabharata, dramaturgia de Jean Claude Carrière, creado en el Centro Internacional de Creaciones Teatrales, Francia, y dirigido por Peter Brook.

Pàtt (V-Patt/V = V 2g h?), creación colectiva del grupo Serapions Theater, Austria, dirigido por Erwin Piplits.

Bal macabre, Serapions Theater, Austria.

Der vampir, horror-ópera de H. August Marschner, por la Pocket Opera Nurenberg (RFA).

1980, de Pina Bausch, por el Tanztheater Wuppertal, RFA, dirigido por Pina Bausch.

Piel de toro, de Salvador Távora, por el grupo La Cuadra, de Sevilla, dirigido por Salvador Távora.

ART/PISTA 85 FESTIVAL D'ESTIU DE MATARÓ

Organiza: Grup Xalox.
Colabora: Patronat Municipal de Cultura de Mataró.
Del 20 de junio al 20 de julio.

PROGRAMA

La Claca. Gresca de San Juan. La Festa. El laberinto. La flor romanial. Las aventuras de Hércules en la Atlántida.

Pepe Rubianes. *¡Ño!*

Esperpento (Sevilla). *Flasch.*

Centro D. Galego. *Os vellos non deben de namorarse.*

La Fura dels Baus. *Accions.*

Vitore i Gina. *Zotal.*

Teatre Curial. *Blanc.*

Los Hijos del Caos. *El futuro está servido.*

Dagoll-Dagom. *Antaviana.*

CAMPANYA MUNICIPAL D'ESPECTACLES. PRIMAVERA 85

Tarragona. Del 21 de marzo al 22 de junio. Organiza: Subárea de Cultura del Ayuntamiento de Tarragona, con la colaboración de la Asociación de Personal de la Caixa de Pensions.

PROGRAMA

Brau Teatre. *Sistema solar.*

L'Amanida Mobil (Vic). *Diablegs.*

Vol Ras (Barcelona). *Fligth.*

El Rusc (Manlleu). *Víctimes del deure.*

El Globus (Terrasa). *El casament dels petits burgesos.*

Gestikulus Teatre (Barcelona). *Gestikulus I.*

Christian Atanasiu Mim. *La tarántula.*

La Vitxta (Reus). *La casa de Nines.*

2.º CAMPAÑA DE TÍTERES DE ALICANTE

Organiza: Concejalía de Educación y Cultura del Ayuntamiento de Alicante.
Del 5 al 26 de mayo de 1985.

PROGRAMA

La Canalla. *Pasacalles.*

Diamante y Rubí. *Pedro y el lobo. Moros y cristianos.*

La Bicicleta. *El baile de los fantasmas. El desierto de Populumpú.*

Calderilla. *Violín, triste violín.*

Bambalina. *El dragón rojo de Roseville.*

Los duendes. *Titirijuego.*

Teatro Bufo. *Ñic-Ñac.*

Titelles Naip. *Buen viaje caperucita.*

CERTAMEN JUVENIL DE TEATRO CONTEMPORANEO DE LEON

Organiza: La Junta de Castilla y León.
Del 13 al 19 de mayo de 1985.

PROGRAMA

Trebejo. *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón.*

Rofres. *Don Juan Tenorio.*

Taller de Teatro. *El mundo de las tablas.*

Mutis. *La dama del alba.*

Joana Pimentel. *La gallina ciega.*

Compañía Primera Emoción. *Esta monja.*

San Juan de Baños. *Los inocentes de la Moncloa.*

Pierrot. *Súper Tot.*

Ocellum Duri. *Qué bollo es vivir.*

Kratos. *El reclinatorio.*

Test. *Cuento de Brocelandia.*

Virgen del Espino. *Los mártires de Alcalá.*

La Hormiga. *Balada para tres inocentes.*

Andrés Laguna. *Petra regalada.*

La Tarasca. *La calle.*

VII CERTAMEN NACIONAL DE TEATRO ARCIPRESTE DE HITA

PROGRAMA

Cronopios (Madrid). *Céfiro agreste de olímpicos embates.*

Taller Municipal de Teatro de Parla (Madrid). *Comedia repugnante de una madre.*

Génesis Teatral Turo de la Peira (Barcelona). *Historia de un pechicidio.*

Teatro Experimental Independiente (Zaragoza). *El beso de la mujer araña.*

Arlequín, Centro Experimental de Arte Dramático (Ciudad Real). *Ritornello.*

Teatro Estudio de Gijón. *Marea blanca.*

III CERTAMEN NACIONAL DE TEATRO CIUDAD DE ÁVILA

Del 17 al 22 de octubre de 1985.
Organiza: Asamblea de Teatro Abulense y el Ayuntamiento.

PROGRAMA

Tramoya (Gijón). *Caballito del diablo.*

Ateneo de Madrid. *La comedia nueva o el café.*

Zascandil (Madrid). *Sí, quiero.*

Contrapunto (Madrid). *Pic-Nic.*

Teatro del Alba (Zaragoza). *Frankestein.*

Geroa (Bilbao). *El casamiento.*

II CONCURSO DE TEATRO AMATEUR CIUDAD DE TARREGA

Del 16 de marzo al 25 de mayo.
Organiza: B.A.T. (Benéfica Agrupación Teatral).

PROGRAMA

Cercle Dramátic Talia de Lleida. *Sis i la rata.*

El Truc Companya de Teatre de Barcelona. *Escola de marits.*

Companya Enric Borras del C. P. Sant Feliú de Llobregat. *Baixos fons.*

Patronat de Turisme de Vilanova i la Geltrú. *Com si fos un tros de vida.*

Joventut Artística de Calella. *Agnus Dei.*

Lira Vendrellenca del Vendrell. *La filla del mar.*

Club Elena, Agrupació Congres de Barcelona. *El pobre viudo.*

Grup Teatral Esplai de Piera. *Fi de setmana amb senyora.*

Circol Catolic de Badalona. *Siete gritos en el mar.*

Els Nois Alegres. *Un pagé de Barcelona.*

V CONVOCATORIA DE TEATRO DE ALMERÍA

Del 1 al 6 de enero de 1985.
Organiza: Axioma y la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Almería.

PROGRAMA

Vitore i Gina. *Zotal.*

El Gato Negro. *Hibernia.*

Pedro y Pablo.

Dos Duros. *Sueños y recuerdos.*

Jimmy Ríos. *No pienso decir nada.*

Abba. *Llueva, nieve o haga sol.*

Tortell Poltrona. *Bogeries.*

Bambalina. *Moviscopi.*

Nubes de Margerit. *En concierto.*

Manuel Barceló. *La tigresa y otras historias.*

VI ENCUENTRO DE TEATRO DE ALICANTE

Del 2 al 14 de septiembre de 1985.
Organiza: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Alicante.

PROGRAMA

Teatro de la Diputación de Valencia. *Fiestaristófanes.*

Teatro de la Ribera. *Trifulca en Venecia.*

Curial Teatre. *Blanc.*

Teatro Cámara de Madrid. *Las picardías de Scapín.*

Pepe Rubianes. *¡Ño!*

Corral del Príncipe. *Anfitrión.*

Compañía de Nuria Espert. *Salomé.*

Els Comediants. *Alé.*

El Tricicle. *Exit.*

T.A.G. de Venecia. *El rey ciervo.*

Dagoll-Dagom. *Antaviana.*

ENCUENTROS DE TEATRO PARA JÓVENES EN RENTERÍA

14 de mayo de 1985

PROGRAMA

Gota. *Simboblues.*

Canciller Ayala de Llodio. *Doña Rosita la soltera.*

Atelier. *Dantería.*

Kataminus. *Rebelión en tierra caliente.*
Getxo. *El juglarón.*

X FESTIVAL DE TEATRO AFICIONADO DE VILLACAÑAS

Organiza: Ayuntamiento de Villacañas (Toledo).
Del 3 al 25 de mayo de 1985.

PROGRAMA

Teatro del Matadero (Murcia). *¡Oh papá, pobre papá!*
Teatro a trote (Valencia). *La mar se te trague.*
Cronopios (Madrid). *Céfiro agreste de olímpicos embates.*
Grupo Ático (Madrid). *Los inocentes de la Moncloa.*
Teatro del Hoyo (Sax. Alicante). *Los forjadores del imperio.*
La Troya (Villarrobledo. Albacete). *Romancero secreto de un casto varón.*
Teatro Estudio de Gijón (Asturias). *Marea blanca.*
Taedra (Madrid). *¡Esto es teatro!*
El Candil (Talavera de la Reina. Toledo). *De la riqueza al poder.*
Producciones Filadelfia (Madrid). *Proavitoi.*

VI FESTIVAL DE TEATRO CIUDAD DE PALENCIA

Del 16 al 27 de septiembre de 1985.
Organiza: Ayuntamiento de Palencia a través del departamento de Cultura.

PROGRAMA

Pupi & Fredsedde (Florencia). *Canto della Terra Sospesa.*
Caroca (Cantabria). *Las cucarachas.*
Els Joglars (Cataluña). *Gabinete Libermann.*
Teatro do Atlántico (Galicia). *Xoana.*
Vitore i Gina (Cataluña). *Zotal.*
C. D. de la Generalidad de Valencia. *Don Juan, Don Juan.*

VI FESTIVAL DE TEATRO DE LOGROÑO

Del 8 al 20 de septiembre de 1985.

PROGRAMA

Compañía Nuria Espert. *Salomé.*
Pepe Rubianes. *¡Ño!*
El Tricicle. *Exit.*
Sheer Madness. *Napoleón* y *El retrato de Dorian Gray.*
Els Joglars. *Gabinete Libermann.*
Teatro Espronceda de Madrid. *La zapatera prodigiosa.*
Puppi & Fresedde. *Canto della Terra Sospesa.*
Esperpento. *Flach.*
Teatro Estable Navarro. *Abismo.*

XVII FESTIVAL DE TEATRO DE MOLINA DE SEGURA

Del 10 al 24 de septiembre de 1985.

PROGRAMA

Pepe Rubianes. *¡Ño!*
Histeria Teatro. *Urbanón.*
Teatre Curial. *Blanc.*
Vitore i Gina. *Zotal.*
Teatro de la Ribera. *Sangre en el cuello del gato.*
Heura Dansa. *Le ciel est noir.*
Teatro de Torino. *Nei segni dell Alveare.*
La Cuadra. *Piel de toro.*
Sheer Madness. *El retrato de Dorian Gray.*
G.A.D. *Ruinas romanas en la M-30.*
La Fura dels Baus. *Suz-o-Suz.*

II FESTIVAL DE TEATRO DE TORTOSA

Del 5 al 14 de julio de 1985.
Organiza: Ayuntamiento de Tortosa.

PROGRAMA

Vitore i Gina. *Zotal.*
C. Atanasiu. *La tarántula.*
Tortell Poltrona.
Teatro Fronterizo. *El primer amor.*
La Gabia de Vic. *Tot esperant Godot.*
Tracamundana.
Pepe Rubianes. *¡Ño!*
Curial. *Blanc.*
Sam Cannarozzi Yada. *Le bouclier magique. Ficellériés.*
G.A.T. (Hospitalet). *La tragedia fantástica de la gitana Celestina.*
Margrethe Hojlud. *L'Oeuf.*
El Tricicle. *Manicomic.*
Teatro de la Ribera. *Trifulca en Venecia.*
Pagliaci Inasi Rossi. *Enki e Luci.*
El Globus. *El casament dels petits burgesos.*
Els Joglars. *Gabinete Libermann.*
I.E.T. *Angorina o la festa de maig.*
Mas de la Solfa. *Foc a la metxa.*

FESTIVAL INTERNACIONAL DE SEGOVIA

Del 25 de julio al 4 de agosto de 1985.

PROGRAMA

Teatro Español de Madrid. *La casa de Bernarda Alba.*
Pupi & Fresedde. *Canto della Terra Sospesa.*
Ionesco a Escena.
Teatre Curial. *Blanc.*

II FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO CIUDAD DE LA LAGUNA

Abril-mayo de 1985.
Organizan: Consejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, Cabildo Insular de Tenerife, Ayuntamiento de La Laguna, Caja General de Ahorros de Canarias, Caja-Canarias.

PROGRAMA

Teatro Negro de Praga.
Centro Dramático Nacional.
Saltimbanqui Club de Clowns.
Momix Dance Theatre.
Zaranda Troupe de Cómicos.
Macunaíma. Teatro de Cámara C.B.A.

IV FESTIVAL INTERNACIONAL DE TÍTERES DE BILBAO

Organiza: Ayuntamiento de Bilbao.
Del 14 al 22 de diciembre de 1985.

PROGRAMA

Philippe Genty (Francia). *Round come un cube.*
Teatro del Carretto (Italia). *Blancanieves.*
Els Rocamora (Barcelona). *Air Mail.*
Teatrillo Móvil Riki-Rake (Tudela). *Pilindrajos bai.*
Peralta del Amo (Madrid). *Romance de la condesita.*
Rheinisch-Frederik Bergisches Marionetten Theater (Alemania). *El sastrecillo valiente y la vendedora de compota.*
Anna Cuticchio (Italia). *Orlando y Rinaldo. Las aventuras de Rugero y el águila blanca.*
Poppentejater Otto Vander Mieden (Holanda). *Señor Bolabolante.*

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TÍTERES DE SEGOVIA

Del 19 al 25 de abril de 1985.
Organiza: Junta de Castilla y León.

PROGRAMA

La Gaviota. *Pájaros y espantapájaros.*
Los Duendes. *Cosas de duendes.*
Moro. *Intervenciones estéticas sobre el paisaje urbano.*
Os Bonecos de Santo Aleixo. *Auto de la creación del mundo. Saiada comandada.*
Els Aquilinos. *Aquilino Maggi Circus.*
Le Theatre D'Animation du Verseau. *Les voleurs de soleil.*
Peralta-Del Amo. *Romance de la condesita. Frederick.*
Albrecht Roser. *Gustavo y su conjunto.*
Bululú. *Cara a cara.*
Abellis Magiska Teater. *Como una joya oriental.*
La Compañía Dos Duros. *Syr. magia y malabares.*
Grutelipo. *El monstruo peludo.*
Atracciones La Estrella. *Circo Malvarrosa.*
Corral del Príncipe. *Los milagros de Nuestra Señora.*
Los Títeres de Horacio. *El banquete de la zorra.*

Txotxonguillo. *El principito.*
El Teatro de la A. *La cima de la Atalaya.*
Teatro Popular de Muñecos y Máscaras. *De ciegos y caminantes.*
Teatro de Hilo. *El circo de hilo.*
La Marionettistica dei Fratelli. *El duelo de Orlando y Agricani.*
Els Rocamora. *La maleta.*
Marionetas La Universal. *Las doce maravillas del mundo.*

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TÍTERES DE ZAMORA

Del 26 de abril al 3 de mayo de 1985.
Organiza: Junta de Castilla y León, a través de la Consejería de Educación y Cultura.

PROGRAMA

Le Theatre d'Animation du Verseau. *Les voleurs de soleil.*
Bululú (Argentina). *Cara a cara.*
La Marionestística del Fratelli Napoli. *El duelo de Orlando y Agricani.*
Abellis Magiska (Suecia). *Como una joya oriental.*
Teatro del Hilo (España). *El circo de hilo.*
Grutelipo (España).

FESTIVAL INTERNACIONAL REUS 85

Del 4 de julio al 30 de agosto de 1985.
Organiza: Regidoría de Cultura del Ayuntamiento de Reus.

PROGRAMA

Serapions Theater (Viena). *Double & Paradise.*
T.A.G. (Venecia). *Il falso magnifico.*
Compañía Nuria Espert. *Salomé.*

I FESTIVAL DE TEATRO INDEPENDIENTE DE SAN SEBASTIÁN

Bajo el patrocinio del Centro de Atracción y Turismo de San Sebastián.
Del 10 al 24 de junio de 1985.

PROGRAMA

Bederen Bat. *Gure Herria.*
Geroa *El casamineto.*
Maite Agirre. *K.*
Tarima. *El mundo de los hermanos Valentín.*
Maskarada. *Pistolaren begi, zuri beltzak.*
Teatro de la Ribera. *Sangre en el cuello del gato.*
Troula. *Informe.*
Aula 6.
Hotel Monopol. del colectivo. G.A.T. *Tragedia fantástica de la gitana Celestina.*
La Tartana. *Última toma.*

V FESTIVAL RURAL ARAGONÉS DE TEATRO EN ALFAJARÍN

23 de febrero de 1985.
Organiza: Ayuntamiento de Alfajarín y la Asociación Cultural La Portaza.

PROGRAMA

Mataraña. *La gata sobre el tejado de Zinc.*
Brabante. *Espejo para dos mujeres.*
Ta.ma.co.ma.te. *Julieta tiene un desliz.*
San Mateo de Gánlego. *Salsa picante.*
El Tambor. *No le busques tres piernas al alcalde.*
Bombolón. *Viva el duque, nuestro dueño.*
Agrupación Teatral de Sabiñánigo. *Amor en blanco y negro.*
Arse. *Los peces rojos.*
Babiunes. *La casa de Bernarda Alba.*
Monasterio de Rueda. *Milagro en la casa de los López.*
La Portaza. *¿Qué hacemos con los hijos?*

FESTIVALS TARRAGONA 1985

Junio, julio y agosto de 1985.

PROGRAMA

Centre Dramátic de la Generalitat. *Diari d'un boig.*
Els Joglars. *Gabinete Libermann.*
Dagoll-Dagom. *Antaviana.*
Coop. Teatral Puppi & Fresedde. *Canto della Terra Sospesa.*
Corral del Príncipe. *Anfitrión.*

V FIESTA INTERNACIONAL DEL TÍTERE. SEVILLA

Sevilla. Del 13 al 22 de diciembre de 1985.

PROGRAMA

Redoma (Sevilla).
Horse And Bamboo (Inglaterra).
Carátula (Córdoba).
Compañía de Marionetas (Málaga).
Luna de Papel (Granada).
Nube (Granada).
Albebarán (Sevilla).
Taller de Marionetas (Granada).
Teatro El Carreto (Italia).
Tinaja 7 (Sevilla).
Los Mongolos de la Muerte (Sevilla).
Las Marismas (Huelva).
Etcétera (Granada).
La Pupa (Sevilla).
Axioma (Almería).
Compañía Philippe Genty (Francia).
Cascabel (Sevilla).
Azahara (Jaén).
Tía Norica (Cádiz).
Compañía Peralta del Amo (Madrid).
Compañía Ana Cuticchio (Italia).
Teatro Miniatura (Polonia).

FIRA DE TEATRE DE TÁRREGA

Septiembre de 1985.
Organiza: Ayuntamiento de Tárrega.

PROGRAMA

Capsa Mágica. *El geni sense nom.*
Pau Riba. *Transnarcis.*
Vol Ras. *Streap-Tease.*
Pegasus. *Pegasus in concert.*
Mudances. *Mudances.*
A.T. Torino. *Irónicamente anni 40.*
Min le Brune. *L'aretatge d'Orestes.*
Molécula. *Collage.*
A. T. Torino. *Nai segni dell'alveare.*
Fils. *Fils al teatre.*
Pigeon Drop. *Where is the party?*
Pepe Rubianes. *¡Ño!*
Momento Danza. *Pel cami de Sha-Gri-La.*
Universal Comics. *Futuratus.*
Carles Santos. *La boqueta amplificada.*
Els Joglars. *Gabinete Libermann.*
Rosseland. *Ballavem i ballarem.*
Caravan. *Cor Plastersak.*

VII JORNADAS MUNICIPALES DE TEATRO DE OVIEDO

Del 2 al 12 de agosto de 1985.

PROGRAMA

Teatro de Títeres La Tartana.
Ballet Contemporáneo de Madrid.
Pepe Rubianes.
Teatro de la Ribera. *Sangre en el cuello del gato.*
Candilejas (Oviedo). *El refajo de la Celestina.*
Teatro del Norte. Malas noticias acerca de mí mismo.

I MOSTRA DE TEATRE VILLA DE PERTRER (Alicante)

Del 26 de octubre al 9 de noviembre de 1985.

PROGRAMA

Geroa. *El casamiento.*
Arenal. *La casa de Bernarda Alba.*
Ruperto Chapí. *Vamos a contar mentiras.*
Zascandil. *Sí, quiero.*

I MOSTRA DE TITELLES A LA VALL D'ALBAIDA

Del 22 al 31 de julio de 1985.
Organiza: Bambalina Titelles. Patrocinan: Ayuntamientos del Vall d'Albaida.

PROGRAMA

Títeres Fábula (Murcia). *Piter Trip.*
Obradoiro de Títeres e Marionetas Tanxarina (Redondela. Pontevedra). *Un, dous, catro... 24; Mariquiña ten un gato.*
Los Títeres de Horacio (Madrid). *El banquete de la zorra.*
Teatro Buffo (Valencia). *De película a Bruixiwood.*

Els Farsants (Barcelona). *El cabaret elástic.*
Els Aquilinos (Barcelona). *Aquilino maggi circus.*
Grupo de Teatro La Violeta en el Espejo (Córdoba). *Pelusina en el escenario fantástico.*
Bambalina Titelles (Albaida. Valencia). *Moviscopi.*
L'Entaulat Teatre (Valencia). *El gegant del Romaní.*
Teatre de Sac (Barcelona). *Llengües.*

MUESTRA DE TEATRO ABULENSE

Del 8 al 15 de diciembre de 1985

PROGRAMA

Jufra. *La ratonera.*
Xenius. *Antes del desayuno. Sobre el daño que hace el tabaco.*
Máscara. *Sombras de sueño.*
Bululú. *Danza farsesca de los vagabundos.*
Teatro de la Nada. *Castellana, ofrécese.*
La Zaraila. *Farsalia.*
Carátula. *El cartero del rey.*
Primera Emoción. *Esta monja.*

V MUESTRA DE TEATRO CIUDAD DE CIEZA

Del 14 al 19 de agosto de 1985.
Organiza: Instituto Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cieza en colaboración con el INAEM del Ministerio de Cultura.

PROGRAMA

Geroa (Vizcaya). *El casamiento.*
C. T. del Teatro Espronceda 34. *La zapatera prodigiosa.*
Els Joglars (Cataluña). *Gabinete Libermann.*
Grupo D'Acció Teatral (Cataluña). *La tragedia fantástica de la gitana Celestina.*
Teatro Libre (Madrid). *Del laberinto al treinta.*
Pepe Rubianes. *¡Ño!*

III MUESTRA DE TEATRO CORDOBÉS

Del 29 de octubre al 3 de noviembre de 1985.
Organiza: Ayuntamiento de Córdoba, con la colaboración de la Asociación de Teatro Cordobés Andrés José Cruz.

PROGRAMA

Grupo de Teatro Universitario. *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín.*
Trápala. *Aquí no paga nadie.*
Trabajo Teatral. *Los forjadores del imperio.*
El Grillo Verde. *El beso de la mujer araña.*
La Violeta en el Espejo. *Pelusina en el escenario fantástico.*
Carátula. *Las aventuras de un juego.*

I MUESTRA DE TEATRO DE AFICIONADOS DE LA PROVINCIA DE CÁCERES

Organiza: Asociación Cultural "La Encina", con el apoyo económico de la Comisión de Cultura Municipal del Ayuntamiento de Cáceres, la Junta de Extremadura, la Diputación Provincial de Cáceres y la Institución Cultural "El Brocense".
Del 15 al 20 de noviembre de 1985.

PROGRAMA

Cámara y Ensayo (Coria).
La Farándula Mágica (Valverde de la Vera).
Jachas (Torrejoncillo).
Los Ángeles (Torrecilla de los Ángeles).
García Lorca (Cáceres). Perteneciente a la Asociación Cultural La Encina.

III MUESTRA DE TEATRO DE AFICIONADOS EN PEDROÑERAS

Organiza: Ayuntamiento de Pedroñeras y el Centro Cultural Miguel de Cervantes.

PROGRAMA

Fuegos Fatuos (Guadalajara). *Magia roja.*
Enea (Puertollano). *El Plauto.*
Miguel de Cervantes (Las Pedroñeras). *El Gran Teatro del Mundo.*
Pandora (Villarrobledo). *Los buitres.*
Astrana Marín (Cuenca). *A la caza del Snark* e *Historia de Till o Hoyles Pijes.*

IV MUESTRA DE TEATRO DE ALMERÍA

Del 1 al 6 de enero de 1985.
Organiza: Axioma, en colaboración con el Ayuntamiento de Almería.

PROGRAMA

Teatro de la A. *Rompemuñecos. El mejor de los tesoros.*
Els Aquilinos. *Aquilinos Maggi Circus.*
Tartana. *Ciudad irreal.*
Libélula. *Mosaico. Imágenes.*
Banda Osiris. *Banda Osiris di Giorno. Banda Osiris di Notte. Parata.*
Bekereke. *Al fondo, a la derecha.*
A Trote. *La mar se te trague.*
Johannes Vardar. *Arkade.*

II MUESTRA DE TEATRO DE CALLE DE RENTERÍA

Del 23 al 29 de septiembre de 1985.
Organiza: Zingili Zangala.

PROGRAMA

Xauli. *Buscando la calle.*
Atelier. *Cándido.*
Zingili Zangala. *Kontzertu Orkiastikoa.*
Titiriteros de Sebastopol. *Bost axola.*
J. Vázquez. *De la ordinaria locura.*
El Arca. *Sueño de un barrendero.*

II MUESTRA DE TEATRO DE TORREVIEJA

Torrevieja. Del 15 al 20 de diciembre de 1985.
Organiza: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Torrevieja.

PROGRAMA

L'Om- Teatre (Valencia). *Noche profana y pírica.*
Teatro Mix (Formentera). *Maruja la calva.*
Compañía de Florinda Chico (Madrid). *Mi tía y sus cosas.*
Teatro Universitario de Murcia (Murcia). *La gatomaquia.*
La Carátula (Elche). *Esperando a Godot.*
Grupo Teatro Arlequín (Torrevieja). *Samarkanda.*

III MUESTRA DE TEATRO JUVENIL. ORENSE

Del 21 al 25 de mayo de 1985.
Patrocinado por la Delegación en Orense de la Consellería de Turismo, Juventud y Deportes de la Xunta de Galicia.

PROGRAMA

Carballeira All Star. *Historia de Ramón Lamote.*
Instituto Bivalente de Allariz. *Asamblea Xeral.*
Mimo 6. *O xigante Gandulfo.*
O Couto. *Petición de man* y *Salaios dun vello labrego.*
Amizade de F. P. de Carballeria. *Farsa das zocas.*
I.B.M. de Couto. *Tiempo de 98.*
Agarimo. *Marcha da terriña.*
Solpor. *A boda do esgaranello.*
Mimo Anyo.

VI MUESTRA DE TEATRO PROFESIONAL EL EJIDO

El Ejido. Del 18 al 18 de junio.
Organiza: Cooordinadora de Teatro. Patrocinan: Ayuntamiento de El Ejido, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Diputación Provincial.

PROGRAMA

Teatro del Mediterráneo (Málaga). *Querido Molière.*
La Cuadra (Sevilla). *Piel de toro.*
Bekereke (Álava). *Al fondo, a la derecha.*
Teatro La Jácara (Sevilla). *La casa de Bernarda Alba.*

I MUESTRA DEL NUEVO TEATRO JOVEN ESPAÑOL CABUEÑES 85

Del 18 al 25 de julio en Gijón y Avilés.
Organiza: El Instituto de la Juventud.

PROGRAMA

La Berenjena Escénica (Mérida). *Mitología de bolsillo.*
Noctámbulos (Madrid). *Pasión.*
Scri (Madrid). *Cyborg.*
Vianants (Valencia). *Vianants.*
Teatro Bajo la Arena (Madrid). *Cuadro sin numerar.*
La Sabina (Madrid). *La noche de Sabina.*
Bao Teatro (Sevilla). *Karmen.*
Cingle Verd (Palma de Mallorca). *Big Bang.*
Trasgo (Asturias).
La Gotera (Asturias).

MUESTRA INTERNACIONAL DE TEATRO DE OVIEDO

Del 22 al 29 de abril de 1985.
Organiza: Ayuntamiento de Oviedo, Ministerio de Cultura y Consejería de Cultura del Principado de Asturias.

PROGRAMA

Aurige Theatre (Francia). *Le borgne est roi.*
Sheer Madness (Reino Unido). *Napoleón y El retrato de Dorian Gray.*
Les 3 Gobbi (Francia). *Piece montee.*
Teatro Negro de Praga (Checoslovaquia). *La semana de los sueños.*
Brau Teatre (España). *Sistema solar.*

MUESTRA JUVENIL DE TEATRO DE LOGROÑO

Del 15 al 19 de abril de 1985.
Organizan: Instituto de la Juventud, Consejería de Educación, Cultura y Deporte de la Comunidad Autónoma de Rioja.

PROGRAMA

La Garnacha. *Ligazón, La rosa de papel* y *La cabeza de Bautista.*
Grupo del Colegio Nacional Duquesa de la Victoria. *El raterillo.*
Jacaranda. *El retablo de las maravillas.*
El Pozo. *Fuiste a ver a la abuela.*
Grupo del Colegio Nacional de Autol, Martín Gamero. *Retablo en tríptico de tiempo presente.*
Talia. *Los niños.*
Epidauro. *Delirium tremens.*

I MUESTRA NACIONAL DE TEATRO DE BURGOS

Del 9 al 30 de noviembre de 1985.
Organiza: Ayuntamiento de Burgos y el grupo de teatro Agora.

PROGRAMA

Zampanó (Madrid). *El hospital de los locos.*
Caroca (Santander). *Las cucarachas.*
Teatro Estable de Valladolid. *La danza de los muertos.*
Teatro del Alba (Zaragoza). *El rayo colgado.*
Agora. *La farsa y licencia de la reina castiza.*

XII MUESTRA NACIONAL DE TEATRO LAZARILLO

Manzanares (Ciudad Real). Del 13 al 21 de septiembre de 1985.
Organiza: Lazarillo, T.C.E.

PROGRAMA

La Chambra (Badajoz). *Misa negra.*
Teatro de Títeres El Tranvía (Madrid). *Dimes y diretes.*
La Mueca (Alcázar de San Juan). *Octavio César.*
G.A.D. (Madrid). *Ruinas romanas en la M-30.*
Perogrullo (Madrid). *A-las una, a-las dos, a-las...*
Caroca (Santander). *Las cucarachas.*
La Zaranda (Jerez de la Frontera). *Mariameneo, Mariameneo.*
Atalaya (Sevilla). *Pa jartarse de reí.*
Zascandil (Madrid). *Los cuernos de don Friolera.*
Bekereke (Virgala). *Eco.*
Lazarillo, T.C.E. (Manzanares). *El baile de los ardientes.*

III MUESTRA POPULAR DE TEATRO EN HELLÍN

Organiza: Ayuntamiento de Hellín.
L Del 5 al 10 de agosto de 1985.

PROGRAMA

Tarima (País Vasco). *El mundo de los hermanos Valentín.*
Teatro del Matadero (Murcia). *¡Oh, papá, pobre papá...!*
Tabanque-Imagen 3 (Albacete). *Antígona.*
Espacio Cero (Madrid). *Camaralenta.*

IV SEMANA DE TEATRO DE POLA DE SIERO

Julio de 1985.
Organiza: Servicio Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Pola de Siero.

PROGRAMA

Fuegos Fatuos. *Magia roja.*
Teatro Estable de Gijón. *Marea blanca.*
C.T. de Gerona. *El casamiento.*
T.E. Atalaya. *Pa jartarse de reí.*
Teatro del Norte. *Malas noticias acerca de mí mismo.*

VII SEMANA DE TEATRO DE SANTURTZI

Organiza: Ayuntamiento de Santurtzi.
Del 2 al 8 de diciembre de 1985.

PROGRAMA

Caroca (Cantabria). *Las cucarachas.*
Teatro de Títeres La Tartana (Madrid). *Última toma.*
Producciones Marginales (Madrid). *El cuervo graznador grita venganza.*
G.A.T. (Barcelona). *La tragedia fantástica de la gitana Celestina.*
Intervalo Teatro Estudio de Bilbao. *P-7.*
La Chambra (Extremadura). *Misa negra.*
Taupada Antzertaldea (Guipúzcoa). *Behin batean... ju, ju, ju...*
La Zaranda (Andalucía). *Mariameneo, Mariameneo.*

IV SEMANA DE TEATRO JUAN BERNABÉ

Del 21 al 28 de junio de 1985.
Organiza: Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Lebrija en colaboración con el grupo de Teatro Estudio Lebrijano.

PROGRAMA

La Cuadra (Sevilla). *Piel de toro.*
Atalaya Teatro Experimental Andaluz (Sevilla). *Pa jartarse de reí.*
Teatro El Globo (Sevilla). *Cuentos de la Alhambra.*
La Jácara Teatro (Sevilla). *La casa de Bernarda Alba.*
Geroa (Vizcaya). *Muerte accidental de un anarquista.*
Zascandil (Madrid). *Sí, quiero.*

SEMANA DE TEATRO LAS TORRES DE COTILLAS

Del 10 al 15 de diciembre de 1984.

PROGRAMA

Atem. *Aquí no paga nadie.*
Elitos. *Guanabacoa, Guanabacoa.*
Zarangollo. *La venganza de don Mendo.*
Tespis. *Vivir, para siempre, vivir.*
Tejuba. *El viejo celoso.*

III SEMANA DE TÍTERES Y MARIONETAS

Elda. Del 21 al 25 de octubre de 1985.

PROGRAMA

Cercle de Teatro. *El tesoro de Guardaloverde.*
Los Títeres de Fábula. *Píter-Trip.*
Bambalina. *Moviscopi.*
L'Entaulat Teatre. *El gigante de Romaní.*
Els Farsants. *Cabaret elástic.*

Premios

I CONCURSO DE OBRAS INÉDITAS DE TEATRE DE ALMACELLES
Concede la Agrupación Recreativa Cultural Almacellesca (ARCA).
— Premio de teatro a Manuel Güell i Barceló por su obra.
— Premio de cuentos, sainetes y monólogos a Joan Prats i Armengol por su obra *Havana Club.*

PREMIO DE TEATRO "APROPÓSITOS"
Que concede el Ayuntamiento de La Coruña.
— Rogelio San Luis por su obra *Dios los da y ellos... na Xunta.*

PREMIOS DE LA ASOCIACIÓN INDEPENDIENTE DE TEATRO DE ALICANTE (1984-85).
Concede la Asociación Independiente de Teatro de Alicante.
— Premio a la mejor actriz a Gemma Cuervo por su trabajo en *Casandra.*
— Premio al mejor actor a Toni Valero por su trabajo en *Gabinete Libermann.*
— Premio a la mejor dirección a Guillermo Heras por el espectáculo *Geografía.*
— Premio especial a Francisco Valladares.

PREMIO PARA OBRAS DE TEATRO "AYUNTAMIENTO DE ALEGRÌA"
Que concede el Ayuntamiento de Alegría (Guipúzcoa).
— "Ex aequo" para Luis Aramburu Altuna por su obra *Loila* e Imanol Elías Odriozola por su obra *Idazlearen erioa*

PREMIO DE TEATRO DEL CABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA
Concede el Cabildo Insular de Gran Canaria.
— Manuel Muñoz Gómez por su obra *Concierto en Santiago.*

PREMIO "CALDERÓN DE LA BARCA" PARA AUTORES NOVELES
Concede el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura.
— Desierto

XVII CERTAMEN DE TEATRO CIUTAT D'ALCOI PARA OBRAS EN VALENCIANO
Concede Rafael Insa (Alcoy).
— Toni Cabré por su obra *Oi?*

PREMIO CIUDAD DE BARCELONA DE ESPECTÁCULOS
Que concede el Ayuntamiento de Barcelona.
— Teatro Lliure por el espectáculo *Un dels ultims vespres de carnaval.*

PREMIO DE TEATRO DE AUTOR "CIUDAD DE LA LAGUNA"
Que concede el Ayuntamiento de La Laguna.
— Angel Camacho Cabrera por su obra *Querido rey Baltasar.*

PREMIO "CONSTITUCION" DE TEATRO
Concede el Instituto de Cooperación Iberoamericana.
— Jorge Díaz por su obra *Las cicatrices de la memoria.*

VII CONCURSO NACIONAL DE AUTORES DE TEATRO CORTO
Que concede la Agrupación Lírico-Dramática "Barahona de Soto" (Lucena. Córdoba).
— El premio "Barahona de Soto" y "Premio al mejor autor andaluz" a Salvador Enríquez Muñoz por su obra *El ascensor.*
— Accesit a Alfonso Jiménez Jiménez por su obra *El altar de don Antonio.*

VII PREMIO NACIONAL DE TEATRO "DIEGO SÁNCHEZ DE BADAJOZ"
Concede el Centro Dramático de Badajoz
— Joaquín Beltrán por su obra *La casa escondida.*

PREMIOS DE TEATRO "EL ESPECTADOR Y LA CRÌTICA"
Concede "El espectador y la crítica".
— Mejor obra de autor español: *La taberna fantástica,* de Alfonso Sastre.
— Mejor obra de autor extranjero: *Mahabharata,* de Peter Brook.
— Mejor dirección escénica: Gerardo Malla por *La taberna fantástica* y *Bajarse al moro.*
— Mejor interpretación femenina: Amparo Rivelles y Lola Cardona en *Hay que deshacer la casa.*
— Mejor interpretación masculina: Rafael Álvarez, "El Brujo", por *La taberna fantástica.*
— Mejor escenografía: Francisco Nieva por *El hotelito.*
— Mejor programación a Gustavo Pérez Puig por la del Teatro Maravillas.
— Mejor conjunto extranjero: C.I.C.T. que dirige Peter Brook.

PREMIO CIUDAD DE SEVILLA DE TEATRO "HERMANOS MACHADO"
Que concede el Ayuntamiento de Sevilla.
— Pedro Laín Entralgo por su obra *El empecinado.*

PREMIO "HOTEL ERCILLA" DE TEATRO
Que concede el Hotel Ercilla de Bilbao.
— Premio de interpretación a Magüi Mira por su trabajo en *Pareja abierta de par en par* y a Carlos Lucena por su trabajo en *Luces de bohemia.*
— Premio al mejor espectáculo teatral al grupo Tricicle por *Éxit.*
— Premio al mejor grupo del País Vasco a los grupos Karraka y Maskarada.

XIII PREMIOS DE TEATRO "LONG-PLAY"
Concede la discoteca Long-Play.
— Mejor espectáculo: *Ale,* de Comediants
— Mejor director: Miguel Narros por *El castigo sin venganza.*
— Mejor actriz: Verónica Forqué por *Bajarse al moro.*
— Mejor actor: Santiago Ramos por *La muerte de un viajante* y *Loco de amor.*
— Premio revelación en teatro a Sebastián Junyent, autor de *Hay que deshacer la casa.*

PREMIO "LOPE DE VEGA"
Concede el Ayuntamiento de Madrid.
— Desierto.

II PREMIO DE TEATRO RADIOFÓNICO "MARGARITA XIRGU"
Convocado por Radio Exterior de España y el Instituto de Cooperación Iberoamericana.
— A Pedro Martínez Larriba.

PREMIO DE INTERPRETACIÓN "MARÌA GUERRERO"
Concede el Ayuntamiento de Madrid.
— Ana Marzoa por su interpretación de *El castigo sin venganza.*

PREMIO DE TEATRO PARA NUEVOS AUTORES "MARQUÉS DE BRADOMÌN"
Que concede el Ministerio de Cultura y el Instituto de la Juventud.
— Sergi Belbel por su obra *Calidoscopios y faros de hoy.*

PREMIO MAYTE DE TEATRO (Temporada 84-85)
— José Carlos Plaza por la dirección de *La casa de Bernarda Alba.*

PREMIOS NACIONALES DE TEATRO
Concede el Ministerio de Cultura.
— Alfonso Sastre por *La taberna fantástica.*
— José Luis Alonso de Santos por *Bajarse al moro.*

PREMIOS NACIONALES DE TEATRO
Conceden la Generalitat de Catalunya y Diputación de Barcelona.
— Premio de interpretación a Josep Maria Flotats.
— Premio de dirección a Pere Planella
— Premio de escenografía a Mestres Cabanes
— Premio de actividades teatrales al fotógrafo Pau Barceló.
— Premio a título póstumo al crítico y ensayista Xavier Fábregas.
— Premio "Ignasi Iglesias" para textos teatrales inéditos a Jordi Teixidor por su obra *Mater magistra.*
— Premio "Josep Maria de Sagarra" para traducciones al catalán a Miquel Desclot por la traducción de *Les mamelles de Tirèsies.*
— Premio "Adriá Gual" para proyectos de montajes a Josep Maria Mestres por *Fantasio.*

PREMIO DE TEATRO "LA RÁBIDA"
Concede el Patronato del V Centenario del Descubrimiento.
— Premio a la difusión del teatro de su país en España a Carlos Miguel Suárez Radillo.
— Premio a la difusión del teatro hispano en América a José Antonio Rial.

PREMIOS TEATRALES DE RADIO ESPAÑA (Temporada 84-85).
Concede Radio España.
— Mejor obra teatral de la temporada: *Bajarse al moro.*
— Mejor actriz: *Encarna Paso.*
— Mejor actor: *Eusebio Poncela.*
— Mejor director: *José Tamayo.*

PREMIO INTERPRETACIÓN "RICARDO CALVO"
Concede el Ayuntamiento de Madrid.
— José María Rodero por su interpretación de *Luces de bohemia* y *El veneno del teatro.*

PREMIO "ROJAS ZORRILLA" DE TEATRO
Que concede el Ayuntamiento de Toledo y la Diputación Provincial.
— Eduardo Ladrón de Guevara por su obra *Volviste bisonte.*

PREMIO DE LA CRÌTICA SERRA D'OR
Que concede la crítica especializada de Barcelona.
— A Lluís Pasqual por *Un dels ultims vespres de carnaval,* que dirigió para el Teatre Lliure. Es la cuarta vez que este premio recae en la compañía catalana.

V EDICIÓN DEL PREMIO DE LA SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES
— Por la valoración y difusión de la obra de autores españoles a Lluís Pasqual, director del Centro Dramático Nacional.

PREMIO DE TEATRO "TIRSO DE MOLINA"
Concede el Instituto de Cooperación Iberoamericana.
— Jorge Díaz por su obra *Las cicatrices de la memoria.*

II PREMIO XOVE DE TEATRO INFANTIL
Que concede el Ayuntamiento de Xove.
— Emilio Legazpi.

Final de partida

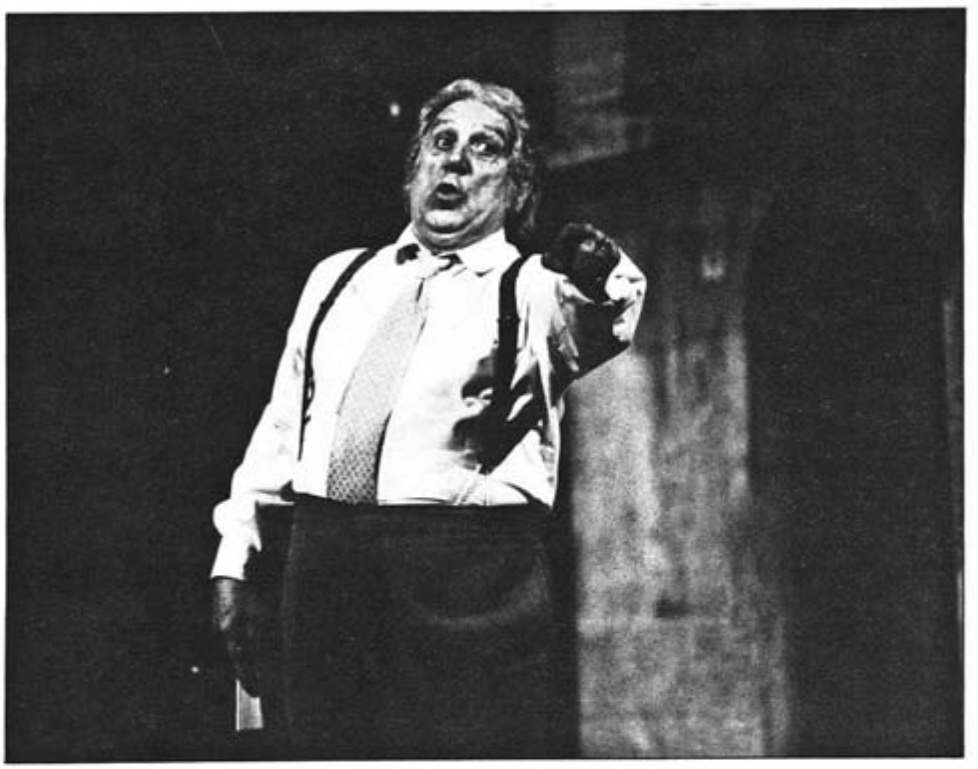
JUAN EMILIO ARAGONÉS

Nacido en Sabiñánigo (Huesca) en 1926, licenciado en Ciencias Empresariales, periodista y escritor, Juan Emilio Aragonés murió el 9 de octubre de 1985, después de haber padecido una larga enfermedad. Dedicado desde sus comienzos profesionales al teatro, ejerció la crítica en el diario "Informaciones", de Madrid, y en "La Estafeta Literaria", publicación de la que fue director. Pasó después a colaborar en el diario "Ya", donde estuvo hasta el año 1980. El año 1955 fue accésit del Premio Nacional de Literatura, casi un prólogo del Premio Nacional de Teatro que consiguió al año siguiente, por su labor en pro de este arte. Fue conocido poeta y renombrado ensayista, especialidad esta en la que destaca un interesante estudio de la obra de Bertold Brecht. Premio Argensola y Alcaraván de poesía, su labor literaria llegó a todos los géneros, desde el relato breve hasta el teatro, pasando por la poesía y el ensayo. Muy bien valoradas por crítica y público fueron sus dos antologías más destacadas: una sobre Jacinto Benavente y otra sobre Carlos Arniches.

JOSÉ BÓDALO

Doscientas películas, otras tantas obras de teatro, televisión, radio y tertulia en el Gijón, José Bódalo tuvo, hasta su muerte el 25 de julio de 1985, un excelente curriculum, aderezado por un "oscar" de Hollywood, que le alcanzó de soslayo, por su participación en la película de Garci *Volver a empezar.*

Bódalo llegó a España en 1947 como actor en la compañía de su madre, Eugenia Zuffoli, que representaba *La enemiga,* de Darío Nicodemi. Pasó después a trabajar en la compañía de Tina Gascó y más tarde en la de Amparo Rivelles. Su presencia en los escenarios y platós no ha tenido desde entonces solución de continuidad. De él se recuerdan interpretaciones memorables y de los más variados estilos. *El rey se muere* y *El rinoceronte,* de Ionesco; *Panorama desde el puente,* de Miller; *La verbena de la Paloma* (su último trabajo), *Coronada y el toro,* de Francisco Nieva, son algunos de los títulos que figuran en el haber de José Bódalo. Pero las interpretaciones que le han otorgado categoría y reconocimiento, aparte de la película de José Luis Garci, han sido: *Cañas y barro* y *Doce hombres sin piedad,* ambas en TVE (la última también en teatro); *La velada en Benicarló,* de Manuel Azaña, a las órdenes de José Luis Gómez, y *Misericordia,* de Galdós, también en teatro y en TV. El inolvidable "Mordejai", compañero inseparable de Benina, fue uno de los personajes más completos de cuantos interpretó. Bódalo lo abordó aportando una enorme ternura y una verdadera densidad.



José Bódalo en su última interpretación, Don Hilarión, de "La Verbena de la Paloma", en el Teatro de la Zarzuela. (Foto: Antonio de Benito).

NOEL CLARASÓ

La vena artística le venía a Noel Clarasó por línea paterna; era hijo del escultor Enrique Clarasó. El humor que impregnó su obra lo heredó de la distancia y la tranquilidad de espíritu que se respira en Alejandría, aquella Alejandría de principios de siglo, donde Noel Clarasó nació en 1902. En 1985, más que un hombre de teatro —disciplina que no fue la fundamental en la vida del artista—, murió un autor que rozó multitud de especialidades. Tras sus estudios de Derecho, Clarasó empezó pronto a crear literatura, unas veces de humor, otras veces novela o guiones de cine y televisión... incluso libros de jardinería. El mayor galardón de Clarasó en cuanto al teatro se refiere fue la consecución del premio Ciudad de Barcelona 1961, con la obra *El río crece.* Acusado generalmente de comicidad superficial, Noel Clarasó no dejó de practicar el humor en sus más de ciento cincuenta libros, sin contar las innumerables colaboraciones periodísticas.

SALVADOR ESPRIU

El día 22 de febrero de 1985 moría en Barcelona Salvador Espriu. Tiempo antes se sabía de su enfermedad. Los grandes nombres del país rendían un homenaje, quizá no deseado, al gran hombre de la literatura contemporánea. Otro homenaje, más humilde, anónimo, el de sus lectores, se dejaba pasear ante la capilla ardiente.

XAVIER FÁBREGAS

Pocos críticos de nada, y mucho menos de teatro, gozaron en vida del respeto del que gozó Xavier Fábregas, muerto en Palermo, donde pasaba sus vacaciones, el 10 de septiembre de 1985. Fábregas era un hombre preocupado por el hombre y sus tradiciones, por el arte, por la cultura, pero, por encima de todo, era un apasionado del teatro. Primero como autor, estrenó *Partits pel Mitg* en el Romea, en 1957. Su segunda obra, *Aquesta terra,* consiguió el premio Ignasi Iglesias en 1965. Tras dirigir algunos montajes sobre textos del dieciocho, pasó a desempeñar funciones de crítico teatral, que comenzó en "Serra d'Or" en 1967. El mismo cometido realizó en "Avui" en "La Vanguardia", y en la revista teatral "Pipirijaina", aparte de sus colaboraciones mensuales en la revista "El Público", del Ministerio de Cultura.

Pero con ser sobresaliente en su labor como crítico y comentarista, no lo fue menos la que desempeñó como investigador del teatro y la cultura catalana. Primero como profesor y luego como director de la biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona, es responsable de buena parte de la formación de muchos de los profesionales que hoy trabajan en este arte. También la Administración se benefició de sus servicios, pues estuvo a cargo del Servicio de Teatro de la Generalitat hasta 1981, año en el que dimitió por diferencia de pareceres con la Conselleria de Cultura.

La semblanza, aparte aspectos personales —de los que se han hecho eco los innumerables amigos que tuvo y mantiene—, se completa con la reseña de sus aportaciones en el campo de la ensayística, en el que destacan títulos como *Historia del Teatre Universal, Angel Guimerá, las dimensions d'un mito, Iconología de l'espectacle* y *El llibre de les besties,* una curiosa inmersión en la zoología fantástica catalana.

JOSE ANTONIO GIMÉNEZ ARNAU

Nació en Laredo, Santander, en 1921. Estudió Derecho en Zaragoza y Madrid, carrera que ejerció en el plano de las relaciones internacionales, como diplomático de carrera. El cargo más alto en esta disciplina fue el de embajador en Nicaragua. Su inclusión en el mundo de las letras pasa por la novela, el ensayo, el teatro y el periodismo, y por publicaciones en uno y otro lado del Atlántico.

La carrera teatral de Giménez Arnau conoce su máximo apogeo en los años cincuenta y primeros sesenta, si bien su última obra estrenada lo es en 1981: *Un hombre y un retrato.* Calificado por algunos como teatro de tesis, el de Giménez Arnau consiguió la cota máxima con la obtención del premio Lope de Vega en el año 1953, con la obra *Murió hace quince años.* Murió en 1985.

Xavier Fábregas, un silencio inesperado y una vida dedicada al teatro de Cataluña.

Siempre a caballo entre la poesía y el teatro, Espriu, que también cultivó la prosa, permanecerá en la memoria de la cultura como el poeta Salvador Espriu, cuya gran obra *La pell de brau* pasa por ser una de las más altas cotas de la poesía contemporánea. Para los hombres de teatro, Espriu es *Antígona, Primera historia d'Esther, Ronda de mort a Sinera, Una altra Fedra, si us plau* y *Gent de Sinera,* el montaje que Ricard Salvat realizó sobre sus textos.

Varias veces candidato al Premio Nobel de literatura, que nunca consiguió, alcanzó sin embargo el reconocimiento internacional con el premio Montaigne 1971. En 1972 fue Premio de Honor de las Letras Catalanas y, poco después, fue nombrado doctor "honoris causa" por las universidades de Barcelona y Toulouse. En 1980 se le concedió la medalla de oro de la Generalitat de Cataluña.

Salvador Espriu fue poco amigo de los premios, condecoraciones, vida social y reconocimientos públicos; para él no eran otra cosa que "obscenas expansiones de la vanidad". Recluido en un casi retiro voluntario, su obra refleja lo que fue su preocupación fundamental: el hombre. Pero esta reflexión siempre estuvo hecha desde una realidad concreta. En su caso, la postguerra civil (con la guerra como antecedente) y los dos polos de su existencia: España y Cataluña (Sepharad y Sinera). "Que Sepharad viva eternamente/en el orden y en la paz, en el trabajo/en la difícil y merecida libertad" fue su deseo.

MODESTO HIGUERAS

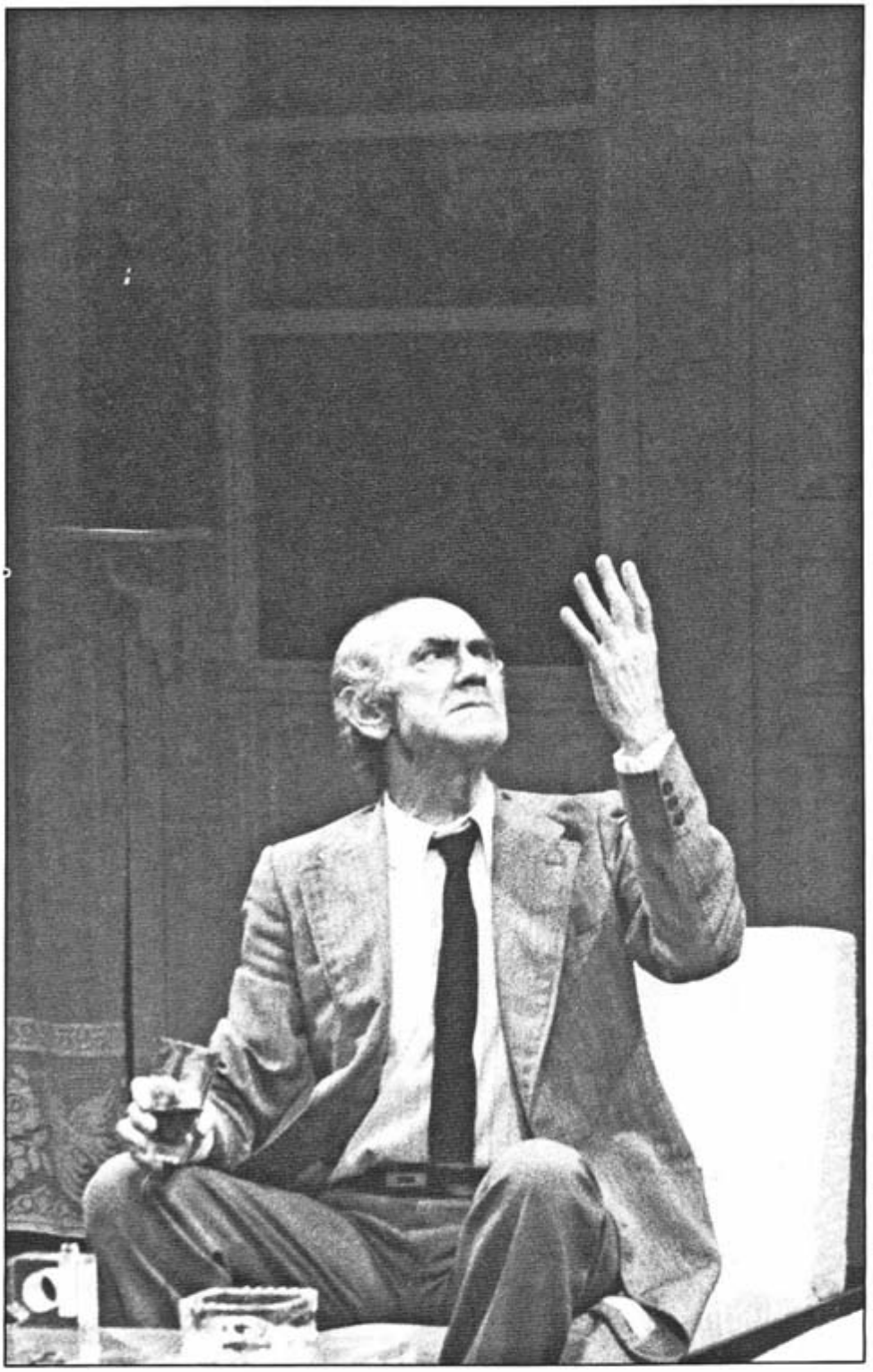
Entre 1902 y 1985 vivió para el teatro el director Modesto Higueras Cátedra, nacido en Santisteban del Puerto, Jaén. Su nombre aparece junto al de Federico García Lorca en la creación de La Barraca y en los comienzos del Teatro Español Universitario. Su actividad teatral se extiende más allá del océano. En la República Dominicana se hizo cargo de la reformación del Teatro Nacional y estuvo en su dirección en los primeros años cincuenta. En 1953 es nombrado director del Teatro Español de Madrid y, poco después, funda el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo. Perteneció a Radio Nacional de España en calidad de director del cuadro de actores, cargo que ocupó entre 1939 y 1966. A pesar de no haber ejercido jamás su carrera de Derecho, Modesto Higueras terminó por vincularse con el mundo de las cátedras: ocupó una de ellas, la de "Teoría y práctica de la interpretación" en la Escuela Oficial de Cine. En los últimos tiempos se hallaba separado de la práctica teatral, pero su labor ha permanecido en la memoria de multitud de actores y directores que dieron con él sus primeros pasos.

ISMAEL MERLO

A principios de la temporada 1984-85, concretamente el 10 de septiembre de 1984, a las diez de la mañana y víctima de un infarto de miocardio, murió Ismael Merlo. Unas horas antes había bajado el telón en el teatro Infanta Isabel de Madrid, donde Merlo interpretaba un personaje del último éxito de Buero Vallejo: *Diálogo secreto.*

Procedente de una familia siempre vinculada al teatro, Ismael Merlo pasó a ser maestro de actores, y como tal lo consideraron quienes empezaron con él y han terminado siendo grandes figuras del arte del actor. Para otros ha sido uno de los grandes del "teatro de actor", "un señor de la escena", etc. Sus comienzos hay que buscarlos muy lejos, en su Valencia natal el año 1934, pero su despegue como actor no se produce hasta 1941, año en el que participa en su primera película a las órdenes de Florián Rey: *Polizón a bordo.* A partir de ahí, ya sea como contratado o formando compañía propia, no ha dejado de trabajar y dar ejemplo de profesionalidad. El reconocimiento generalizado no le llega hasta sus últimos trabajos, calificados con entusiasmo por crítica y público. En este apartado cabe destacar su Bernarda Alba en *La casa de Bernarda Alba,* dirigida por Angel Facio; su participación sin texto en *El grito,* de Fernando Quiñones, o en *Petra Regalada,* de Gala, y el magnífico papel de la película de Saura *La caza.*

La muerte le sorprendió casi en el escenario, como si su calidad de actor no pudiera separarse ni en este caso de su calidad de hombre.



Ismael Merlo, su última presencia en un escenario, en la obra de Buero Vallejo "Diálogo secreto". (Foto: Bielva).

Índices

Títulos

A chorus line: 147.
A la conquista de la casa sin techo: 65.
A la diestra de Dios Padre: 95.
A gaivota do solpor: 201.
A por todas: 155.
A porta tancada: 203.
A puerta cerrada: 78.
A veces siento un algo mágico: 202.
Abismo: 130.
Abra: 210.
Accions: 137.
Agasallo de sombras: 98.
Agnus Dei: 113.
Agonía del difunto, La: 156.
Águila de dos cabezas, El: 199.
Águila de dos caps, L': 90.
Air mail: 200.
Aire de colores: 202.
Al derecho y al revés: 188.
Alataci: 109.
Alé: 109.
Altos fondos: 118.
Alló que tal vegada s'esdevingue: 169.
Amante de su señoría, La: 193.
Amantes de Beniel, Los: 72.
Amnesia: 73.
Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, El: 130, 141 y 201.
Andanzas de Payasín, Las: 181.
Anfitrión: 112.
Anselmo B: 101.
Antaviana: 118.
Antígona: 204.
Aquellos locos castizos: 181.
Aquí no paga nadie: 141.
Aspirina para dos: 145.
Auca del senyor Esteve, L': 223.
Auto de los Reyes Magos, El: 68.
Avaro, El: 109.
Aventura formidable del hombrecillo indomable, La: 69.
Aventuras de Blanqui y Negri, Las: 137.
Aventuras d'Hércules a l'Atlàntida, Las: 108.
¡Ay, Federico García!: 146.
¡Ay, Nicaragua!: 212.
Bajo y el alto, El: 126.
Barba del rei Barbut, La: 220.
Barnum: 184.
Basurero: El: 220.
Batalla de reines: 89.
Bella y la bestia, La: 168.
Berengena clowns: 81.
Berenar dels generals, El: 76.
Beso de la mujer araña, El: 133.
Bilbao, Bilbao: 157.
Blanc: 116.
Blanca doble, La: 185.
Boqueta amplificada, La: 86.
Bosque del arco iris, El: 168.
Boulevard Magenta: 82.
Boulevard Tardieu: 113.
Buenas noches, madre: 182.
Buenos: 165.
Bufaplanetes: 177.
Bufón malabarista y dos caballeros artistas, El: 175.
Buitres, Los: 176.
Bululú, El: 67.
Buscando la calle: 221.
Caballero de Olmedo, El: 85 y 179.
Caballito del diablo: 185 y 213.
Caderno de bitácora: 99.
Café de Chinitas: 124.
Caídos del cielo: 147.
Camarada oscuro, El: 208.
Camaralenta: 126.
Camino verde, El: 187.
Campo de Marte: 145.
Cándida: 196.
Cándido o el optimismo: 77.
Capullito de alhelí: 192.
Carabinas de Gastibeltza, Las: 168.
Carmen: 198.
Carmeta buscamis: 134.
Carnavalada: 78.
Casa de Bernarda Alba, La: 126 y 148.
Casa de Tocamerroque, La: 212.
Casament dels petites burgessos, El: 144.
Casamiento: 143.
Cascavuelo: 88.
Cascotyranus: 212.
Caso de la señora estupenda, El: 74.
Castillo de la Oca, El: 163.
Céfiro agreste de olímpicos embates: 113.
Celada fuerte, La: 204.
Celestina, La: 67.
Cenaremos en la cama: 191.
Ceremonia en el laberinto: 157.
Ceremonia ortopédica: 205.
Cianuro, ¿solo o con leche?, El: 148.
Cima de la Atalaya. ¿Sigue presa la princesa?, La: 64.
Cinematógrafo Nacional: 190.
Circ Perillos: 107.
Circo Makarroni: 107.
Ciudad irreal: 207.
Clicia: 124.
Coartada, La: 66.
Cofis-I-Mofis: 176.
Comedia Repugnante de una madre: 205.
Cómicos en la zarzuela, Los: 159.
Comicosis I: 117.
Concubina y el dictador, La: 75.
Conquistador o el retablo de Eldorado: 136.
Consensos d'en Nofre, Els: 221.
Contes, jocs i cançons: 134.
Contrafigura: 111.
Control de seguridad: 145.
Conversación con un hombre armario: 113.
Conversiones: 155.
Cornudo apaleado y el secreto bien guardado, El: 157.
Corsarias, Las: 184.
Corte del faraón, La: 76.
Criadas, Las: 172.
Crimen de Don Benito, El: 96.
Crimen del abanico, El: 88.
Crónica in vitro: 75.
Cruce sobre el Niágara, El: 148.
Cuando los niños no vienen de París: 149.
Cuatro adivinanzas, Las: 212.
Cubana's delikatessen: 115.
Cucarachas, Las: 87.
Cuentos del juglarón: 149.
Cuervo graznador grita venganza, El: 192.
Cyrano de Bergerac: 153.
Chica del asiento de atrás, La: 76.
Chocolate del loro, El: 199.
Dama duende, La: 179.
Dantería: 77.
Danza de los muertos, La: 131.
Danza del sargento Musgrave, La: 109.
¡Danza, Heracles! Tu destino es Tartesos: 77.
De aventuras por la luz: 216.
Decir sí: 72.
Delante del muro: 126.
Delfines, Los: 217.
Deria, T. T., El: 209.
Desapareció de Wendy, La: 91.
Deshollinador feliz, El: 146.
Diablegs: 73.
Dialegs: 181.
Diálogo secreto: 195.
Diari d'un boig: 91.
Discreta enamorada, La: 179.
Dr. Jekyll & Mr. Hyde: 135.
Don Gil de las calzas verdes: 179.
¿Dónde estás, Zambolino?: 215.
Doña Margarita: 130.
Doña Mariquita de mi corazón: 166.
Dos amores: 205.
Dos docenas de rosas rojas: 147.
Dos igual a uno: 191.
Dragón de tres cabezas, El: 212.
Duelo por los ases: 82.
Eco: 79.
Egregio Bagaje: 122.
Elsa de Gabrielli: 74.
Empresarios: 201.
En concierto: 170.
En la red: 122.
En un desierto los dos: 167.
¡Enagos meus!: 72.
Enemigo de clase: 88.
Enésimo viaje a Eldorado: 146.
Enfermo imaginario, El: 198.
Ensalada de bandidos: 197.
Entreacto: 211.
Entrepasos, Los: 89.
Envenenador público, El: 210.
Érase una vez... Almuñécar: 118.
Erotia y Menechmos: 222.
Es absurdo: 216.
Es medianoche en Alejandría: 141.
Escaparates: 73.
Escorial: 175.
Espada o prato: 157.
Espejo de avaricia: 85.
Esperando a Godot: 86.
Espíritu de sal: 202.
Estanquera de Vallecas, La: 179 y 181.
Esto es teatro: 205.
Estrategia per dos pernils: 147.
Eterna cenicienta, La: 216.
Eu, ti, el, nos, vos, eles: 201.
Exit: 214.
Experimentiras: 197.
Extraños poderes de tía Angustias, Los: 76.
Fabuloso Cirkus Ferencia, El: 145.
Fando y Lis: 176.
Farsa y licencia de la reina castiza: 205.
Farsas contemporáneas: 169.
Fausto, lenda aurea dos santos da montaña: 159.
Fedra: 166.
Fiestaristófanes: 121.
Flaca Rigol, digueu...: 175.
Flash: 129.
Flauta mágica, La: 161.
Follas novas: 98.
Fuenteovejuna: 122.
Fungus necáns: 75.
Gabinete Libermann: 104.
Gemelos venecianos, Los: 167.
Generalito, El: 129.
Geografía: 106.
Gigantudos y cabezantes: 82.
Glups: 119.
Gran magic cafeibol Pipa i Pip: 134.
Guadaña al resucitado: 205.
Gure Herria: 79.
Happy end: 213.
Hay que deshacer la casa: 73.
Hércules e o estabulo de Auxias: 201.
Hermano hombre: 189.
Hija de Hamlet, La: 181.
Hija del carbonero, La: 88.
Historia del mono que se convirtió en hombre: 205.
Historias para ser contadas: 174.
Historias per a riure: 181.
Historia triangular del amor loco de Pilatos, Secundina y Zorromoco: 170.
¡Hola Donald, adiós!: 86.
Hombre al agua: 167.
Hombre máquina, El: 78.
Hombre urbano, El: 69.
Hombrecillo, El: 121.
Homenaje a Federico García Lorca: 176 y 198.
Homo sapiens: 135.
Hospital de los locos, El: 221.
Hotel temporal: 177.
Huevos de Marti Molina, Los: 156.
Iaia, La: 107.
Impulsos: 156.
In memoriam: 75.
Informe: 215.
Indio quiere el Bronx, El: 83.
Inner voices: 181.
Inocencia castigada, La: 107.
Inocentes de la Moncloa, Los: 78.
Islas, islas: 75.
It'is raining: 141.
Japarata: 203.
Juegos a la hora de la siesta: 208.
Juegos de sociedad: 75.
Juicio al padre: 152.
Julieta tiene un desliz: 156.
K: 164.
Karmen: 78.
Kean: 93.
Kinesis: 69.
K.K.: 200.

Klotikas, estudio de acción y mimo corporal: 157.
Lanchas rápidas, Las: 85.
Larva furiosa, A: 159.
Lección y La cantante calva, La: 170.
Lindo don Diego, El: 179.
Listos para el desguace: 145.
Loca carrera del árbitro, La: 95.
Loco de humor: 178.
Lo que yo te diga: 213.
Luces de bohemia: 101.
Luna y yo, La: 167.
Llanto por Federico García Lorca: 84.
Madrid, claro que sí: 189.
Magia potagia: 201.
Malas noticias acerca de mí mismo: 170.
Mandrágora, La: 125.
Manos de Eurídice, Las: 197.
Mantis religiosa: 131.
Máquina de matar, La: 116.
Mararia: 85.
Mariameneo, Mariameneo: 221.
Marido de ida y vuelta, Un: 194.
Mari-Zarpa: 120.
Margot Follies 85: 185.
Maruja la calva: 169.
Más acá de el más allá: 165.
Medea es un buen chico: 107.
Médico a la fuerza: 218.
Médico a palos, El: 122.
Mendigos, Los: 109.
Metamorfosis, La: 202.
Metamorfosis: 146.
Mi querido Federico: 167.
Mi querido Molière: 168.
Mi tía y sus cosas: 136.
Milagro, El: 86.
Miles gloriousus: 121.
Misa negra: 117.
Misántropo, El: 116.
Mitología de bolsillo: 82.
Moko, loco bajito: 146.
Montaplatos, El: 169.
Mordaza, La: 208.
Morena clara: 95.
Morir de amor: 64.
Mosqueta, La: 146.
Movicospi: 78.
Mudo fantástico: 167.
Muerte de un viajante, La: 80.
Mujer en la ventana, Una: 216.
Mundo de los hermanos Valentin, El: 207.
Museo urbano: 69.
Nadal es temps de pau: 78.
Nata con nueces y un poco de fresas por si acaso: 177.
Navaja, La: 124.
Ni Blanca ni Neus: 212.
Nits Blanques: 174.
¡No corran, que es peor!: 190.
No hay burlas con Calderón: 103.
No hay función por defunción: 137.
No hay rey que para reinar reine: 71.
Noche de Sabina, La: 146.
Nuevo servidor, El: 75.
Número uno, El: 72.
¡Ñoñ!: 178.
Obit: 174.
Octavio César: 170.
Okapi, El: 174.
Ollo o Piollo, King-Kong: 86.
Ondas: 107.
Ópera del bandido, La: 205.
Orestiada, La: 128.
Otelo: 165.
Pa jartarse de reí: 77.
Padres abominables, Los: 203.
Palatos ha muerto, viva Palatos: 163.
Panache principino: 64.
Pancarta: 202.
Papajei: 107.
Paradoja del comediante, La: 113.
Pareja abierta casi de par en par: 163.
Parejas cruzadas: 131.
Parsifal: 176.
Paso a paso: 179.
Pasodoble: 86.
Pedro y el lobo: 202.
Pelusina en el escenario fantástico: 218.
Péndulo, El: 211.
Pequeña lágrima de media noche: 156.
Pequeño Frankenstein, El: 125.
Percha es-tress: 159.
Perfumes: 145.
Petición de mano. El oso: 205.
Pic-nic: 175 y 199.
Piel de los dientes, La: 206.
Piel de toro: 113.
Piel de toro de la zarzuela: 159.
Pista, La: 135.
Pitertrip: 212.
Pitos y flautas, cuchufletas y volteretas a dos pesetas: 204.
Plauto, El: 123.
Pluf el fantasmita: 85.
¿Pobres pero honrados o no pagamos?: 125.
Poesía porque sí: 203.
Polin, ejercicio para actores pobres: 211.
Por la riqueza al poder: 85.
Pots de nit: 181.
Post-Pluto y Neo-Carión: 217.
Preciosas ridículas, Las: 118.
Pregunta perduda o el corral del Lleo, La: 94.
Proceso a un espantapájaros: 208.
Prostitutas os precederán en el reino de los cielos, Las: 123.
Proavitoi: 135.
Puja't al carro: 111.
Púrpura de la rosa, La: 134.
¿Qué hacemos con los viejos?: 189.
¿Quieres recordar conmigo?: 213.
Quijote libertado, El: 135.
¡Quin Cop!: 170.
Quinta máquina: 78.
Quinto cielo, El: 133.
Ragnarok, 145.
Rayo colgado, El: 69.
Rebelión en presidencia: 188.
Recordando a Federico: 78.
Re-doblando: 166.
Rei aborrecido, O: 159.
Reino que voló, El: 120.
Ritual: 73.
Rock and Clown: 216.
Roig i el blau, El: 169.
Romancero secreto de un casto varón: 205.
Ronda, La: 71.
Ruidos en la casa: 198.
Ruinas romanas en la M-30: 140.
Runaways: 186.
Salmo roto-poetas de la paz: 82.
Salomé: 173.
Salvad a los delfines: 123.
Sambhu mimo: 202.
Sangre flamenca: 76.
Sangre nocturna: 213.
Sangre del tiempo, La: 103.
Sangre en el cuello del gato: 199.
Sarah, el ocaso de un sol: 165.
Se armó la revolución: 144.
Secret dels escarabats blancs, El: 216.
Secretos de familia: 211.
Secretos de un cubo: 75.
Segunda oportunidad, La: 76.
Seis por dos... ¡Acción!: 174.
Señoras, putas y criadas: 109.
Severa vigilancia: 213.
Sí al amor: 157.
Sí, quiero: 222.
Silver Duet's show: 79.
Sin abuso de desesperación: 113.
Sin alas ni libros: 215.
Sistema solar: 82.
Snoopy: 184.
Sol y sombra: 78.
Somni de Bagdad, El: 211.
Sonidos negros: 129.
Sonrisa metálica, La: 203.
Soy como soy: 120.
Stampax parabellum: 204.
Strip-tease: 220.
Sublime decisión: 181.
Sudaca, La: 145.
Suz/o/Suz: 138.
Tarántula, La: 118.
Te quiero Charlie: 71.
Teatracciones: 84.
Teatraco: 84.
Teledeum: 150.
Tercera palabra, La: 143.
Teresa: 88.
Tesoro del dragón Guardaloverde, El: 107.
Tía Lucrecia, La: 212.
Tigresa y otras historias, La: 164.
Tilín, talán, tolón: 78.
Títeres: 82.
Torna-me-la a tocar, Sam: 107.
Torre de Babel, La: 122.
Tot esperant a Godot: 140.
Tragedia fantástica de la gitana Celestina: 142.
Trapelleries d'Escapi, Les: 206.
Tren a Ningures: 168.
Tres inocentes, Los: 176 y 217.
3 x Mishima: 209.
Tres reinas magas: Melchora, Gaspara y Baltasara, Las: 86.
Tripticón: 215.
Tupicambo: 147.
Tute cabrón: 197.
Txekhov's: 215.
Txirristatetik nentorren: 223.
Último cuarto de hora de la pacificación, El: 216.
Un dels ultims vespres de carnaval: 161.
Urfaust: 66.
Vampiro Camilo, El: 147.
Velo-Drums: 82.
Vellos non deben de namorarse, Os: 98.
Vengadora de las mujeres, La: 64.
Venganza de don Mendo, La: 222.
Venganza de la Petra, La: 211.
Venus de las pieles, La: 211.
Verdadera y singular historia de la princesa y el dragón, La: 181.
Verdadero Oeste, El: 183.
Viaje de Pedro el afortunado, El: 144.
Viento muere rojizo, El: 170.
Villa trapos: 213.
Vine amb els comics: 111.
¡Viva el duque, nuestro dueño!: 82 y 120.
Volver al ayer: 198.
Voz Populi, Vox Dei: 157.
Voz humana, La: 113.
Vuelve Agamenón: 68.
William Chespir: 135.
Woyzeck: 97 y 132.
Xoana: 78.
Xoc: 113.
Zapatera prodigiosa, La: 187 y 202.
Zorra y las uvas, La: 82.
Zotal: 218.

Compañías

A, Teatro de la: 64.
Acción Teatral, Compañía de: 64.
Acuario Teatro: 65.
Adriá Gual, Compañía: 66.
Agon, Cooperativa: 66.
Agustín Guevara: 67.
Aire, Teatro del: 67.
Ajodar, Grupo de Teatro: 68.
Alaire, Colectivo: 68.
Alba, Teatro del: 68.
Albahaca, Teatro: 69.
Albert Vidal: 69.
Alberto y José, Teatro Infantil: 71.
Alcava, Centro de Producción Teatral: 71.
Almadraba, Teatro: 71.
Alpha, Compañía: 72.
Alquibla, Compañía de Teatro: 72.
Alquileres Teatrales Scarlatta: 72.
All: 72.
Am, Teatro: 73.
Amánida Móbil: 73.
Amparo Rivelles y Lola Cardona, Compañía: 73.
Ana Mariscal, Compañía: 74.
Anna Ricci: 74.
Andana Teatre: 74.
Andrés Magdaleno, Compañía: 75.
Añil: 75.
Aquelarre: 75.
Arca, Teatre: 75.
Arena, Grupo de Teatro: 75.
Arganda: 76.
Art de Banyoles, Teatro de: 76.
Arte Flamenco, Teatro de: 76.
Arturo Fernández, Compañía: 76.
Ases Líricos, Compañía: 76.
Atalaya, Teatro Experimental Andaluz: 77.
Atelier: 77.
Atenea Teatro: 78.
Ático, Grupo: 78.
Atlántico, Compañía Teatro Do: 78.
Aula de Teatro: 78.
Azahar: 78.
Baldufeta, La: 78.
Bambalina Titelles: 78.
Bao, Teatro: 78.
Bederen 1: 79.
Bekereke Antzerti Taldea: 79.
Bellas Artes, Compañía del Teatro: 80.
Berengena Escénica, La: 81.
Bojiganga, Taller Municipal de Teatro: 82.
Bolsillo, Teatro de: 82.
Boni and Caroli: 82.
Buenos Ayres, Teatro de los: 82.
Buffo, Teatro: 82.
Bulevar Gris, Teatro: 82.
Brau Teatre: 82.
Caleidoscopio Teatro: 82.
Callejón del Gato, Teatro: 83.
Cámara del Circulo de Bellas Artes, Teatro de: 84.
Cambaleo de Teatro: 84.
Cambullón, Teatro: 85.
Canaria de Teatro, Compañía: 85.
Candil, El: 85.
Candilejas, Grupo de Teatro Independiente: 85.
Candilejas: 85.
Caraba, Teatro la: 86.
Carátula, La: 86.
Carazo: 86.
Caritel, Cooperativa Teatro: 86.
Carles Santos, Compañía de: 86.
Caroca, Compañía de Teatro: 87.
Carro de Heno, El: 88.
Carrucha, Teatro la: 88.
Carteci: 88.
Cáscaras, Teatro: 88.
Casona, Grupo de Teatro: 88.
Castellano de Barcelona, Teatro: 89.
Centre Dramátic de la Generalitat de Catalunya: 89.
Centro Cultural El Lloreu, Grupo de Teatro: 95.
Centro Dramático de Badajoz: 95.
Centro Dramático de Extremadura: 95.
Centro Dramático Galego: 97.
Centro Dramático Nacional: 99.
Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas: 104.
Cercle de Teatre: 107.
Col.lectiu d'Actors Manresans: 107.
Cercle Teatre, Col.lectiu El: 107.
Cestón de Máscaras: 107.
Cingle Verd: 107.
Circo Makarroni: 107.
Circ Perillos: 107.
Círculo de Bellas, Teatros del: 107.
Claca, Teatro de la: 108.
Claro de Luna, Colectivo Teatral: 109.
Clunia Teatro de Cámara: 109.
Colla Teatre, La: 109.
Comediants: 109.
Compañía Teatral Contrafigura (véase Contrafigura, Compañía Teatral).
Companyia de Comedies Crisi Perpetua (véase Crisi Perpetua, Companyia de Comedies).
Compañía Escénica Dragón (véase Dragón, Compañía Escénica).
Compañía Dramática Española (véase Dramática Española, Compañía).
Compañía de Cómicos Escarnio (véase Escarnio, Compañía de Cómicos).
Compañía de Comedias la Favorita (véase Favorita, Compañía de Comedias la).
Compañía de Comedias Cómicas Florinda Chico (véase Florinda Chico, Compañía de Comedias).
Compañía de Teatro Infantil (véase Infantil, Compañía de Teatro).
Compañía Lírica Teatro Apolo de Karpas (véase Lírica Teatro Apolo de Karpas, Compañía).
Compañía Estable (véase Estable, Compañía).
Compañía Teatro Popular (véase Teatro Popular, Compañía).
Compañía de Títeres Gaditanos la Tía Norica (véase Tía Norica, Compañía de Títeres Gaditanos la).
Compañía Inestable de Comediantes la Triaca (véase Triaca, Compañía Inestable de Comediantes la).
Companyia Teatre, La: 111.
Contrafigura, Compañía Teatral: 111.
Corral del Príncipe, Compañía: 112.
Corsario, Teatro: 113.
Corticata, Taller Teatro: 113.
Coturno, Grupo Teatro: 113.
Crisi Perpetua, Companyia de Comedies: 113.
Crisol, Estudio de Teatro: 113.
Cronopios: 113.
Cuadra, La: 113.
Cubana, Compañía de Teatro la: 115.
Cuerda, Teatro la: 116.
Cueva, Teatro de la: 116.
Curial, Teatre: 116.
Cygnus: 117.
Chambra, Teatro la: 117.
Chiricate, Teatro Estable Infantil de Almuñécar: 118.
Chirifalla, Teatro: 118.
Christian Atanasiu: 118.
Dagoll-Dagom: 118.
Dapertutto, Compañía de Teatro: 120.
Di Giorno: 120.
Diablo Cojuelo, El: 120.
Dionisos, Grupo de Teatro Clásico: 121.
Diputación de Valencia, Teatros de la: 121.
Dos Duros, Compañía de: 121.
Dragón, Compañía Escénica: 121.
Dramática Española, Compañía: 122.
Egregio Bagaje: 122.
Eine, Grup de Teatre: 122.
Elfo, Teatro: 122.
Elisa Montes, Compañía de: 123.
Elisa Ramírez, Compañía de: 123.
Enea: 123.
Ensayo Popular, Teatro: 123.
Escarnio, Compañía de Cómicos: 124.
Escena-1, Colectiu de Teatre: 124.
Escuela Municipal de Teatro: 125.
Espacio Cero: 125.
Español, Teatro: 126.
Española de Teatro Clásico, Compañía: 128.
Esperpento/Mediodía Teatro de Repertorio: 129.
Esquizos, Los: 129.
Estable de Marbella, Teatro: 129.
Estable de Navarra, Teatro: 130.
Estable del País Valencià: 130.
Estable de Valladolid, Teatro: 130.
Estable de Zaragoza, Teatro: 131.
Estudio de Gijón, Teatro: 131.
Estudio de Teatro: 131.
Eusebio Lázaro, Compañía de: 132.
Experimental Independiente (TEI), Teatro: 133.
Expreso, Teatro: 133.
Falaguera Teatre: 134.
Farándula Triguereña, La: 134.
Farándula G.T.I.: 134.
Favorita, Compañía de Comedias la: 135.
Festival Gran-Fele: 135.
Fénix, Teatro: 135.
Fila 13: 135.
Florinda Chico, Compañía de Comedias Cómicas: 136.
Fronterizo, El Teatro: 136.
Fuga, La: 137.
Fura dels Baus, La: 137.
Gabia, La: 140.
G.A.D.: 140.
Galadriel Teatro: 141.
Galería Mirón, Teatro: 141.
Gasteiz, Grupo Teatral: 141.
G.A.T. Grup d'Acció Teatral: 141.
Gente: 143.
Geroa: 143.
Gianni Rodari, Colectivo de Teatro Infantil: 144.
Globus, El: 144.
Gorgona Teatro Urbano: 145.
Gotera, La: 145.
Gralla: 145.
Granota, Teatre la: 145.
Grupo de Teatro Independiente Candilejas (véase Candilejas, Grupo de Teatro Independiente).
Grupo de Teatro Centro Cultural El Lloreu (véase Centro Cultural El Lloreu, Grupo de Teatro).
Grup d'Acció Teatral G.A.T. (véase G.A.T., Grup d'Acció Teatral).
Grupo de Teatro del Centro Cultural Miguel de Cervantes (véase Miguel de Cervantes, Grupo de Teatro del Centro Cultural).
Grupo Infantil de Teatro Samaniego (véase Samaniego, Grupo Infantil de Teatro).
Grupo de Teatro de la Casa de Cultura "Sánchez Díaz" (véase "Sánchez Díaz", Grupo de Teatro de la Casa de Cultura).
Grup d'Actors Spill (véase Spill, Grup d'Actors).
Guestia, Colectivo Teatral: 145.
Guirigai, Colectivo Teatral: 145.
Historias Aparte: 146.
Hórdago, Teatro: 146.
Ibérico de Madrid, Teatro: 146.
Imag-T: 146.
Infantil, Compañía de Teatro: 146.
Infantil de Muñecos, Teatro: 147.
Inteatrex: 147.
International Productions: 147.
Involantes: 147.
Itinerante Enero, Teatro: 147.
Jácara, Teatro de la: 148.
Jarana, Teatro la: 148.
Jenny Llada, Compañía de: 148.
Jerigonza, Animación Teatral: 149.
Jesús Guzmán, Compañía de: 149.
Joglars, Els: 149.
José Luis Gómez, Compañía de: 151.
Josep Maria Flotats: 153.

Juan de Enzina, Cátedra de Teatro: 155.
Juanito Navarro y Antonio Ozores, Compañía de: 155.
Juglarada: 156.
Julio Mathias, Compañía de: 156.

Kábala Teatro: 156.
Karraka: 156.
Keltike Teatro: 157.
Kixka Taldea: 157.
Klótikas: 157.

Laberintvs, Teatro: 157.
Lebrijano, Teatro: 157.
Lina Morgan, Compañía de: 157.
Líquido, Teatro: 159.
Lírica Teatro Apolo de Karpas, Compañía: 159.
Luis Seoane, Teatro: 159.
Lliure, Teatro: 161.

Madinat: 163.
Magüi Mira: 163.
Maite Aguirre, Colectivo Teatral: 164.
Manel Barceló: 164.
Manuel Canseco, Compañía: 165.
Manuel Collado, Compañía: 165.
Manuel Montoro, Agrupación Teatral: 165.
Margen, Colectivo: 165.
María José Cantudo, Compañía: 166.
M.ª Paz Ballesteros, Compañía: 166.
María Zambrano, Teatro: 167.
Marionetas de Hilo de César: 167.
Marismas, Teatro de las: 167.
Markeliñe Mimo Taldea: 167.
Mary Paz Pondal, Compañía de: 167.
Maskarada Antzerkia: 168.
Mazorca: 168.
Medianoche, Teatro de: 168.
Mediterráneo, Teatro de: 168.
Metropolità de Barcelona, Teatre: 168.
Miguel de Cervantes, Grupo de Teatro del Centro Cultural: 169.
Mix, Teatro: 169.
Moma, La: 169.
Montserrat Julió, Compañía de: 169.
Mueca, La: 170.
Mutis X (Décimo Silencio): 170.

Nadá, Teatro de la: 170.
N.I.T. (Nucli Independent de Teatre): 170.
Norte, Teatro del: 170.
Nubes de Magerit: 170.
Nuevo Teatro de Aragón: 170.
Nuria Espert, Compañía: 172.

Oberón, Grupo de Teatro: 174.
Ocas, Teatre de L': 174.
Octavo Infinito: 174.
Olifante, Compañía: 174.
Opal Teatre: 174.
Orain: 175.
Oris, Teatro: 175.
Orquestina Clandestina: 175.
Ovidi Montllor y Alfred Lucchetti, Compañía de: 175.

Pa del Ral Teatre: 176.
Paco Curto: 176.
Paco Morán: 176.
Pajarita de Papel, La: 176.
Pandora: 176.
Parra, Teatro la: 176.
Parrala, La: 177.
Pavana, La: 177.
Pep Bou: 177.
Pepe Garamendy: 178.
Pepe Rubianes: 178.
Pequeño Teatro de Madrid: 179.
Pícaro Teatro, El: 179.
Pimpinelles: 181.
Pla y Revés: 181.
Popular de Muñecos y Máscaras, Teatro: 181.
Pots Teatre: 181.
Primer Estudio: 181.
Producciones Almendros: 181.
Producciones Ángel García Moreno: 181.
Producciones Aragón, S. A.: 184.
Producciones Arribas: 184.
Producciones Café Claca: 185.
Producciones Dani Cohén: 185.
Producciones Espronceda 34: 186.
Producciones Felipe Cuatro: 187.
Producciones Francisco Salinas: 188.
Producciones Gabriel Salas: 188.
Producciones José de Luna: 189.
Producciones José Osuna: 189.
Producciones José Luis Tutor: 189.
Producciones Justo Alonso: 190.
Producciones Marginales: 192.
Producciones Mariano Torralba: 192.
Producciones Marquite, S. A.: 193.
Producción Progesa: 194.
Producciones Velázquez: 196.
P.T.V. Gran Companya de Clowns la Inestable: 197.
Punto Cero, Colectivo: 197.
Pupa, Teatro la: 197.

Quimera de Plástico: 197.

Ramón Solé, Compañía: 198.
Rapsoda, El: 198.
Raspeig: 198.
Real Coliseo, Amigos del: 198.
Recuperacións Escèniques: 198.
Retable, Compañía:-199.
Retama: 199.
R.H.P.O. Teatro: 199.
Ribera, Teatro de la: 199.
Rocamora, Els: 200.
Roco, S. A.: 200.
Rúa Viva, Teatro: 201.
Rueda de Teatro, La: 201.
Ruiz y Valento: 201.

Sabel, Comunidad: 201.
Salduba Teatro: 201.
Saltimbanqui Club de Clowns: 201.
Samaniego, Grupo Infantil de Teatro: 202.
Sambhu Mimo: 202.
"Sánchez Díaz", Grupo de Teatro de la Casa de la Cultura: 202.
Santiago Paredes, Compañía de: 202.
Sátira, Rincón de Teatro la: 203.
Sebastián Bautista de la Torre, Compañía de: 203.
Sic's: 203.
Silbo Vulnerado, El: 203.
Sonrisa Metálica, La: 203.
Spill Grup d'Actors: 203.
Str3ss-Tr3ss: 204.
Sur, Grupo de Teatro el: 204.

Tabanque-Imagen 3: 204.
Taedra (Taller de Estudio Dramático): 205.
Taller de Teatro Almazara: 205.
Taller de Teatro de la Casa Lis: 205.
Taller de Teatro de Ermua-Éibar: 205.
Taller de Teatro Gaditano: 205.
Taller de Teatro Independiente Raíz: 205.
Taller de Teatro Mediazuela: 205.
Taller Municipal de Teatro de Benidorm: 205.
Taller Municipal de Teatro de Parla: 205.
Talleret de Salt, El: 205.
Tamora, Teatro: 206.
Tarima, Teatro: 207.
Tartana, Teatro de Títeres la: 207.
Taules, Grupo de Teatro: 208.
T.B.O. (Teatro de Barrio Obrero): 208.
Tea, Grupo: 208.
Teatracción, Compañía: 208.
Teatreneu, Compañía: 208.
Teatri, El: 209.
Teatro Para un Instante: 210.
Teatro Popular, Compañía: 211.
Telón 85, Taller: 211.
Tellina Teatret, La: 211.
T.E.M. Teatro Escuela Menecil: 211.
Tespis, Compañía de Teatro: 211.
Thymele, Compañía de Teatro: 211.
Tía Norica, Compañía de Títeres Gaditanos la: 211.
Teatro Infantil Alberto y José (véase Alberto y José, Teatro Infantil).
Teatro Experimental Andaluz Atalaya (véase Atalaya, Teatro Experimental Andaluz).
Teatro de Cámara del Círculo de Bellas Artes (véase Cámara del Círculo de Bellas Artes).
Teatros del Círculo de Bellas Artes (véase Círculo de Bellas Artes, Teatros).
Teatros de la Diputación de Valencia (véase Diputación de Valencia, Teatros de la).
Teatro Ensayo Popular (véase Ensayo Popular, Teatro).
Teatro de Repertorio Esperpento/Mediodía (véase Esperpento/Mediodía, Teatro de Repertorio).
Teatro Estable de Marbella (véase Estable de Marbella, Teatro).
Teatro Estable Infantil de Almuñécar, Chiricate (véase Chiricate, Teatro Estable Infantil de Almuñécar).
Teatro Estable de Navarra (véase Estable de Navarra, Teatro).
Teatro Estable de Valladolid (véase Estable de Valladolid, Teatro).
Teatro Estable de Zaragoza (véase Estable de Zaragoza, Teatro).
Teatro Estudio de Gijón (véase Estudio de Gijón, Teatro).
Teatro Experimental Independiente (véase Experimental Independiente, Teatro).
Teatro Infantil de Muñecos (véase Infantil de Muñecos, Teatro).
Teatro Itinerante Enero (véase Itinerante Enero, Teatro).
Teatro Popular de Muñecos y Máscaras (véase Popular de Muñecos y Máscaras, Teatro).
Teatro de Títeres la Tartana (véase Tartana, Teatro de Títeres la).
Teatro de Títeres Fábula (véase Títeres Fábula, Teatro de).
Teatro de Títeres Tenderete (véase Títeres Tenderete, Teatro de).
Teatro Inestable de Andalucía la Baja la Zaranda (véase Zaranda, Teatro Inestable de Andalucía la Baja la).
Titelles Naip: 212.
Títeres Bufoni: 212.
Títeres Fábula, Teatro de: 212.
Títeres Tenderete, Teatro de: 212.
Titiriteros de Sebastopol, Los: 212.
Totalidad, Compañía de Teatro la: 213.
Tragaldabas Teatro Pobre: 213.
Tramoya, Grupo: 213.
Tramoya: 213.
Trapo Tapo Teatro de Títeres: 213.
Triaca, Compañía Inestable de Comediantes la: 213.
Tricicle, El: 214.
Trintxerpe: 215.
Triptic Teatro: 215.
Trip-Trup Teatre: 215.
Troula: 215.
Ttipi-Ttapa: 216.
Txingurritegi: 216.

U de Cuc Teatre: 216.
Universitario de Murcia: 216.
Uroc Teatro: 216.

Valeriano Andrés, Compañía de: 217.
Verea: 217.
Viaje, Teatro del: 217.
Violeta en el Espejo, La: 218.
Vitore i Gina: 218.
Vol-Ras: 219.

Xarxa Teatre: 220.
Xauli, Teatro: 220.
Xesc Forteza, Compañía de: 221.

Zampano, Teatro: 221.
Zaranda, Teatro Inestable de Andalucía la Baja la: 221.
Zaranda Troupe de Cómicos: 222.
Zarangollo Teatro de Humor: 222.
Zascandil: 222.
Zingili Zangala: 223.
Zitzania, Teatre: 223.

Autores

ABULI, S.: 86.
ALAS CLARÍN, Leopoldo: 88.
ALBEROLA, Paco: 204.
ALBORCH, Francesc: 216.
ALEGRE CUDOS, José Luis: 181.
ALEGRÍA, Alonso: 148.
ALONSO: 166.
ALONSO MILLÁN, Juan José: 75, 148, 187 y 192.
ALONSO DE SANTOS, José Luis: 82, 120, 179 y 181.
ÁLVAREZ BLANCO, Germán: 188.
ÁLVAREZ QUINTERO, Hnos.: 75.
ALVIZ, Jesús: 96.
ALLEN, Woody: 107 y 145.
ALLES, Antoni: 69.
AMO, Álvaro del: 106.
AMOR MARTÍN, Francisco Javier: 86.
ANGULO, F.: 146.
ARANDA, Vicente: 146.
ARDEN, John: 109.
ARIAS, Alonso: 78.
ARISTÓFANES, 121.
ARNICHES, Carlos: 189 y 211.
AROZARENA, Rafael: 85.
ARRABAL, Fernando: 175, 176 y 199.
ARRANZ JUÁREZ, Juan Antonio: 122.
ARTECHE, Juan José: 198.
ATANASIU, Christian: 118.
ATHAYDE, Roberto: 130.
AUB, Max: 85.
BALLESTEROS PASTOR, José: 144.
BARIEGO OLEA, Enrique: 86.
BARRA, Roberto: 82.
BARREBY ELIE, Georges: 209.
BASHEVIS SINGER, Isaac: 176.
BAUTISTA DE LA TORRE, Sebastián: 203.
BAZ, M.: 157.
BECKETT, Samuel: 86, 121 y 140.
BENEDETTI, Aldo de: 147 y 193.
BENET I JORNET, Josep María: 91 y 211.
BENLLOCH, J.: 120.
BENNETT, Michael: 147.
BEOLCO-RUZANTE, Angelo: 146.
BLOCH, Pedro: 197.
BOADELLA, Albert: 104 y 149.
BORGES, Jorge Luis: 157.
BOU, Pep: 177.
BRECHT, Bertolt: 144, 213 y 222.
BROSSA, Joan: 94.
BÜCHNER, Georg: 97 y 132.
BUERO VALLEJO, Antonio: 195.
BUENAVENTURA, Enrique: 95.
BURGOS, Ángel: 118.
CABAL, Fermín: 185 y 213.
CABALLERO, Ernesto: 192.
CALATAYUD, Rafael: 177.
CALDERÓN DE LA BARCA: 120, 134 y 159.
CALDERS, Pere: 118.
CAMOLETTI, Marc: 191.
CAMPS, Nicasi: 88.
CAÑELLAS, Carles: 200.
CARACUEL, Juan: 201.
CARBALLO, Jaime: 111.
CARIÑENA, Mariano: 131.
CARROL, L.: 86.
CASABLANC, Pedro: 78.
CASONA, Alejandro: 143 y 157.
CASTELAO, Alfonso R.: 98.
CASTILLO, Domingo: 168.
CASTRO, Rosalía de: 98.
CERVANTES, Miguel: 89.
CIRILI, Perpetua: 113.
COCTEAU, Jean: 90, 113 y 199.
COLEMAN, Cy: 184.
COONEY, Ray: 191.
COQUARD, Luis: 216.
CORTA SIZ, Fernando: 117.
COSSA, Roberto M.: 197.
COUSSE, Raymond: 147.
CHEJOV, Anton: 205 y 215.
CHEJOV, A.: 222.
CHRETIEN DE TROYES: 176.
DANTE, N.: 147.
DI GIORNO: 120.
DÍAZ, Jorge: 129, 202 y 205.
DIDEROT, Denis: 113.
DIOSDADO, Ana: 174.
DOSTOIEVSKI: 174.
DRAGUN, Oswaldo: 174 y 205.
DUBILLARD, Roland: 73.
DUMAS, Alejandro: 93.
DÜRRENMATT, F.: 201.
EFE, Pipe: 199.
ESQUILO: 128.
ESTEBAN, Jacinto: 124.
ESTEBAN DELGADO, José Carlos: 82.
EURÍPIDES: 166.
FACIO, Ángel: 103.
FASSBINDER, R. W.: 199.
FELIPE, León: 149.
FERNÁN GÓMEZ, Fernando: 66.
FERNANDEZ ESPARTERO, Ángel: 167.
FERNÁNDEZ LERA, Antonio: 126.
FERNÁNDEZ MONTESINOS, Ángel: 198.
FERNÁNDEZ, David: 78.
FERNÁNDEZ, Gloria: 203.
FIGUEREDO, Guiherme: 82.
FO, Darío: 109, 125, 141, 163 y 164.
FOOT, Alistair: 198.
FRATTI, Mario: 145.
FRAYN, Michel: 188.
FUERTES, Gloria: 86.
GAMBARO, Griselda: 72.
GARAY, Josu: 213.
GARAMENDY, Pepe: 178.
GARCÍA, Rafa: 185.
GARCÍA CALVO, Agustín: 205.
GARCÍA LORCA, Federico: 75, 126, 130, 141, 148, 176, 187, 198, 201 y 202.
GARCÍA PINTADO, Ángel: 103.
GAY, John: 205.
GENET, Jean: 172 y 213.
GENTILE, Guillermo: 87.
GHELDERODE, Michel de: 175.
GIL NOVALES, Ramón: 205.
GIMENO, Azucena: 82.
GODINHO, Sergio: 201.
GOETHE: 66.
GOGOL, Nikolai: 91 y 143.
GOLDONI, Carlo: 161 y 167.
GÓMEZ, Óscar: 202.
GÓMEZ GARCÍA, Manuel: 76.
GÓNGORA, Carlos: 177.
GONZÁLEZ, Julián: 203.
GONZÁLEZ, Xabier: 157.
GONZÁLEZ TORICES, José: 208.
GONZÁLEZ DE LA TORRE: 149.
GRANERO SANCHO, Emilio: 211.
GRASSET, Esteve: 82.
GRAU, Joaquín: 189.
GREENWOOD, D.: 221.
GUZMÁN, Diego: 65.
GUZMÁN, Fernando H.: 84.
HERRERO, Julián: 135.
HERRERO, Pedro Mario: 176 y 217.
HOROVITZ, Israel: 72 y 83.
IÁÑEZ, Raimundo: 170.
INIESTA, Ricardo: 77.
IONESCO, Eugene: 170.
JARDIEL PONCELA, Enrique: 194.
JARQUE, Vicente: 118.
JARRY, Alfred: 181.
JIMÉNEZ: 184 y 185.
JUNYENT, Sebastián: 73.
KAFKA, Frank: 152, 164 y 202.
KING, Philip: 190.
KINOSHITA, Junji: 201.
KIRKWOOD, J.: 147.
LACOMA, José María: 217.
LÁINEZ, José: 130.
LA PEÑA, Antonio A.: 129.
LAUZIER: 119.
LAUZIER, G.: 86.
LEAL, Cirilo: 85.
LEAL, Juli: 185.
LECINA, Quim: 72.
LEGASSE, Marc: 168.
LEPARSKI, Andrej: 220.
LOMBARDO, Alfredo: 210.
LOPE DE RUEDA: 89 y 179.
LOPE DE VEGA: 64, 85, 122 y 179.
LÓPEZ, Carlos: 64.
LOURENZO, Manuel: 78 y 159.
LUCIO, José de: 189.
LUNATCHARSKY, A.: 135.
LLOPIS, Carlos: 165.
MACHADO, María Clara: 85.
MAHIEU, Rosa: 208.
MAQUIAVELO, Nicolás: 124 y 125.
MARQUÉS, Mirella: 220.
MARRIOT, Anthony: 198.
MARSILLACH, Adolfo: 190.
MARTÍN DESCALZO: 123.
MARTÍN RECUERDA, José: 155.
MARTÍNEZ BALLESTEROS, Antonio: 169 y 205.
MARTÍNEZ DE MARIGORTA, Ernesto: 146.
MARTÍNEZ MEDIERO, Manuel: 95.
MASTROSIMONE, William: 133.
MATHÍAS, Julio: 156.
MATILLA, Luis: 216.
MATÓ, Víctor: 75.
McEWAN, Ian: 113.
MEDAL, Suso: 215.
MELGARES, Francisco: 101.
MENANDRO: 116.
MENDIZÁBAL, Rafael: 136.
MENOR, Apolinar: 212.
MIHURA, Miguel: 74, 149 y 181.
MILLER, Arthur: 80.
MIRALLES, Alberto: 113.
MISHIMA, Yukio: 209.
MOLIÈRE: 109, 118, 122, 168, 198 y 206.
MOLINA, José: 71.
MONCADA, Santiago: 123.
MORAL, Ignacio del: 146.
MORATE, Alberto: 71.
MORATO, J. A.: 202.
MORENO, M. Carmen: 218.
MORENO JURADO, José A.: 129.
MORETO, Agustín: 179.
MORILLO, Jesús: 117.
MOSCATEL, Renato: 76.
MOZART: 161.
MUÑOZ, Manuel: 218.
MUÑOZ CLARES, Fuensanta: 204.
MUÑOZ ROMÁN: 166.
MUÑOZ PUJOL, Josep María: 175.
MUÑOZ SECA, Pedro: 222.
MURRELL, John: 165.
NAVAJAS CORTÉS, Esteban: 156.
NICOLA JAJ, Aldo: 211.
NIEVA, Francisco: 69.
NORMAN, Marsha: 182.
OLIVER, Joan: 169.
ORTIZ, Rafael: 156.
OSORIO, José María: 218.
OZORES, Mariano: 155.
PÁEZ, José: 125.
PALACIOS: 76.
PARADAS: 184 y 185.
PARRA, Julián: 176.
PAVLOVSKY, Eduardo: 126.
PELLICER, Marcelo: 201.
PERRIN: 76.
PIELMEIER, John: 113.
PIMENTA, Helena: 77.
PINTER, Harold: 169.
PIRIZ-CARBONELL, Lorenzo: 131 y 211.
PISON, Xesús: 159.
PLA, Rafael: 135.
PLAUTO: 112 y 121.
PONS, Carles: 111.
PUIG, Manuel: 133.
QUILES, Eduardo: 75 y 124.
QUINTERO y Guillén: 95.
RAME, Franca: 109 y 163.
RELLÁN, Miguel Ángel: 170.
RIAZA, Luis: 107.
RICART, Manel: 212.
RICCI, Anna: 74.
ROCHE, Jesús: 75.
ROCOSA, Jordi: 200.
RODRÍGUEZ BUZÓN, J.: 129.
RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María: 78.
ROJAS, Fernando de: 67.
ROMERO ESTEO, Miguel: 86.
ROSARIO, Agustín del: 126.
ROSTAND, Edmond: 153.
RUBIANES, Pepe: 178.
RUIBAL, José: 109.
RUIZ, Juan Miguel: 201.
RUIZ MARTÍNEZ, Antonio: 134.
RUSIÑOL, Santiago: 223.
SACHER-MASOCH, Leopold von: 211.
SALOM, Jaime: 217.
SÁNCHEZ, Ismael: 85.
SÁNCHEZ, Sebastián: 213.
SÁNCHEZ TOREL, Eduardo: 181.
SANCHIS SINISTERRA, José: 136.

SAN JOSÉ, Juan Antonio: 202.
SANTOS, Carles: 86.
SARTRE, Jean Paul: 78, 93 y 203.
SASTRE, Alfonso: 122, 142, 208 y 216.
SCHIKANEDER: 161.
SCHNITZLER, Arthur: 71.
SCHURGIN, Hillier: 147.
SHAW, Bernard: 196.
SHEPARD, Sam: 183.
SEGURA, Gregorio: 157.
SERNA, Tomás M.: 75.
SERRANO, Miguel: 210.
SIMON, Neil: 76.
SIROCO, José: 82.
SLADE, Bernard: 76.
SÓFOCLES-BRECHT: 204.
SOLER, Frederic: 89.
STEVENSON, R. Louis: 135.
STRINDBERG, August: 131 y 144.
SWADOS, Elizabeth: 186.

TARDIEU, Jean: 113.
TAVORA, Salvador: 113.
TAXES, Francisco: 99.
TAYLOR, C. P.: 165.
TIRSO DE MOLINA: 179.
TORRIJOS, Damián: 141.
TRÍAS, Carlos: 123.
TRONCOSO DE ARCE: 78.

URDIALES, Alberto: 64.
URDIALES, Alberto: 64.

VALDIVIESO, José de: 221.
VALENTIN, Karl: 86, 129 y 207.
VALLE-INCLÁN, Ramón María del: 101 y 205.
VÁZQUEZ, Etelvino: 145 y 170.
VÁZQUEZ VIGO, Carmen: 202.
VELASCO, Beatriz: 212.
VIAN, Boris: 76.
VIDAL, Albert: 69.
VIDAL BOLAÑO, Roberto: 98.
VIEIRA, Miguel Ángel: 141.
VILA BERENGUER, Vicent: 78.
VILANOVA, Manuel V.: 220.
VIUDES, Luis F.: 72.
WILDE, Oscar: 173.
WILDER, Thornton: 79 y 206.
WILLIAMS, Nigel: 88.
WILLIAMS, Tennesse: 113.
WITKIEWICZ, Stanislaw: 205.
XAVER FROETZ, Franz: 216.
ZAMANILLO IRANZO, Eduardo: 197.
ZAYAS, María: 107.

Escenógrafos

ACHIAGA, Ana: 202.
ADAN, Pedro: 213.
ADRIÁN, Tomás: 64.
AGUILAR, Ignacio: 78.
AGUILAR, Juan Pedro: 179.
ALARCÓN, Enrique: 172.
ALBET, Jordi: 175.
ÁLVAREZ GARCÍA, Juan Antonio: 148.
AMENÓS, Montse: 99, 223 y 118.
ANA, Hugo: 165.
ANDRÉS, Alejandro: 191.
ANGULO, Carlos: 207.
ARRANZ, José Luis: 193.
ARTIÑANO, Javier: 73, 74 y 181.
AVIÑO, Joan María: 122.
AZNAR, Samuel: 170.
BARAJAS, Alfonso: 157, 188 y 192.
BARTOLOZZI, Rafael: 136.
BASTERRECHEA, Néstor: 175.
BERMÚDEZ, Rafael: 176.
BLANCO SERRANO, José Miguel: 149.
BOFILL, Ana: 66.
BOIX, Francesc: 107.
BOIX, Manuel: 109.
BÓRQUEZ, Rafael: 123.
BOYER, Christian: 107.
BUENDÍA, Benjamín: 113.
BUESO, Antonio: 211.
BURGOS, Emilio: 188, 198 y 217.
CALVENTUS, Ricard: 135.
CANYLLES, Pep: 203.
CARBALLIDO, Xuacu y Andrés: 213.
CARBALLO, Miguel: 86.
CARIT, Roser: 211.
CAROL GARCÍA, Rosa: 82.
CARRATALÁ, J. M.: 156.
CASTELAR, Elena: 218.
CASTELLI, Jorge A.: 120.
CASTILLO, Antonio del: 202.
CASTILLO, Manuel: 78.
CERUTTI, Cristina: 179.
CLARAMUNT, Amparo: 82.
COLOMER, Julia: 205.
CONESA, Paco: 78, 97, 98 y 159.
CORES, Ventura: 98.
CORPAS, Mercedes: 218.
CORTA SIZ, Fernando: 117.
CORTÉS, Tony: 187 y 194.
CRYTRYNOWSKI, Carlos: 163 y 190.
CHEWEDZUK, Mariusz: 103.
DÍAZ, Font: 210.
DÍAZ, Pepe: 205.
DOMÍNGUEZ GUERRA, Manuel: 78.
DOPAZO, Serafín: 85.
ENGEL, María Luisa: 111.
ESPADA, José María: 169.
ESPERANZA, Pepita: 205.
ESTEBAN, Gregorio: 71.
FALA, Carlos: 87.
FEDELE, Daniel: 210.
FERNÁNDEZ DE PINEDO, Emilio: 146.
FERNÁNDEZ ESPARTERO, Ángel: 167.
FERNÁNDEZ, Ramón: 201.
FERNÁNDEZ, Raúl: 120.
FERREÑO, Adrián: 215.
FERRER, Diego: 181.
FERRER, Isidro: 201.
FEUCHE, Peter: 72.
FLORES, Alfons: 140, 141 y 174.
FLÓREZ, Mariano: 120.
FONT, Rosa: 122.
FRANCIA, Roberto: 153.
FRIGERIO: 172.
GALÁN, Damián: 95 y 96.
GALÁN, Manuel: 128.
GALLEGO, Jose Antonio: 83.
GALLEGO, Miguel: 168.
GARAIZÁBAL, Xavier: 98.
GARCÍA, Agustín: 199.
GARCÍA, Javier: 148.
GARCÍA, Víctor: 172.
GARCÍA BORDA, Isabel: 210.
GARGALLO, Santiago: 202.
GIJÓN, Manuel: 120.
GOMARI, Ido: 95.
GRANDE, Benjamín: 146.
GRILLO, Mickey y Héctor: 197.
HOYOS, Jesús: 87.
IBÁÑEZ, Dino: 106.
IBARRA, Carlos: 216.
IBARROLA, José: 143.
IGLESIAS, Alfredo: 157.
IMAS, Rodolfo: 199.
IRIARTE, Pepa: 146.
IVARS, Ramón B.: 89 y 90.
JIMÉNEZ, Juan: 113.
JORBA, Joan: 144.
JULME: 85.
LARREINA, Francisco: 207.
LAVEAGA, Pilar: 199.
LÓPEZ, Enrique: 136.
LÓPEZ, Manuel: 191.
LÓPEZ, Mariano: 167.
LÓPEZ, Miguel: 86.
LÓPEZ DE ABERASTURI, Txekun: 156.
LUJIFE, Pablo: 208.
LUZURIAGA, R. de: 202.
LLAMAS, Antonio: 209.
LLINARES LLORCA: 205.
MAIRS ENRRI, Stella: 222.
MAMPASO, Manuel: 190.
MANEME: 209.
MAÑERO, Javier: 179.
MARCO, Leona di: 215.
MARIÑÁN, Eduardo: 210.
MARISCAL: 121.
MAROTO, Mery: 130.
MARTÍN, Antón: 69.
MARTÍN, J.: 208.
MARTÍN, José Fco.: 78.
MASSAGUE, Josep: 216.
MATEO, Elena: 75.
MEDAL, Suso: 215.
MELÉNDEZ, Santiago: 68.
MELGOSA, Patxi: 86.
MENDOZA, José Luis: 205.
MESEGUER, Josep: 91.
MESTRES CABAES, Josep: 94.
MITCHEL, David: 184.
MORILLO, Jesús: 117.
NAVARRO, Juanjo: 170.
NAVARRO, Julio: 113.
NEL PICALLO, Víctor: 145.
NICOLÁS LÓPEZ, Ángel: 198.
NIEVA, Francisco: 66 y 113.
ODORICO, Andrea d': 126.
OLIVER, Pep: 76 y 216.
PARDO, Juan S.: 157.
PAREJO, Francisco: 71.
PARRONDO, Gil: 80.
PASTOR, Justo: 184.
PATSAS, Giorgios: 166.
PÉREZ BOTELLA, José Ramón: 145.
PÉREZ ESCOLANO, Antonio: 129.
PÉREZ FRESCO, J. A.: 210.
PÉREZ GÓMEZ, Leopoldo: 99.
PÉREZ SOL, Annabel: 209.
PIÑAL, Irene: 147.
PLA, José María: 135.
PONCE, Miguel: 88.
PRUNÉS, Isidre: 99, 223 y 118.
PUIGSERVER, Fabiá: 93 y 101.
QU, Ramón: 87.
RABAL, Andreu: 103.
RADA, Juan Pablo: 78.
RAIMUNDEZ, Eduardo: 201.
REHAK, Amador: 192.
REYES, Diego: 134.
RÍO, Fernando del: 204.
ROBLES SÁNCHEZ, Pedro Antonio: 124.
ROMERA, Luis: 179.
ROSELLÓ, Antoni: 106.
RUESGA, Juan: 129.
RUIZ, Elisa: 131.
RUZANTINI, Francesc: 146.
SÁEZ, Javier: 216.
SAN MARTÍN, Rafael: 88.
SÁNCHEZ, Ignacio: 213.
SÁNCHEZ RUBIO, Alfonso: 208.
SÁNCHEZ, Pedro: 179.
SANCHO, A.: 121.
SANTAPAN, Rafael: 113.
SANTOS MATEOS, Jaime: 212.
SANZ, Ángel: 122.
SAURA, Antonio: 132.
SETRA, Equipo: 124.
SILVA, Natalia: 75.
SUÁREZ, Luis Antonio: 165.
SUÁREZ, Simón: 151.
SVOBODA, Josef: 153.
TAVORA, Salvador: 113.
TEJERINA, Luis F.: 143.
TIVA: 178.
TOLEDO, Javier: 203.
TRENZA, Paco: 165.
TURELL, José María: 134.
UÑA, Susana de: 77.
URDIALES, Fernando: 113.
VAQUERO, José María: 141.
VELÁZQUEZ: 196.
VERA, Gerardo: 104.
VIDAL, Manuel: 201.
VIDAURRE, C.: 122.
VILLANUEVA, Roberto: 125.
VIÑAS, Fernando: 76.
VIVES, Joan: 156.
WAGNER, Robin: 147.
XIMÉNEZ, Carlos: 124.
ZANIESWSKA, Ximena: 103.
ZAPATA, Manolo: 222.

Directores

AGUILAR, Juan Pedro de: 112.
AGUIRRE, Maite: 164.
AGUADO, Gerardo: 143.
ALBARREAL, Isidoro: 205.
ALBEROLA, Carlos: 109.
ALBEROLA, Paco: 204.
ALBORCH, Francesc: 216.
ALCÁNTARA, Andrés: 205.
ALEGRE, Luis Felipe: 203.
ALFARO, Carlos: 169.
ALLES, Antonio: 69.
ALLES, Antoni: 170.
ALMENDROS, Domingo: 181.
ALONSO, Eduardo: 98.
ALONSO, José Luis: 196.
ALONSO MILLÁN, Juan José: 75 y 148.
ALONSO DE SANTOS, José Luis: 179.
ÁLVAREZ, Julio: 216.
ÁLVAREZ ACEDO, Joaquín: 85.
ÁLVAREZ OSORIO, Pedro: 129.
ANDRÉS, Ángel de: 95.
ANGULO, Francisco: 146.
APARISI, Juan Antonio: 78.
ARANDA, Miguel Ángel: 147.
ARANDA, Vicente: 146.
ARIAS, Alonso: 78.
ARRANZ, Juan Antonio: 122.
ARROYO, Francisco: 134.
AZCONA, Alfonso: 205.
BACAICOA, Norma: 208.
BAIXAS, Joan: 108.
BARCENA, Dorotea: 98.
BAREA, José Ramón: 156.
BASTIDA, Vicente: 120.
BELENCOSO, Félix: 113.
BELUCCI, Nicolás: 197.
BERMÚDEZ, Rafael: 176.
BERNAL, Carlos: 95.
BERNARD, César: 204.
BOADELLA, Albert: 104 y 149.
BONNIN, Hermann: 94.
BORGE, Ángel: 121.
BORSANI, Carlos: 140.
BOU, Pep: 177.
CABALLERO, Ernesto: 192.
CABRERA, Manolo: 211.
CALATAYUD, Rafael: 177.
CALLEJA, Román: 87.
CAMACHO, José A.: 217.
CAMPAS TORRADEFLOT, Joan: 107.
CÁNOVAS MOYA, Ángel: 84.
CANSECO, Manuel: 128 y 165.
CANYELLES, Tomeu y Josep: 107.
CAÑAS, José: 144.
CAÑELLAS, Carles: 200.
CARBAJAL, Anxo: 157.
CARBALLAR-GEYMAN: 181.
CARIÑENA, Mariano: 131.
CARRIÓN, José Pedro: 133.
CASABLANC, Pedro: 78.
CASAMAYOR, Miquel: 174.
CASTAÑEDA, Pedro: 174.
CASTELLANOS, Francisco: 222.
CASTELLS, Joan: 211.
CASTILLO, Domingo: 168.
CATALÁ, Guillem: 209.
CATALÁ, Marta: 204.
CATENA, Víctor Andrés: 136, 157 y 203.
CESPEDES, Pablo: 123.
CLARAMUNT, Amparo: 82.
CLOSAS, Alberto: 187.
COBO, Ángel: 155.
COLL, Martiriá: 147.
COLLADO, Manuel: 165.
CORENCIA, Antonio: 95.
CORPAS, Mercedes: 218.
CORPA SIZ, Fernando: 117.
COSTELL, Manuel: 213.
CUETO, Jokin: 175.
CURIESES, Amaya: 111 y 121.
CURTO, Paco: 176.
CUSTODIO, Álvaro: 198.
CHIC, Antonio: 89.
DELGADO, Aurelio: 68.
DELGADO, J.: 129.
DÍAZ MERAT, Antonio: 211.
DÍEZ, José: 199.
DOPAZA, Serafín: 85.
DOUFEXIS, Stavros: 121.
ESTEBAN, Jacinto: 123 y 124.
EVANGELATOS, Spyros: 166.
EXPÓSITO, Miguel Ángel: 131.
FACIO, Ángel: 67 y 103.
FERNANDES, Augusto: 151.
FERNÁNDEZ, Arturo: 76.
FERNÁNDEZ, David: 78.
FERNÁNDEZ ESPARTERO, Ángel: 167.
FERNÁNDEZ MONTESINOS, Ángel: 191.
FERNÁNDEZ MURIEL, Carlos: 198.
FERRÁNDEZ, Raúl: 120.
FLORES, Enric: 141.
FORTEZA, Xecs: 221.
FUENTES, Eduardo: 83.
GALLEGO, Miguel: 129 y 168.
GARCÍA, Víctor: 172.
GARCÍA MORCILLO, Fernando: 155.
GARCÍA MUÑOZ, Francisco: 125.
GARCÍA TOLEDANO, Eugenio: 76.
GARCÍA YAGÜE, Javier: 146 y 137.
GARRIDO, Miguel: 207.
GAS, Mario: 172.
GAY, Eusebio: 201.
GIL, Carlos: 141.
GIRAU, Antonio: 179.
GÓMEZ, Áureo: 170.
GÓMEZ, Pedro: 213.
GÓNGORA, Carlos: 177.
GONZÁLEZ, José Carlos: 82.
GONZÁLEZ, Antonio: 86.
GRASET, Esteve: 82.
GREENHALGH, Jill: 79.
GRILLO, Héctor: 203.
GUALDI, Eduardo: 181.
GUEDE OLIVA, Manuel: 86.
GUZMÁN, Diego: 65.
HANCOCK, Tom: 147.
HERAS, Guillermo: 104.
HERNÁNDEZ, Emilio: 163 y 188.
HERNANDO SAILLY, Víctor: 89.
HEROLD, Alexander: 188.
HERRERO, Julián: 135.
HORCHE, José: 76.
HORMIGÓN, Juan Antonio: 64.
HOYO, Rodolfo del: 122.
HURTADO, Juan: 167.
IÁÑEZ, Raimundo: 170.
ILLÁN, Francisco: 169.
INIESTA, Ricardo: 77.
ITURRI, Luis: 66.
IVARS, Ramón B.: 175.
JARQUE, Vicente: 118.
JIMÉNEZ, Juan: 113.
JULIÓ, Montserrat: 169.
KEELER, James: 72.
KRAFFT, Víctor: 157.
LAGO, Xulio: 78.
LÁINEZ, José: 130.
LARREGUI, Chana: 135.
LASARTE, Carlos: 211.
LAVEAGA, Pilar: 199.
LÁZARO, Eusebio: 132.
LEAL, Juli: 158.
LECINA, Quim: 72.
LEPARSKI, Andrej: 219 y 220.
LETE, Antton: 202.
LICAS: 113.
LINARI, César: 167.
LO GIUDICE, Domingo: 123.
LÓPEZ, Alberto J.: 71.
LÓPEZ, Antonio: 210.
LÓPEZ MEDINA, Julio: 85 y 86.
LOS MORENO, Alfredo: 148.
LOURENZO, Manuel: 158.
LUCA DE TENA, Cayetano: 217.
LUNA, Eusebio: 78.
MAESTRE, Rafael: 113.
MAGEN MERINO, Antonio: 133.
MALDONADO, J.: 210.
MALONDA, Antonio: 204.
MANTOVANI, Alfredo: 118.
MANZANEQUE, Manuel: 186.
MAÑAS, Alfredo: 186.
MARCO, Leona Di: 215.
MARGALLO, Juan: 216.
MARIANO FAU, Luis: 205.
MARIGORTA, Ernesto M. de: 146.
MARÍN, José: 103.
MARÍN TORTOSA, Emilio: 211.
MARISCAL, Ana: 74.
MARQUEIRE, Carlos: 207.
MARSILLACH, Adolfo: 99, 101 y 190.
MARTÍN, Agustín: 205.
MARTÍN, Ernie: 91.
MARTÍN, José María: 211.
MARTÍN ALMARAZ, Inés: 212.
MARTÍN IGLESIAS, Tomás: 197.
MASO, Xicu: 205.
MATEOS RUIZ, Joaquín: 165.
MATÓ, Víctor: 75.
MAYA, José: 221.
MEDAL, Suso: 215.
MELÉNDEZ, Santiago: 68, 69 y 82.
MENÉNDEZ, Juanjo: 190 y 192.
MESALLES, Jordi: 140.
MESEGUER, Josep Lluís: 74.
MILÁN, Jordi: 115.
MIRALLES, Alberto: 120.
MOLINA, César: 216.
MOLINA, José: 71.
MOLINA FERNÁNDEZ, Rafael: 113.
MONEDERO, María: 205.
MONTANYES, Josep: 93.
MONTERDE, Pau: 144.
MONTESINOS, Ángel F.: 198.
MORÁN, Paco: 176.
MORATE, Alberto: 71.
MORCILLO, Fernando G.: 184.
MORENO, Ángel G.: 181.
MORENO, Javiel El: 213.
MORERA, José María: 71.
MORILLO, Jesús: 117.
NAVARRO, Josep: 134.
NEL PICALLO, Víctor: 145.
NICOLÁS, José Luis: 88.
NIETO, Miguel: 179.
OBREGÓN, Francisco: 143 y 205.
OCAÑA RAMÍREZ, J. A.: 107.
OJERO JIMÉNEZ, Felipe: 169.
OLIVARES, Mercedes: 78.
ORTEGA, Francisco: 170.
ORTEGA, José Antonio: 135.
ORTIZ, Rafael: 156.
OSCA, Paco de: 184.
OSUNA, José: 122 y 189.
PÁEZ, José: 125 y 126.
PAGES, Josep: 76.
PAÍS ANTIQUEIRA, Gerardo: 168.
PALENCIA, Francisco: 121.
PANERA, Carlos: 168.
PAREDES, Santiago: 202.
ARES, Josep: 116.
PARRA, Julián: 176.
PASCUAL, Julio: 159.
PASQUAL, Lluís: 99 y 161.
PASTOR, Juan: 79.
PERALES AYALA, Vicente: 72.
PEREIRA, Fernando: 167.
PÉREZ, José A.: 208.
PÉREZ BOTELLA, José Ramón: 145.
PÉREZ PUIG, Gustavo: 194.
PERICOT, Iago: 168.
PIMENTA, Helena: 77.
PIÑOT DUXANS, Valenti: 181.
PIRIZ CARBONELL, Lorenzo: 211.
PLA, Rafael: 135.
PLANELLA, Pere: 223.
PLAZA, José Carlos: 126.
PONCE, Miguel: 88.
PONS, Josep: 161.
PORTACELI, Carmen: 130.
PRESUMIDO, Andrés: 88.
PRIETO, Francisco: 199.
PRYZBYL, Henry: 113.
PUEBLA, Lola: 88.
QUILES, Eduardo: 124.
QUINTANA, Juan Antonio: 130.
REBOREDO, Isabel: 198.
RECATERO, Mara: 194.
RECIO, Consuelo: 118.
RÍO, José del: 201.
ROBLES SÁNCHEZ, Pedro Antonio: 124.
ROCHE, Jesús: 75.
RODRÍGUEZ, Javo: 145.
RODRÍGUEZ BUZÓN, José M.ª: 129.
ROMA, Ximo: 181.
ROMERA FORNOVI, Alfonso: 122.
ROMERO, Miguel: 81.
ROSA, Luis G. de la: 203.
RUBIANES, Pepe: 178.
RUBIO, José Luis: 208.
RUGGIERO, Ángel: 185.
RUIZ, Antonio: 134.
RUIZ, Víctor: 205.
RUIZ DE GORDOA, Enrike: 202.
RUIZ QUESADA, Ángel: 68.
SABA, Egdar: 156.
SABAH, A., y José A. Swibs: 216.
SAGI, Emilio: 165.
SALINAS, Eusebio: 217.
SALVAT, Ricard: 66.
SAN MARTÍN, Rafael: 88.

SAN SEGUNDO, Fernando: 206.
SÁNCHEZ, Ismael: 85.
SÁNCHEZ, José A.: 216.
SÁNCHEZ, Juan: 221.
SÁNCHEZ SÁNCHEZ-TIRADO, Manuel: 82.
SÁNCHEZ TOREL, Eduardo: 181.
SÁNCHIS SINISTERRA, José: 136.
SANTIAGO, Enrique: 215.
SANTOS, Carles: 86.
SANZ CUBERO, Ángel: 122.
SARRIÓ, Carlos: 84.
SAZATORNIL, José: 190.
SCAPARRO, Maurizio: 153.
SCHAB, Buddy: 184.
SEGARRA, Josep M.: 90.
SERNA, Tomás M.: 75.
SERRANO, Diego: 123.
SERRANO, Juan Carlos: 213.
SERRANO, Miguel: 208.
SIMÓN, Antonio Francisco: 99.
SOLÉ, Ramón: 198.
SUÁREZ, Toni: 85.
SUÁREZ NAVARRO, Antonio: 157.
SUEIRAS, Santiago: 145.

TAMARIT, Egi: 107.
TAMARIT, José Francisco: 193.
TAMAYO, José: 80.
TAVORA, Salvador: 113.
TEIXIDOR, Ramón: 170.
TOLEDANO, Ángel G.: 149.
TORRES SALINAS, Enrique: 166.
TOSTADO, Carlos: 203.
TOVÍAS, Bertí: 178.
TRONCOSO DE ARCE, Carmen: 78.
TUTOR, José Luis: 189.

URDIALES, Fernando: 113.
URRETAVIZCAYA, Carmen: 212.

VALCARCE, Francisco: 86.
VALDÉS SÁNCHEZ, Pablo: 216.
VANDELL, Els: 176.
VARONA, Pilar: 109.
VÁZQUEZ, Etelvino: 170.
VEGA, Fernando G. de la: 166.
VEGAL, Fernando: 82.
VENTOSA, Víctor-Juan: 149.
VERA, Luis: 107.
VIDA, Joaquín: 73.
VIDAL, Manuel: 201.
VIDAL, Roberto: 98.
VIDES, Carlos: 222.
VIEIRA, Miguel Ángel: 141.
VILA, Ramón: 73.
VILA BERENGUER, Vicent: 78.
VILANOVA, Manuel V.: 220.
VILARDEBO, Arnau: 176.
VILARDIELL, Teresa: 174.
VILLAFAINA, José M.: 95.
VILLANUEVA, Jaume: 91.
VILLANUEVA, Roberto: 125.
ZAMANILLO, Eduardo: 197.

Se terminó de imprimir
este Anuario Teatral
en los talleres de Técnicas Gráficas Forma, S. A.
de Madrid
el día 4 de diciembre de 1986,
festividad de Santa Bárbara

MINISTERIO DE CULTURA
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

1.500 pts.